

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

EL TEATRO POLICÍACO EN LA POSTGUERRA ESPAÑOLA
(1939-1975). ANÁLISIS DE “MADRUGADA”, DE ANTONIO
BUERO VALLEJO.

CÉSAR BESÓ PORTALÉS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 21 de setembre de 2009 davant un tribunal format per:

- Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo
- Dr. Manuel Vicente Diago Moncholí
- Dr. Manuel Pérez Jiménez
- Dr. Eduardo Pérez Rasilla
- Dr. Mariano de Paco de Moya

Va ser dirigida per:

Dr. Antonio Tordera Sáez

©Copyright: Servei de Publicacions
César Besó Portalés

Dipòsit legal: V-945-2011

I.S.B.N.: 978-84-370-7712-3

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Arts Gràfiques, 13 baix

46010 València

Spain

Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

***EL TEATRO POLICIACO EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA
(1939-1975)***

ANÁLISIS DE MADRUGADA,

DE ANTONIO BUERO VALLEJO

César Besó Portalés

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Tordera Sáez

AÑO 2009

**EL TEATRO POLICIACO EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA
(1939-1975)**

ANÁLISIS DE *MADRUGADA*,

DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Emprender la investigación del teatro policiaco en el período de la posguerra española ha supuesto una tarea curiosa, entretenida y, en ocasiones, muy divertida. Por lo tanto, quisiera agradecer a todas las instituciones y personas que me han brindado su ayuda para llevar a cabo la realización de esta tesis doctoral. He recibido, en general, toda clase de facilidades y un trato afable. Doy las gracias especialmente al profesor Dr. Antonio Tordera Sáez, director de esta tesis doctoral, por su paciencia, sabios consejos y disposición para dedicarme su atención y animarme desde el primer momento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
2. EL GÉNERO POLICIACO.....	13
3. SITUACIÓN DEL TEATRO POLICIACO EN EL TEATRO DE POSGUERRA...35	
4. AUTORES ESPAÑOLES	
4.1. 1940-1949: PRIMEROS AUTORES.....	45
ENRIQUE JARDIEL PONCELA.....	45
EDUARDO MORENO MONZÓN Y ENRIQUE RAMBAL.....	69
FRANCISCO DE COSSÍO Y ADOLFO TORRADO.....	73
JACINTO BENAVENTE.....	74
JOSÉ RAMOS MARTÍN.....	78
RAFAEL LÓPEZ DE HARO.....	80
CARLOS LLOPIS.....	83
JULIA MAURA.....	89
JUAN IGNACIO LUCA DE TENA.....	94
4.2. 1950-1959: APOGEO.....	102
ALEJANDRO CASONA.....	103
CLAUDIO DE LA TORRE.....	110
MIGUEL MIHURA.....	111
ÁLVARO DE LAIGLESIA Y JUAN VASZARY.....	143
CLEMENCIA LABORDA.....	146
LUIS DELGADO BENAVENTE.....	149
JUAN CHOROT.....	152
JORGE LLOPIS ESTABLIER.....	154
CARMEN TROITIÑO.....	165
JOSÉ ANTONIO GIMÉNEZ ARNAU.....	169
ANTONIO LARA DE GAVILÁN, “TONO”.....	174
JUAN MÁS BARLAM.....	181

FERNANDO VIZCAÍNO CASAS.....	183
ALFONSO SASTRE.....	186
GUILLERMO SAUTIER CASASECA Y LUISA ALBERCA LORENTE.....	192
JOSÉ LÓPEZ RUBIO.....	194
EMILIO HERNÁNDEZ PINO.....	200
VÍCTOR RUIZ IRIARTE.....	204
ALFONSO PASO.....	220
4.3. 1960-1969: MADUREZ.....	282
JAIME DE ARMIÑÁN.....	282
LUIS ESCOBAR.....	286
JOSÉ MARÍA PEMÁN.....	289
JOAQUÍN CALVO SOTELO.....	298
LEANDRO NAVARRO.....	300
JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN.....	303
JAIME SALOM.....	329
KEITH LUGER Y JUAN ALFONSO GIL ALBORS.....	343
PEDRO LAÍN ENTRALGO.....	346
EMILIO ROMERO.....	350
4.4. 1970-1975: EPÍGONOS.....	353
MARY FRANCIS COLT.....	353
FERNANDO MACÍAS GARCÍA.....	356
4.5. OTROS AUTORES ESPAÑOLES.....	357
5. AUTORES EXTRANJEROS	
HANS ROTHE.....	363
JOSEPH OTTO KESSELRING.....	364
PATRICK HAMILTON.....	365
JOHN BOYNTON PRIESTLEY.....	367
CHARLOTTE HASTINGS.....	371
AGATHA CHRISTIE.....	371
FREDERICK KNOTT.....	386

LAJOS ZILAHY.....	389
PHILIP MACKIE.....	390
AYN RAND.....	391
WILLIAM DINNER Y WILLIAM MORUM.....	392
REGINALD DENHAM.....	393
JAMES ENDHARD.....	393
FRANK LAUDER Y SIDNEY GUILLIAT.....	396
GEORGES SIMENON.....	397
ROBERT THOMAS.....	399
JOHN WILLARD.....	403
MICHAEL GILBERT.....	404
ELLESTON TREVOR.....	405
ALEC COPPEL.....	406
JACK ROFFLEY Y GORDON HARBORD.....	407
ROGER MAC-DOUGALL Y TED ALLAN.....	408
MARCHEL ACHARD.....	409
EMLYN WILLIAM.....	410
VLADIMIRO CAJOLI.....	412
MICHEL ANDRÉ.....	413
HAROLD PINTER.....	414
JACK POPPLEWELL.....	415
MAXWELL ANDERSON.....	417
BAYARD VEILLER.....	418
ARIEH CHEN.....	420
ANTHONY SHAFFER.....	421
MARIO FRATTI.....	423
TERENCE FEELY.....	424
OTROS AUTORES EXTRANJEROS.....	425

6. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL TEATRO POLICIACO ESPAÑOL

6.1. LOS ARGUMENTOS DEL CRIMEN.....	430
EL CRIMEN.....	430
DETECTIVES Y POLICÍAS.....	436

EL CRIMINAL.....	441
LA VÍCTIMA.....	445
LOS SOSPECHOSOS.....	447
LOS MÓVILES.....	449
EL TRATAMIENTO CÓMICO O DRAMÁTICO.....	452
EL AMOR EN EL TEATRO POLICIACO.....	458
LO FANTÁSTICO EN EL TEATRO POLICIACO.....	461
6.2. DRAMATURGIA DEL SUSPENSE.....	461
LA ESTRUCTURA.....	461
LOS DIÁLOGOS Y LOS ACCESORIOS.....	465
EL ESPACIO.....	468
EL TIEMPO.....	470
6.3. VIDA DEL TEATRO POLICIACO EN ESPAÑA.....	472
RESUMEN DIACRÓNICO.....	472
LOS AUTORES.....	474
LOS LOCALES.....	476
LOS INTÉRPRETES.....	478
LA DIRECCIÓN ESCÉNICA.....	482
LOS TRADUCTORES.....	484
LA CRÍTICA.....	484
EL PÚBLICO.....	490
6.4. PROPUESTA DE OBRAS POLICIACAS REPRESENTATIVAS.....	496
7. <i>MADRUGADA</i> , DE A. BUERO VALLEJO, Y EL GÉNERO POLICIACO	
7.1. INTRODUCCIÓN: <i>MADRUGADA</i> , TRIBUTO AL GÉNERO POLICIACO.....	502
7.2. UN ARGUMENTO CON CADÁVER, SUSPENSE Y CRIMEN	502
7.3. GÉNERO: HÍBRIDO ENTRE TRAGEDIA Y POLICIACO.....	509
7.4. MÓVILES: AMOR Y DINERO.....	521
7.5. <i>MADRUGADA</i> , POLICIACO SOCIAL.....	537
7.6. REALISMO.....	551
7.7. PERSONAJES: DETECTIVE, CRIMINALES Y VÍCTIMAS.....	554

7.8. ESTRUCTURA: INVESTIGACIÓN POLICIACA.....	574
7.9. ESPACIO: EL SALÓN BURGUÉS.....	584
7.10. TIEMPO.....	587
7.11. LOS CÓDIGOS DRAMÁTICOS.....	591
7.12. LAS ACOTACIONES.....	604
7.13. REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN.....	608
8. CONCLUSIÓN.....	634
9. CATÁLOGO DE OBRAS POLICIACAS REPRESENTADAS.....	637
10. BIBLIOGRAFÍA.....	645

1. INTRODUCCIÓN

El teatro policiaco pertenece a ese tipo de teatro, eminentemente comercial, que ha sido reducido normalmente a la categoría de un subgénero ínfimo, del que era impensable que pudiera ser objeto de una atención académica seria. No ha existido ningún problema en considerar a este tipo de teatro como un teatro de fórmula y entretenimiento, de consumo masivo y de poca sustancia, que, a lo sumo, puede llegar a solazar, a mantener en tensión al espectador o a hacerlo suspirar aliviado, tras conocer el desenlace, a pasar una agradable velada, en suma. Cuando en el período de posguerra española (1939-1975) abundaban en las carteleras teatrales numerosas obras policiacas, no pocas voces se levantaron desde las atalayas de la crítica para denunciar el exceso de representaciones de este género, que, independientemente de su éxito o fracaso, de su buen hacer o defectos múltiples, poco o nada tenían que ver con los valores dramáticos auténticos.

Cuando se analiza por qué razón gustaba tanto el teatro policiaco, quizás la única respuesta plausible sea admitir que el teatro policiaco, al contrario que la difícil situación de la vida misma y que cierta parte de un teatro más comprometido, no expone problemas, sino que soluciona, explica y razona todas las cosas. Pocas inquietudes y alteraciones de ánimo le suponen al espectador cuando sale de contemplar una obra policiaca, salvo, naturalmente, las propias emociones que le suceden en el acto mismo de la representación. Al caos, a la incertidumbre, al riesgo e injusticia y a las numerosas lacras sociales que el espectador podía encontrar en su rutina diaria, sobre todo en una situación de precariedad como era la de la posguerra española, el teatro policiaco le planteaba un remedo de vida en el que todo se explica, todo se razona, todo se ordena, todo se soluciona. Se descubre el crimen, se identifica al culpable, se reivindica a la víctima y se castiga al malhechor. El orden social, tan frágil en la vida, queda restablecido en un teatro evasivo por excelencia. El espectador podía salir del teatro sedado y tranquilo. El teatro policiaco era, en suma, un calmante para la agitada vida de la posguerra española.

No es extraña, por tanto, la poderosa atracción que el teatro policiaco despierta en los espectadores. Es un juego intelectual con reglas propias, que exige al espectador tres tipos de lectura de la obra dramática. En primer lugar, el espectador se identifica con el personaje detective y sigue su mismo trayecto: crimen-datos-hipótesis-comprobación-solución. Pero, al mismo tiempo, el espectador tiene que descifrar una

historia oculta debajo de una apariencia, es decir, la ilusión que el culpable ha organizado con el fin de no ser descubierto: las falsas pistas, las falsas coartadas, las mentiras... En tercer lugar, el espectador, que conoce generalmente cómo funciona el género policiaco, sabe que al final de la obra se le va a presentar una solución y debe anticiparse al detective de la obra.

En España, y más concretamente, en el período que estudiamos, la posguerra española (1939-1975), el estado de la cuestión sobre el teatro policiaco es particularmente confuso, pues prácticamente no existen investigaciones sobre un fenómeno que no ha sido visto más que como una moda importada de otros países europeos, particularmente de Inglaterra, o bien se trataría de una traslación al teatro de otros géneros literarios, de la novela, sobre todo. Muchos estudiosos del teatro de posguerra podrían hablar de un “boom” a gran escala del teatro policiaco español, mientras que otros, con otra serie de argumentos, podrían poner en cuestionamiento hasta su misma existencia, basando su escepticismo en la carencia de obras teatrales policiacas españolas serias, al estilo del modelo anglosajón.

Esta cuestión básica plantea, a su vez, otros interrogantes: por una parte, se hace necesario definir de un modo lo más completo posible el concepto de género policiaco, de tal manera que se responda lo más exactamente posible a la pregunta de qué es lo que caracteriza al teatro policiaco. Por otro lado, a esta pregunta inicial le sucede otra que tiene que ver con la existencia, o no, de un teatro policiaco español en el período que estudiamos, y por ello es preciso rastrear a través de la literatura dramática española las diversas manifestaciones que el género ha tenido en el período de la posguerra española. Igualmente, hay que estudiar la situación del teatro policiaco español con respecto a los modelos extranjeros importados, para determinar si se trata de una imitación, una parodia, una rehabilitación del género, con matices y rasgos propios que lo individualizan, o de una subversión del género, que quedaría de este modo desvirtuado con respecto al original.

El capítulo segundo de nuestro trabajo plantea cuestiones teóricas que se refieren al género. En primer lugar intentaremos definir qué se entiende por género policiaco, referido especialmente al teatro, y qué es lo que nos lleva a determinar que lo policiaco es una familia de géneros. Resulta inevitable en esta primera parte aludir a cuestiones ya muy estudiadas en el campo de la narratología y de la historia de la novela policiaca, con especial atención a la novela policiaca española, que tanto ha influido en la creación de un teatro policiaco.

El capítulo tercero intenta contextualizar el teatro policiaco en el marco del teatro de la posguerra española, referido especialmente al teatro representado en Madrid, entre 1939 y 1975. Adscribiéndose desde sus mismos planteamientos al teatro de evasión, frente a las dramaturgias realistas y de compromiso social, el teatro policiaco va a ser cultivado prácticamente por todos los grandes dramaturgos de la posguerra española: Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Alfonso Paso y un largo etcétera.

En el capítulo cuarto, el más extenso, se establece un corpus de obras teatrales policiacas de autores españoles, comprendidas en el período estudiado. A pesar de las apariencias en contra, el teatro policiaco español cuenta con una historia propia, no muy brillante, tal vez, en cuanto a la calidad, pero sí en cuanto al número nada desdeñable de obras y autores que componen nuestro corpus. En la medida en la que se dispone de la información, tan escurridiza en ocasiones en obras menores, se ha intentado establecer, para cada autor y obra, una ficha que ofrezca datos sobre las fechas y lugares de representación, la dirección, los actores, la opinión de la crítica, la recepción por parte del público, algunas reposiciones, las adaptaciones al cine, la estructura argumental y un pequeño comentario crítico que intenta justificar la adscripción de cada obra al género policiaco. Se ha dedicado más atención, lógicamente, a los autores mayores que a los menores, y a las obras que cuentan con una edición que a aquéllas de las que no tenemos el texto escrito.

El criterio que hemos empleado para ordenar a nuestros dramaturgos es un criterio cronológico que aglutina a los autores por décadas, teniendo en cuenta la fecha de estreno de su primera obra policiaca, pero también la década en la que estrenaron la mayor parte de sus obras. Naturalmente, dicha clasificación puede verse tan arbitraria como cualquier otra, sobre todo teniendo en cuenta que nos hemos ceñido sólo a las obras policiacas, no al resto de la producción dramática de cada autor, pero creemos que es válida para contemplar la evolución del género policiaco en el teatro de nuestra posguerra. Aunque la historia del teatro policiaco de la posguerra española es una historia de obras concretas, de autores que no tuvieron, salvo excepciones, voluntad de crear escuela, resulta interesante comprobar cómo existen unas influencias entre unos autores y otros y cómo los dramaturgos utilizan y repiten unos motivos argumentales y unas técnicas dramáticas que, en cierto modo, nos permite hablar de una evolución en el género. El estudio cronológico ofrece, asimismo, las claves para comprender la recepción del género policiaco en el teatro. Quizás sea más lógico, por ejemplo, estudiar

a Leandro Navarro junto a autores de su misma generación, como Adolfo Torrado, con el que tantas veces estrenó en colaboración, pero hemos preferido estudiar su única obra policiaca, *Un ladrón en el tren*, junto con otras obras que se estrenaron en los años 60, lo cual puede ayudar a apreciar mejor, en este ejemplo concreto, la valoración y recepción de esta obra.

Aunque nuestro objeto de estudio sea el teatro policiaco español, parece imprescindible referirse a todas aquellas obras extranjeras que sirvieron de modelo y compitieron con el teatro autóctono. Por eso, en el capítulo quinto de este trabajo, con un esquema parecido pero de una forma más resumida, ofrecemos un corpus de obras teatrales policiacas de autores extranjeros, estrenadas en Madrid en el mismo período.

El capítulo sexto sirve de síntesis y de definición del teatro policiaco español. Exponemos ahora un estudio de conjunto, atendiendo tanto a la propia idiosincrasia del argumento o de la estructura de la obra teatral policiaca, como a su recepción en la España de la posguerra.

Por último, hemos querido en el capítulo séptimo dedicar un importante número de páginas para realizar un análisis exhaustivo de una de estas obras policiacas: *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo, quien pasa por ser, no sin razón, el mayor dramaturgo español del siglo XX.

Con respecto a la bibliografía, conviene señalar que de aquellos dramaturgos extensamente estudiados, como Jacinto Benavente, Alejandro Casona, Miguel Mihura, Alfonso Sastre y algunos otros, tan sólo citaremos la bibliografía pertinente a las obras de estos autores aquí estudiadas.

2. EL GÉNERO POLICIACO

La cuestión teórica del género policiaco en el teatro no tiene fácil tratamiento. A pesar de opiniones como las de Benedetto Croce, para quien los géneros no eran más que vacuos fantasmas, parece incuestionable que los géneros existen y están formados por un conjunto de reglas o por una combinación de exigencias que tienen que ver con varios aspectos. Desde la *Poética* de Aristóteles, ha sido usual distinguir claramente entre dos géneros dramáticos mayores, la tragedia y la comedia. Tal y como nos enseñó el Romanticismo y el Formalismo ruso, los géneros no son entidades estáticas, sino que están en continuo proceso de evolución. Los géneros son modelos dinámicos y abiertos, están sujetos a cambios en su seno y a intercambios con otros modelos, incorporando nuevas reglas anteriormente no existentes, suprimiendo otras y adoptando reglas de otros géneros. De este modo, con el paso de los siglos, la tragedia y la comedia se mezclaron, evolucionaron a otros géneros o se ramificaron en otras variedades, y así surgieron la tragicomedia, el drama o el melodrama, entre otros posibles.

La categoría genérica que más nos interesa a nosotros en este trabajo es, sin embargo, la de los *subgéneros*, que pueden depender de muy diversos factores: semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y poseen una duración más limitada que los géneros, pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon, siendo también, por tanto, entidades históricas. Así, por ejemplo, es inevitable relacionar los subgéneros de la comedia de capa y espada o del entremés al teatro de los Siglos de Oro, en tanto que el teatro policiaco será un subgénero propio del siglo XX. Del mismo modo, los subgéneros han sido tratados como las realizaciones concretas de los géneros, y por eso, el subgénero policiaco puede ser la concreción a la que lleguen dos de los tres grandes géneros: en primer lugar, se habría desarrollado en la narrativa para traspasarse, posteriormente, al teatro, y sin que haya tenido manifestación alguna en la lírica.

Como señala Martín Cerezo¹, el subgénero policiaco se define por sus características referenciales. La esencia de una obra policiaca es la presencia en su argumento de un crimen (o la apariencia del mismo) y su investigación. En la obra policiaca existe, además, la voluntad artística de mantener en el espectador una actitud especial, el suspense, jugando con sus deseos de descubrir la clave de la trama. El

¹ MARTÍN CEREZO, Iván: *Poética del relato policiaco*, Murcia, Universidad, 2006.

subgénero policiaco podrá, asimismo, caracterizarse por un repertorio recurrente de artificios (referidos a la caracterización de los personajes, a la estructura que potencie el suspense, la especial configuración del tiempo escénico...). En cualquier caso, es bastante frecuente, no obstante, que el subgénero policiaco se mezcle con otros subgéneros; así, por ejemplo, es posible que junto con el crimen y la investigación, la obra contenga también una historia de amor lacrimógena, con lo que tendremos el melodrama policiaco, o que se produzca otro híbrido, la mezcla de lo policiaco con situaciones muy exageradas y personajes muy extravagantes que producen hilaridad, es decir, la farsa policiaca. Esta mezcolanza o dinamismo permanente de los géneros y subgéneros ocasiona que muchas piezas no tengan fácil su ubicación o incluso que pueda hablarse de obras que se encuentran en la frontera entre dos géneros. Sin embargo, desde el magisterio del Romanticismo sabemos que la mezcla en una misma obra de dos o más géneros es casi una constante y hallar el común denominador de las características de un género o subgénero es, frecuentemente, una tarea difícil.

El ingente número de obras policiacas puestas a escena en el período de la posguerra española, entre 1939 y 1975, permite suponer que el teatro policiaco era todo un fenómeno social. Aunque la trascendencia literaria de este teatro, normalmente despreciado por los intelectuales, pudiera ser discutida, a nadie se le escapa la realidad del fenómeno. Sin embargo, pese a la enorme difusión que este teatro obtuvo en varios países europeos, entre los que destaca Gran Bretaña, muy poco se ha escrito sobre el teatro policiaco en sí, como subgénero dramático. Nada dicen al respecto, por ejemplo, ni Miguel Medina Vicario² ni Eric Bentley³, por citar a dos reputados teóricos de los géneros dramáticos. La falta de estudios teóricos dificulta la definición del género. El experto, el aficionado, incluso el simple lector de teatro conoce por experiencia si una pieza pertenece al género policiaco o no, pues cuenta con el paralelismo de la narrativa, es decir, sabe que tanto la novela como el teatro policiaco comparten un mismo contenido y ciertas estructuras propias. Desde el punto de vista histórico, parece fuera de duda que el teatro policiaco del siglo XX es posterior y está directamente influenciado por el desarrollo de la narrativa policiaca en Europa, a partir del siglo XIX.

Con el nombre de teatro policiaco nos referimos a un tipo de teatro en cuya trama aparece un crimen o delito que debe ser resuelto por un policía o detective. Este delito supone la ruptura con un orden establecido. Una vez que se ha alterado este

² MEDINA VICARIO, Miguel: *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2000.

³ BENTLEY, Eric: *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982 (1964).

orden, se empieza para el autor y el espectador el juego intelectual de conocer todas las circunstancias que envuelven a ese delito. Muy a menudo, el delito es un asesinato, que genera expectativas inmediatas en el espectador por conocer la identidad del asesino y el móvil. A veces se alude al crimen perfecto, que sería aquel que no llegase a ser considerado nunca como tal, es decir, que permaneciese siempre bajo la apariencia de accidente o proceso biológico natural. Pero puede también ocurrir que en una concreta obra teatral no aparezca delito alguno, y es que es suficiente con que exista una apariencia de crimen con todos los elementos accidentales que normalmente rodean a éste, como los interrogatorios, las pruebas, etc., para que el objetivo de la trama policiaca se cumpla.

De una forma condensada, el género policiaco ha planteado sucesivamente, con relación al crimen cometido, tres incógnitas que deben ser resueltas: “¿quién lo hizo?”, vulgarizado en el *whodunit?*, que es la base del enigma. Averiguar la identidad del criminal constituye lo principal de la trama. La segunda pregunta es “¿cómo lo hizo?”, que es consustancial a la primera pregunta, pues sabiendo el “cómo” se llega más fácilmente a descubrir el “¿quién?”. La tercera cuestión alude a las motivaciones o móviles: “¿por qué lo hizo?”, que permite al género policiaco adentrarse en la psicología, la crítica social, el determinismo biológico, etc.

En el teatro policiaco, el suspense desarrolla un papel fundamental, porque cada uno de los elementos que ayudan a desvelar la incógnita inicial son distribuidos estratégicamente por el autor a lo largo de la trama, aunque también es muy habitual que el autor quiera confundir al espectador aportando pistas falsas y acciones paralelas que nada tienen que ver con el delito que se investiga. En ocasiones, las investigaciones destinadas a resolver la incógnita inicial dan pie a que aparezcan otras incógnitas, a veces de mayor trascendencia que la primera. Se puede afirmar, entonces, que la búsqueda de la verdad y el hecho investigador en sí aportan, por lo menos, la misma consistencia a la trama policiaca que el hecho delictivo que se pretende esclarecer. Suele tratarse, en estos casos, de tramas muy complicadas, que exigen del espectador un seguimiento atento de la representación, por lo que no es infrecuente una cierta reiteración de los diálogos, pues es preciso que el espectador se dé cuenta de cada uno de los detalles que pueden ser imprescindibles para solucionar el enigma. La trama termina felizmente con la resolución del misterio, con lo que se reestablecen las normas alteradas. El esquema básico de la trama, por tanto, es el siguiente, no necesariamente lineal en el tiempo: comisión de un crimen, investigación y resolución del mismo, de

modo que volvemos al punto de partida, cuando el detective reconstruye el crimen cometido, pero sabiendo las causas que lo originaron y la identidad del delincuente, que es generalmente castigado, aunque más por un sentimiento universal de justicia o por la necesidad intrínseca de resolver el misterio policiaco, que por el estricto cumplimiento de la ley.

En líneas generales, hay dos formas distintas en que la intriga se desarrolla en el género policiaco. En un caso, la intriga apela a la natural curiosidad del lector por los desconocidos antecedentes del crimen que se presenta, del cual se buscan las causas, es decir, el culpable y sus motivos. Es el “suspense de una pregunta no respondida”. Por otro lado, la intriga depende de despertar el temor en el espectador por el resultado de un conflicto que comporta un riesgo o peligro para los protagonistas. Es el “suspense del miedo”⁴. Casi siempre, la obra policiaca se construye en función de la intriga y suspense ocasionados al espectador.

En ocasiones, como subraya Martín Cerezo⁵, se produce una inversión en la información que se proporciona al espectador, que puede conocer el autor del crimen ya desde el principio de la obra, y la trama, la intriga, pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo, o bien a mantener el suspense sobre si será o no descubierto por la policía.

Cada obra dramática se plantea como un juego o enigma que resolver, contando siempre con la complicidad del espectador, en un uso eminentemente lúdico del teatro. En su forma más genuina, el *mystery* inglés es un teatro con poca acción y mucho diálogo, pues lo importante es el juego adivinatorio y deductivo. El fenómeno del crimen se contempla como un juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismos. La intención última de la pieza teatral policiaca es que el espectador se admire de su perfección formal, por eso no será extraño que se creen verdaderos *tours de force*, obras calculadas al milímetro en las que cada palabra y cada acción están minuciosamente meditadas. El respeto escrupuloso a las unidades de tiempo, acción y lugar es, por ejemplo, uno de los recursos habituales en el teatro policiaco.

Con todo, este juego estético puede ir acompañado de un juicio moral, de modo que también la pieza policiaca esconde en ocasiones un cierto componente de denuncia social, pese a que también puede ser muy frecuente encontrar obras policiacas que no

⁴ Vid. COLMEIRO, José F.: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 82-83.

⁵ MARTÍN CEREZO, Iván: *op. cit.*, p. 53.

planteen crítica o reflexión social alguna, sobre todo en las obras más cómicas. El componente ético, en cualquier caso, está subordinado y al servicio de la parte formal, que siempre es el elemento central. El juego deductivo, la investigación del acto criminal está fundamentada en la oposición radical entre los principios del Bien y del Mal, simbolizados en las figuras antagónicas del investigador y el criminal. El criminal consigue transgredir las normas sociales de convivencia, atenta contra la constitución de la sociedad y supone una amenaza que la sociedad debe neutralizar y castigar. La función del investigador es la de defender al sistema de los ataques del criminal a la sociedad. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal es descubierto y castigado.

El espacio en el teatro policiaco suele ser único, referido a una habitación cerrada, en la que los sospechosos se encuentran aislados, sin que puedan salir de ella. Generalmente, el espacio en el que se desarrolla la obra policiaca es el templo burgués por excelencia, la casa, que será en no pocas ocasiones lujosa. A mayor sosiego y sensación de confortabilidad que despierten en el espectador unos decorados elegantes y lujosos, mayor será el desasosiego que produzca el crimen. En ocasiones, cuando se emula el cine negro, el espacio es múltiple, pues refleja la acción y los desplazamientos de los personajes, bien porque huyen de la policía, bien porque se mueven para sus investigaciones.

También será muy frecuente que se respete la unidad de tiempo en la obra policiaca, ya que se consigue así intensificar el suspense y las emociones del espectador. En muchas ocasiones, el detective tendrá que establecer una carrera contrarreloj, para esclarecer las circunstancias del crimen.

Desde el punto de vista histórico, el teatro policiaco es heredero directo de la narrativa policiaca inglesa del siglo XIX, donde nació el género y se utilizó el término de *detective story* para aludir a este tipo de argumentos. El paso de la narrativa policiaca al teatro es un fenómeno literario que ha venido siendo habitual desde el principio. Es cierto que en el teatro, a diferencia de la narrativa, el público no puede ver fácilmente lo que observa o toca el detective, y, además, el diálogo teatral no permite largas discusiones o raciocinios detectivescos. No obstante, si estudiamos la novela policiaca de *detection*, en la que apenas hay acción y todo se reduce a que un detective interroge a los sospechosos, que se encuentran todos en el lugar del crimen, para después extraer sus conclusiones, nos damos cuenta de que es un tipo de argumento privilegiado para poder llevarlo también a un escenario. No por casualidad muchísimos libros policiacos

presentan al principio la lista de los personajes o el *dramatis personae*, como si fueran obras teatrales.

Tampoco es casualidad que, para muchos⁶, el primer texto literario que introducía elementos policíacos fue, precisamente, un texto teatral de Sófocles, el *Edipo rey*, que versa de una investigación ordenada por el rey para descubrir la causa de la peste que azotaba Tebas, sin darse cuenta de que él mismo era el culpable. *Edipo rey* propulsa una estructura analítica, muy adecuada para cierto tipo de policíacos, en la que ya ha ocurrido todo lo importante cuando comienza la obra, y, entonces, a lo que se asiste es a la toma de conciencia por parte de los personajes y del público de lo ya acontecido en el pasado, la muerte del padre de Edipo a manos de éste, y a sus consecuencias. También se ha querido ver el elemento policial en *Hamlet*, donde el príncipe utiliza el drama dentro del drama para descubrir al asesino de su padre. Sin querer llegar a extremos y aun teniendo en cuenta el valor de estos y otros precedentes, parece más adecuado, no obstante, aludir a un teatro de tipo policíaco, o específicamente policíaco, como un producto de la sociedad moderna, urbana e industrial, en la que la criminalidad aumentó y se respondió a este hecho con un cuerpo policial que velara por aplicar la ley y la justicia.

Parece incuestionable que la paternidad del género policíaco se debe a Edgar Allan Poe, que creó al detective parisino Auguste Dupin, el cual aparece en tres narraciones: *The murders of the Rue Morgue*, *The purloined letter* y *The mystery of Marie Roget*. También en Francia se usó la denominación de *roman policier* para designar a las novelas policíacas, quizás subrayando el hecho diferencial de que en sus manifestaciones particulares más importantes (Vidocq, Gaboriau, Simenon), la investigación criminal, a diferencia de la tradición anglosajona, suele correr a cargo de la policía oficial. En sus orígenes, la literatura policíaca concedía gran importancia a la figura del investigador y por eso parece que el adjetivo de *policíaco* o *detectivesco* sea el adecuado para englobar a un conjunto de obras literarias con rasgos comunes. La terminología, como apuntan Adolf Piquer y Àlex Martín⁷, es extraña, ya que no son pocas las veces en las que ni tan sólo aparece la policía para resolver la investigación, o, si aparece, en varias ocasiones incluso dificulta las pesquisas. Hablar, por tanto, de literatura policíaca es establecer una relación metonímica, pues se establece la relación

⁶ Vid. SHEEHAN, Robert Louis: "El elemento detectivesco en los dramas de Buero Vallejo", *Revista de Estudios Hispánicos*, XVI, 1, 1982, pp. 89-102.

⁷ PIQUER VIDAL, Adolf y Àlex MARTÍN ESCRIBÀ: *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*, Edicions Documenta Balear, Palma de Mallorca, 2006, pp. 23-24.

del significante “literatura policiaca” con el significado de “literatura de investigación criminal”. La literatura policiaca, pues, es aquella que hace referencia a todo lo que trate de temática criminal y en la que es necesaria la intervención de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado. Este detective tiende a presentarse superdotado intelectual, invulnerable e infalible, gracias a su raciocinio y capacidad para la deducción. Detectives famosos de esta índole son Sherlock Holmes, el personaje que llegó a eclipsar a su autor, Arthur Conan Doyle, de tanto éxito que obtuvo; también el padre Brown de Keith Chesterton o Hercules Poirot y Miss Jane Marple, de Agatha Christie. La policía oficial, generalmente, es siempre torpe y lenta, mucho menos lista que el detective. Pero, pese a sus despistes, es leal, asidua y colaboradora del detective verdadero.

En el género policiaco, la comisión del crimen va seguida de una serie de sospechosos habituales, de entre los cuales no es infrecuente que suela ser el criminal aquel del que menos se sospecha. Por razones de eficacia dramática es preciso que el número de sospechosos se concrete. Son extrañas las obras policiacas con un reparto considerable, pues muchos sospechosos en la obra dispersan la atención del espectador y convertirían, además, en un farrago la labor del detective. Por otro lado, la coherencia literaria exige que el criminal sea alguien que pertenezca al mundo de la víctima y que el espectador haya visto en el escenario.

La acción en la obra policiaca da giros inesperados, sorprendentes para el espectador pero no tanto para el detective, que ya tiene resuelto el enigma antes del desenlace, que suele consistir en una confesión del asesino, obligado por el detective que lo desenmascara. Como destaca Salvador Vázquez⁸, en el género policiaco existe la regla del “juego limpio” o *fair play*, es decir, el lector o espectador ha de conocer exactamente lo mismo que conoce el detective, dado que ha de seguir paso a paso sus descubrimientos y llegar por su cuenta a sus propias conclusiones. La trama ha de ser sólo un despliegue de indicios capaces de conducir a la solución final no sólo al detective, sino también al lector o espectador, que también se ha convertido en detective. La solución al misterio no se hace evidente hasta que no se haya reunido la totalidad de los indicios, que suele suceder al final de la trama, que es cuando han de encajarse las piezas del puzzle para recomponer el crimen cometido. Si todo encaja en la solución del caso con lógica implacable, el espectador sale satisfecho y feliz. Cuando

⁸ VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *De la novela policiaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 118-119.

la trama contiene soluciones casuales, el *deus ex machina*, le restan siempre mérito y fuerza a la pieza policiaca.

No obstante, a pesar de la primera impresión de objetividad que pudiera causar el meticuloso examen de la realidad, nada hay más lejos de la verdad. El teatro policiaco suele ser puro artificio, más pronunciado todavía, por su brevedad, que en la narrativa policiaca. El aparente juego de inducción y deducción y su carácter pseudocientífico no suele resistir un análisis profundo. El proceso que sigue el investigador o el espectador para descubrir la verdad es analítico sólo en apariencia. En realidad, las inducciones o deducciones del detective serán simples conjeturas o afortunadas intuiciones, cuando no son fruto de una casualidad que está puesta adrede por el autor para que las piezas encajen en el final. Este hecho explica la imposibilidad para el espectador de llegar a solucionar el misterio por sí mismo, lo cual contradice el dogma del *fair play*. El hecho usual de que el culpable suela ser el menos sospechoso de los personajes ya implica artificio y falta de verosimilitud, lo mismo que los numerosos giros y sorpresas que se suceden en la trama. Si el espectador llega a averiguar por sí mismo quién es el criminal, antes de llegar al desenlace, suele ser más por su conocimiento del paratexto, de otras obras policiacas similares, que han usado recursos idénticos, y no tanto por su capacidad inductiva o deductiva. En cualquier caso, el artificio e inverosimilitud del teatro policiaco le es perdonado al autor con tal de que haya planteado la obra con pericia y con una estructura impecable.

Conviene mencionar también, pese a su menor incidencia en el teatro, al género negro, que guarda estrecha relación con el policiaco, aunque difiere fundamentalmente del género policiaco clásico. El género negro⁹, además de incluir el esquema de crimen e investigación, presenta notables diferencias: en el género negro, el crimen no siempre es castigado, porque el maniqueísmo del esquema básico anterior, con una división nítida entre personajes positivos y negativos, es sustituido por consideraciones de tipo social o económico. En el género negro, en muchas ocasiones se pervierten los valores y los detectives o policías favorecen que los crímenes permanezcan impunes. El carácter marginal de los investigadores, que contrasta con los detectives aburguesados de la literatura policiaca, su habilidad para moverse por los bajos fondos, sus actuaciones al margen de la ley, son muestras de las peculiaridades del género negro, destinadas a mostrar una realidad sórdida, que sirve de testimonio crítico y social, muy diferente de

⁹ Vid. VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *De la novela policiaca a la novela negra*, cit.

la literatura policiaca, destinada al puro entretenimiento y sin voluntad crítica en lo que se refiere a los orígenes y causas sociales de los delitos.

El género negro fue cultivado especialmente por autores norteamericanos, que sentían la necesidad de denunciar la ingente miseria e injusticia social desencadenada tras la crisis de 1929 y la Gran Depresión, así como el ascenso de una serie de negocios clandestinos e ilegales, organizados por la mafia italoamericana. Autores como Dashiell Hammett y posteriormente Raymond Chandler crearon una nueva escuela de novela policiaca a partir de este tipo de relatos, muy populares, impresos en revistas *pulp* (papel barato); era la *hard boiled novel*.

En cualquier caso, el rasgo común que aglutina a literatura policiaca y al género negro es que en ambos casos el tema argumental es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultados. En el teatro predominó más la tendencia al policiaco clásico, o policiaco-enigma, ya sea como obra “seria” o, en las obras de autores autóctonos, como parodia. En el teatro no se vivió la evolución que se había experimentado en el cine o en la novela, que se desarrollaron por la senda “negra”. Cuando esa evolución estaba teniendo lugar en la narrativa, el teatro occidental estaba, sin embargo, en plena fase de experimentación y vanguardia, con obras en las que la lógica narrativa, imprescindible en el universo de lo policial, no era el elemento más importante del drama.

Por otro lado, ciñéndonos al marco español, los dramaturgos eludieron el género negro, para evitar así problemas con la censura, que nunca hubiera consentido que se retratara en los escenarios las lacras sociales que denunciaba el género negro: la perversión moral del detective, la corrupción de la policía, la sarta de crímenes impunes, etc. Esto no sucedía exactamente igual en la narrativa, pues se permitió la publicación de muchas novelas criminales de serie negra, pero ello era debido a que tanto los personajes como la ambientación eran de países extranjeros, lo cual era incluso visto con buenos ojos, desde el punto de vista del sistema dictatorial español, pues era un modo de mostrar las miserias y corrupción de las democracias occidentales. Ejemplos insignes de novelas negras publicadas en España fueron las de Dashiell Hammett.

Desde una perspectiva sociológica, el teatro policiaco está relacionado con un público no excesivamente elitista, abundante, al que se le dirigía una serie de obras en ocasiones muy elaboradas y de las cuales sobresalen algunas piezas maestras. En la creación de piezas policiacas existían, por parte de los autores, razones comerciales: son obras pensadas para el entretenimiento de un público mayoritario, que acudía a los

teatros con el único fin de divertirse, sin plantearse mayores consideraciones. El hecho de presentar la obra teatral como un juego-enigma podía atraer a una burguesía liberal que se vería secundada por una masiva aceptación popular, sobre todo en la faceta más cómica de este teatro policiaco. Encubierto bajo la apariencia de un juego estético, el teatro policiaco posee, sin embargo, una fuerte carga ideológica que se avenía muy bien con el público burgués que llenaba los teatros. El teatro policiaco se inclina, sin lugar a dudas, en el mantenimiento del *statu quo* social, en el que la ley y las normas sociales deben ser obedecidas y el criminal que incumpla esos códigos es castigado.

Ubicado, por tanto, dentro del denominado “teatro comercial”, el teatro policiaco elude los graves problemas que aquejaban a la realidad española simplemente pasándola por alto, bien porque dicha realidad quedaba inmediatamente deformada por el humor, bien porque colocaban el enigma fuera de esa realidad, con ambientaciones en otros países. No fue un fenómeno que sólo afectaba al teatro policiaco español. Así ocurre con las piezas policiacas inglesas, que se limitan, generalmente, a reflejar los ambientes aristocráticos de su país sin preocuparse demasiado de la realidad globalmente considerada. El teatro policiaco pretende simplemente proporcionar un entretenimiento refinado que permita ejercitar el raciocinio, añadiendo pequeñas o altas dosis de humor y diversión en el desarrollo de la trama. El teatro policiaco se encuentra, de este modo, situado en el lado opuesto del teatro de autores comprometidos pertenecientes al realismo social.

Sin embargo, también existe un teatro de tesis, dogmático, que recurrió a la estructura policiaca para servirle de gancho con el que ilustrar mejor la ideología que se quería transmitir. Son obras con fuerte contenido moral, de denuncia, pero con forma de investigación policiaca, referida a crímenes legales o a delitos morales. Ejemplos de lo expuesto son las piezas de *Hombre nuevo*, de José María Pemán, o *La cárcel sin puertas*, de José Antonio Giménez Arnau.

En la posguerra española, el teatro policiaco cuenta, además, con tres polos de interés en lo que respecta a su popularización: por un lado, el cine, gran difusor de multitud de argumentos policiacos en sus películas; por otro lado, la amplia presencia popular de una literatura policiaca de económica adquisición, especialmente de traducciones de Conan Doyle, Agatha Christie o Ellery Queen, pero, también, la progresiva divulgación de escritores americanos de novela negra, como Dashiell Hammett o Chandler, y de escritores francófonos del *roman policier*, como fue el caso de Gaston Leroux y de Simenon y su detective Maigret, en un tipo de literatura

policíaca psicológica y costumbrista. Conviene citar, en tercer lugar, a la radio, que emitió en los años 40 y 50 numerosos radioseriales policíacos.

Nadie puede dudar de la importancia que ejerce el cine policíaco y negro en la cultura española de la posguerra, con películas, tan emblemáticas hoy para la historia del género, de directores como Howard Hawks, John Huston, Billy Wilder, Orson Welles, Tay Garnett, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jacques Tourneur, Henri-Georges Clouzot, Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick. En lo que respecta al cine español, debido a las circunstancias sociopolíticas de España en la época de la dictadura, era delicado, por la presión censorial, abordar un cine policíaco, pero lo cierto es que sí que surgió un cine policíaco español con un importante número de producciones. De hecho, varios de los dramaturgos españoles colaboraron intensamente en estas películas españolas, como Miguel Mihura, Edgar Neville o Alfonso Paso, este último con gran éxito comercial. En ocasiones, cine y teatro se imbricaban en películas de temática policíaca como *Crimen en el entreacto* (1950), de Cayetano Luca de Tena, o *Intriga en el escenario* (1953), de Feliciano Catalán, películas casi olvidadas¹⁰. Existieron, asimismo, guionistas como José Antonio de Loma, Julio Coll, Vicente Coello, José Luis Dibildos o Carlos Blanco que crearon numerosas tramas policíacas para el cine español. Entre los directores que cultivaron el género figuran Ignacio F. Iquino, Antonio Santillán o Julio Salvador. Elena Medina¹¹ ha contabilizado, sólo en la década de los 50, 43 producciones de cine policíaco en Madrid, más 36 en Barcelona. Citamos, por último, la labor cinematográfica de Juan José Alonso Millán, notable cultivador del género policíaco, en cuya producción, como ha estudiado Ríos Carratalá¹², es imposible establecer una línea de contraste entre sus obras teatrales y sus guiones.

Del mismo modo que ocurrió con el teatro, muchas fueron las producciones en el cine español que combinaron trama policíaca y comedia, de forma que nos encontramos con parodias de los temas del género. Son películas como *Yo no soy la Mata-Hari* (1950), de Benito Perojo, con argumento original y guión de Miguel Mihura, o *La lupa. Agencia de investigaciones privadas* (1955), de Luis Lucía.

Por su parte, la novela policíaca en España se encuentra presente desde el siglo XIX. Ya la novela por entregas de la segunda mitad del siglo XIX incidía en la sangre y

¹⁰ Vid. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *El teatro en el cine español*, Alicante, Diputación, 1999, p. 76.

¹¹ MEDINA, Elena: *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

¹² RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: "La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo", en ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros-Uned, 2002, pp. 123-134.

los crímenes. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, autores como Pedro Antonio de Alarcón, con *El clavo*, Benito Pérez Galdós, con *La incógnita*, *Realidad* y *La sombra*, Emilia Pardo Bazán, con *La gota de sangre* y *Selva*, José Francés, traductor de Conan Doyle, y Joaquín Belda, que inició en 1909 el filón de las novelas paródicas con *¿Quién disparó?* *Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez*, son los pioneros españoles de una novela que empezaba a granjearse el favor del público lector¹³. Otros precursores ilustres fueron, ya en la década de los veinte, Wenceslao Fernández Florez y Enrique Jardiel Poncela. La década de los treinta se caracterizó por la consolidación de la novela policiaca en nuestro país, con el nacimiento de varias series y colecciones de libros dedicados al género, que respondían a la demanda de un público conocedor y aficionado, que tenía perfecta conciencia del género. Obras de Georges Simenon, Dashiell Hammett, Edwar Wallace, Gaston Leroux y otros muchos fueron ampliamente difundidas y leídas en los años treinta. Con la proliferación de publicaciones policíacas en estos años, se propició el surgimiento de algunos escritores españoles dispuestos a profesionalizarse y cultivar exclusivamente el género. Son los casos de E. C. Delmar, Agustín Elías y Valentín R. González.

En la década de los años cuarenta, dentro del período que más nos interesa, cuando empieza la posguerra española, fue cuando más se publicaron y consumieron novelas policíacas, que ganaron, además, cierta calidad en su impresión, gracias a que empresas como la del editor José Janés y otras editoriales de prestigio, como Aguilar y Espasa-Calpe, empezaron a publicar, a ambos lados del atlántico, colecciones de novelas policíacas. Otras editoriales, como Molino o Bruguera, continuaban con sus series policíacas en asequibles libros de bolsillo. Es en estos años cuando empiezan a conocerse masivamente, por ejemplo, las novelas de Agatha Christie y aquellas representantes de la novela-enigma. Como ha estudiado Salvador Vázquez¹⁴, entre 1940 y 1949 aparecieron un total de ciento nueve series de novelas policíacas que hubieron de competir con otras dieciséis importadas regularmente desde Argentina. Muchos escritores españoles se apuntaron a la tendencia de escribir obras policíacas, al mismo tiempo que se aceleraba la publicación de novelas policíacas extranjeras. Autores españoles destacados fueron: Cecilio Benítez de Castro, César de Montserrat, Fernando

¹³ Conviene aludir, con todo, a los estudios de Ricardo Landeira, que ha rastreado textos policíacos en la obra de románticos como Ángel Saavedra o José Zorrilla. Vid. LANDEIRA, Ricardo: *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*, Alicante, Universidad, 2001.

¹⁴ VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993, pp. 91-92.

Pontes, Luis Conde Vélez, Guillermo López Hipkiss, Enrique Cuenca Granch, entre otros muchos¹⁵. Estas producciones autóctonas se limitaban a ser imitaciones más o menos literales de los modelos anglosajones y, en menor medida, franceses, y eran generalmente firmadas con pseudónimos anglosajones, protagonizadas por personajes extranjeros y ambientadas en otros países. La competencia con las producciones originales anglosajonas, consideradas como “las auténticas”, unido a la ocultación de un género subliterario, desprestigiado, y el propio carácter lúdico de dicha ocultación eran las razones para ese enmascaramiento de los autores españoles.

En los años cincuenta continuaba la producción de la novela policiaca, si bien empezó a declinar la novela enigma de estilo británico, para empezar a instalarse cada vez más firmemente la novela de acción con fondo realista: era la novela negra, traducción directa de la “*série noire*” francesa, caracterizada para designar a aquellas narraciones de misterio, de estilo del *pulp* americano, en las que la acción, la violencia y el lenguaje conciso y coloquial eran lo habitual. La editorial Bruguera, con sus colecciones de bolsillo de precios muy económicos, a duro el ejemplar, llegó a poner cada semana en los quioscos hasta doce novelas del género criminal. Muchos fueron los escritores que se dedicaron intensamente a las novelas de a duro. Mary Francis Colt, por ejemplo, en la vida real Fernanda Cano, seguía escribiendo novelas enigma y llegó a publicar hasta trece títulos, todos ellos de perfecto corte británico, con personajes y ambientes de ese país, hasta el punto de que, durante mucho tiempo, se pensó que Mary Francis Colt era una escritora de esa nacionalidad. Otros autores españoles de interés son Mario Lacruz y Francisco García Pavón.

A partir de los años cincuenta y en los años sesenta, la novela policiaca española apenas fue una mera continuación de la de la anterior década, aunque, por directo influjo del realismo social, empezó a desarrollarse una novela criminal con matices sociales, como tipo evolucionado de la antigua novela enigma, que, sin entrar directamente en consideraciones críticas, desplegaban una investigación detectivesca sobre un fondo copiado de la realidad. Francisco García Pavón continúa en la década de los sesenta publicando historias policiacas de su personaje detective Plinio.

La novela policiaca era un hecho indiscutible en el panorama literario español de la posguerra. Llegó a ser tanta su popularidad que muchos autores humorísticos de los

¹⁵ Existe un exhaustivo y extenso corpus de novelas españolas policiacas entre 1939 y 1975; vid. SANTIAGO MULAS, Vicente de: *La novela criminal española entre 1939 y 1975*, Madrid, Libris-Asociación de Libreros de viejo, 1997.

años cincuenta, del mismo modo que sucede en el teatro, se apropiaron en ocasiones de la temática criminal para provocar la carcajada, parodiando en sus novelas los tópicos del género.

La pujanza de la novela y del cine criminal permitió que la intriga policiaca accediera no solamente al teatro, sino también al más extendido medio de comunicación del momento: la radio. Ya en los años cuarenta alcanzaron cierta popularidad las aventuras radiofónicas de Taxi Key, el taxista detective creado por Luis G. de Blain, o Luis Gossé, que planteaba en cada programa un enigma policiaco. Con espíritu moralizante se presentaban programas como *¡Abran a la policía!* o *El criminal nunca gana*, esta última emitida durante más de diez años, que exponían casos criminales de ficción resueltos por la policía. Como ha estudiado Barea¹⁶, los policiacos españoles radiados de los años 40 y 50 tienen unas características en común: los sucesos criminales debían tener por escenario preferente el extranjero, en países donde el crimen adquiere un tono costumbrista: París, Marsella o los Estados Unidos. En España, no debía mostrarse delincuencia que no tuviera su cauce ordinario en las comisarías de distrito. Todos los crímenes cometidos deben tener su castigo, incluso los cometidos en otros países. No aparece la figura de un detective privado que actúa al margen de la Policía oficial. Nunca se presentan delitos que puedan tener su origen o cuestionar valores fundamentales como la familia o el Estado, es decir, el delito nunca es social, siempre es producto de una desviación ética cuyo culpable es un individuo aislado.

Donde más tradición obtuvo el radioserial policiaco fue en Barcelona, donde existía una consistente afición del público. En Madrid triunfó el radio-teatro policiaco español de *El criminal nunca gana*, de los hermanos Daniel y Antonio Baylos, pero fue sólo un caso aislado. El radioserial policiaco no alcanzó nunca el impacto que tendría en la radio española de la época el folletín o la radio-comedia. No podía ser de otro modo, en la España de la posguerra, una España que no permitía otra ley que la Ley ni otra policía que la Policía, y que llevó incluso a Radio Barcelona a presentar desde el principio sus excusas por su afición al género, que, en la época, se podía ver perjudicial para los oyentes y nocivo para los temperamentos sugestionables. La calidad de estas radioseries policiacas era, por otra parte, muy débil, sin aventura real, con un final previsto y un repertorio de personajes limitado. La radionovela policiaca se convirtió en

¹⁶ BAREA, Pedro: *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, El País-Aguilar, 1994.

un juego monótono con escasas variantes y un moralismo ejemplificador al servicio del Estado.

La televisión, en fase experimental durante la primera mitad de los años cincuenta, sólo cobra importancia a partir de 1958, aproximadamente. Lo mismo que sucedió con la radio, no fue muy proclive a emitir seriales policiacos. Sin embargo, en relación al teatro policiaco, la televisión se convirtió en un foco más de difusión, pues no fueron pocas las obras de teatro policiacas seleccionadas en los dos programas de teatro televisado: *Primera fila* y *Estudio 1*. El primero de ellos, *Primera fila*, emitió entre 1962 y 1965 semanalmente y en horario de máxima audiencia una obra de teatro que se ofrecía en directo a los espectadores. No faltaron emisiones de policiacos en *Primera fila*, que llevó al gran público las siguientes obras: *Adiós, Mimí Pompón* (1962), *Esta noche es la víspera* (1963), *Arsénico y encaje antiguo* (1964), *Con la vida del otro* (1964), *Eloísa está debajo de un almendro* (1964), *Carmelo* (1965), *El caso de la mujer asesinadita* (1965), *Niebla en el bigote* (1965) y *Vamos a contar mentiras* (1965). Le siguió el más conocido programa de *Estudio 1*, que, a partir de esa fecha y durante veinte años, presentó cada semana la puesta en escena para la televisión, también representada en directo y bajo condiciones escénicas, de obras teatrales clásicas, modernas y extranjeras, entre las que no fueron escasas las de contenido policiaco: *Carlota* (1965), *El caso de la señora estupenda* (1966), *Las manos son inocentes* (1966), *Las siete vidas del gato* (1967), *De profesión sospechoso* (1969), *Una mujer cualquiera* (1969), *Esta noche es la víspera* (1970), *Con la vida del otro* (1971), *Tengo un millón* (1971), *El chalet de madame Renard* (1972), *Carmelo* (1972), *Eloísa está debajo de un almendro* (1973), *Ocho mujeres* (1973), *Enriqueta sí, Enriqueta no* (1973), *Llama un inspector* (1973), *Curva peligrosa* (1975), *La decente* (1976), *Trampa para un hombre solo* (1977), *Usted puede ser un asesino* (1977), *Cuidado con las personas formales* (1978), *Al final de la cuerda* (1979), *El caso de la mujer asesinadita* (1979) y *Los ladrones somos gente honrada* (1979).

Relacionado con el auge de lo policiaco, varios intelectuales confesaron públicamente su afición al género y demostraron su interés por él, como fenómeno literario y social. Carlos Fernández Cuenca, crítico y estudioso de cine, publicó en 1943 el libro: *El club del crimen (de Salomón a Edgar Wallace)*. También Pedro Laín Entralgo escribió el largo ensayo *La novela policiaca*. Personas muy vinculadas al teatro, como los críticos Nicolás González Ruiz o Gonzalo Torrente Ballester

demonstraron su admiración por lo policiaco en la novela y el teatro, lo mismo que sucede también con “el espectador”, Francisco Álvaro, en la década de los sesenta.

En el teatro policiaco, lo mismo que en otros terrenos literarios, España se comportó como una colonia cultural de los países anglosajones y, en menor medida, de Francia, mostrando una amplia receptividad de las modas extranjeras. A raíz del gran éxito que supuso la entrada oficial de Sherlock Holmes en España, en el año 1906, año de la publicación de *A study in Scarlet*, en el primer tercio del siglo XX se popularizaron, con gran éxito, las dramatizaciones teatrales de las aventuras de los héroes de las novelas policiacas extranjeras inglesas y, en menor medida, francesas. Al consultar las carteleras en estos primeros años de la década, se observa que en la escena se está produciendo un fenómeno de lento retroceso de géneros tradicionales, como son la comedia, el drama, la zarzuela o el sainete a favor de otros como son los llamados “dramas policíacos”, en franca similitud y competencia con el cine. Este nuevo género, derivado de los melodramas, desarrolla dos modalidades: los dramas de policías y detectives y los dramas de ladrones y asesinos. En el primer caso, el héroe actúa de acuerdo a la ley, descubre y resuelve los casos de robos y asesinatos. En el segundo caso, el protagonista delinque, comete fechorías e incluso llega al asesinato en ciertos casos. De esa época nos queda la publicación, a partir de 1918, de la colección “la novela policiaca”, que, a pesar de su nombre, publicó obras teatrales ya estrenadas de autores españoles que recreaban las aventuras de Sherlock Homes y también otros personajes famosos del género policiaco, como Nick Carter, Raffles, Fantômas o Arsenio Lupin.

Para entender este fenómeno, es preciso destacar la competencia que existía entre el cine y el teatro. A través de la divulgación que se realizó a través del cine y de la prensa diaria, con sus dramas policiales folletinescos, se van introduciendo en la escena española personajes que poca afinidad podían tener con el público que acudía a verles, como sucede, por ejemplo, con Raffles, el refinado ladrón de guante blanco, Nick Carter o Fantômas, el ladrón y asesino francés, que encarna el mal. Como ha estudiado Francisca Ferrer Gimeno¹⁷, el proceso es el siguiente: primero la historia, generalmente procedente de una novela, era publicada en la prensa, en formato de folletín, la forma más asequible de llegar al gran público; luego, los episodios son tomados para el cine y, por último, las compañías de teatro aprovechándose de la

¹⁷ FERRER GIMENO, Francisca: “Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923)”, *Stichomythia*, 2, 2004, pp. 1-29.

popularidad que los personajes habían alcanzado, llevaban sus historias a los escenarios, en ocasiones, incluso, con obras episódicas, como si se tratara de seriales. Existieron muchas compañías, como la del empresario y actor Enrique Rambal, que se especializaron en ofrecer en esas primeras décadas del siglo XX multitud de obras policiacas.

En otras ocasiones, el proceso era distinto. A lo largo del siglo XX, el teatro policiaco se desarrolló con independencia de la novela y el cine, y llegó a producir muchos títulos, ahora clásicos, de enorme éxito: *La soga* y *Luz de gas*, de Patrick Hamilton; *El gato y el canario*, de John Willard; *Crimen perfecto* y *Sola en la oscuridad*, de Frederick Knott o *La huella*, de Anthony Shaffer, fueron ejemplos de piezas teatrales de grandísimo éxito comercial que, además, fueron adaptadas al cine, con lo que su popularidad aumentó, lo cual dio pie a que se estrenaran también en escenarios españoles.

Efectivamente, fueron muchas las piezas policiacas extranjeras que se estrenaron en el período de la posguerra española. En muchas ocasiones, eran traducidas y adaptadas por personas muy vinculadas al teatro, de la talla de, por ejemplo, José López Rubio, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar Neville, Conchita Montes o José Luis Alonso. De éste último, por ejemplo, fueron las traducciones y adaptaciones de *Diez negritos*, *Coartada*, *Asesinato en el Nilo* y *La visita inesperada*, de Agatha Christie. Pero también de *Trampa para un hombre solo*, de Robert Thomas, *Asesinar no es tan fácil*, de Arthur Watkyn o *El cenador*, de Alec Coppel. La fuerte presión de la censura gubernamental franquista consideró, sin embargo, relativamente inofensivas para el Régimen estas obras policiacas, conservadoras de los valores tradicionales y restauradoras del orden establecido. Hubo empresarios, como Arturo Serrano y el Teatro Infanta Isabel, que se especializaron en el género, y traían a Madrid muchas obras extranjeras policiacas, de gran éxito en sus países. Aunque pocas de estas obras alcanzaron un éxito comercial clamoroso, la mayoría de ellas cumplía razonadamente bien su cometido y estaban muchas semanas en cartel.

En lo que respecta al teatro policiaco autóctono, parece evidente que, desde el principio, se vio la imposibilidad de que los dramaturgos españoles asumiesen como propio el género y elaborasen una serie de obras adaptadas a las circunstancias literarias y sociales del país. El teatro policiaco español no fue nunca, con las debidas excepciones, una práctica escénica generalizada, y ello fue debido, en gran parte, al desprecio que suscitaba lo policiaco entre los dramaturgos y críticos teatrales españoles,

que veían el teatro policiaco como un subgénero de poca calidad literaria, sólo apto para atraer a los escenarios espectadores no demasiado exigentes. No puede hablarse, en propiedad, de un teatro policiaco español, pero sí tal vez de un teatro español, de piezas concretas y autores determinados, que estrenaron muchas piezas pertenecientes al género policial. Con la excepción de Enrique Jardiel Poncela, Alfonso Paso o Miguel Mihura, autores que más piezas policiacas dieron al teatro, no fueron pocos los dramaturgos que renegaron del carácter policiaco de algunas de sus piezas, como sucedió con Antonio Buero Vallejo, con respecto a *Madrugada*, o Jaime Salom, que sólo reconoció haber escrito una única obra policiaca, *Culpables*, pese a que tiene varias más que se pueden englobar dentro del género. Lo mismo que sucedió con la novela, la enorme proliferación de piezas policiacas tenía que determinar forzosamente la pérdida de valores literarios en muchas de sus obras, sin perjuicio de que otras, despreciadas simplemente por el género al que pertenecen, reunieran las cualidades estéticas necesarias para que se las considerase excelentes obras dramáticas.

El teatro policiaco español nunca se desprendió del prejuicio de ser un teatro importado. De forma humorística, y en lo que parece una referencia a *Carlota*, Alfredo Marqueríe resaltaba el carácter subsidiario del teatro policiaco español con respecto al inglés:

“Para escribir una obra policiaca digna de tal nombre es necesario que suceda en Londres y que intervenga Scotland Yard, o que pase en Estados Unidos y que aparezca el fiscal del distrito. El público no pasa con eso, de que los delincuentes y los detectives sean de nuestras latitudes. Un policía que se llame Martínez o un asesino que se apellide Pérez dan siempre risa, aunque sean más criminales o más policías que nadie. Pero si son míster Brown, o míster Smith, si se alude a la niebla o a los rascacielos en el curso del diálogo, el ambiente ya está logrado y conseguido¹⁸”.

La consagración del teatro policiaco español llegó por la vía del humor. En la posguerra española, especialmente en las décadas de los cincuenta y sesenta, abundaron numerosas piezas policiacas de autores que tendremos ocasión de tratar después. Sin embargo, se forzaron tan cómicamente los límites de las tramas de intriga que las inutilizaron por vía de la farsa. Se trata de un híbrido entre el teatro policiaco y la comedia de humor, en el que lo más importante es hacer reír, pero a través de una trama policiaca con muchos ingredientes del género.

¹⁸ MARQUERÍE, Alfredo: *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 91.

Factores sociológicos ayudan a entender esta decisión de los dramaturgos españoles. Estrenar un teatro policiaco serio era difícil en una sociedad represiva como la de la posguerra española, temerosa y desconfiada del aparato policial, en la que hasta la misma intromisión de un detective privado en una investigación criminal estaba prohibida por la ley. Era mucho más factible estrenar una comedia policiaca en la que el humor distorsionase la realidad descrita. Una realidad, por otro lado, nada agradable, con toda clase de miserias en una sociedad devastada por la guerra reciente.

Pasada la guerra civil, los autores, para huir de la realidad circundante, se refugiaron en un humor escapista y evasivo. El teatro de posguerra había perdido muchos de sus mejores autores y actores que emigraron o se exiliaron. Los que se quedaron, un grupo de jóvenes ingeniosos en el manejo de la escena y de la palabra, crearon un teatro con un componente literario nada despreciable, y con un espíritu de evasión como norma común a todos ellos: Jardiel Poncela, Miguel Mihura, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville, Tono, Jorge Llopis y Álvaro de Laiglesia, por citar sólo a algunos. Hacían un tipo de teatro que divertía a un público deseoso de escapismo y evasión, un público que no quería que se le abrumara con problemas ni que se le hiciera pensar demasiado en asuntos trascendentes. No parece lícita, desde la perspectiva actual, la postura de compartir el rechazo que, en general, ha padecido este teatro de humor, por su carácter evasivo. Al contrario, creemos que el humor como evasión no sólo ha ofrecido excelentes obras, sino que es perfectamente justificable desde el punto de vista histórico en el que se forjó este teatro¹⁹.

En este contexto de teatro de humor (mejor que de teatro cómico, en acertadas palabras de César Oliva y José Monleón²⁰), surge el género policiaco autóctono, con comedias que parten de una situación original y que buscan la sorpresa. Unos ladrones que se encuentran con el hecho de que las personas de alta sociedad a las que iban a robar son más sinvergüenzas que ellos (*Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncela); la esposa que facilita al marido los medios para que la envenene para así

¹⁹ Vid. las inteligentes reflexiones que sobre el humor realiza el profesor RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *La memoria del humor*, Alicante, Universidad, 2005.

²⁰ Teatro de humor se refiere a comedias que parten de una situación original y propician la sorpresa. El teatro cómico se basa en una estructura convencional repleta de chistes. Hay que indicar, no obstante, que también el “teatro de humor” de la posguerra se dejó cautivar por las posibilidades de los elementos verbales, en ocasiones de raigambre codornicesca. Vid. OLIVA, César: “Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de postguerra” y MONLEÓN, José: “Teatro cómico y teatro de humor en la posguerra civil española”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la postguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 37-48 y pp. 15-35. Vid., asimismo, GARCÍA RUIZ, Víctor: “Teatro del humor. Comedia de humor, comedia de la felicidad, comedia burguesa. Demasiadas comedias”, *Ade*, 110, 2006, pp. 125-132.

reunirse con su amado en el otro mundo (*El caso de la mujer asesinadita*, de Miguel Mihura); la familia que ve en el crimen cometido en la casa de los vecinos el medio de ascender de condición social (*El drama de la familia invisible*, de Álvaro de Laiglesia); los dos amigos que pretenden correrse una juerga y se encuentran con un cadáver del que se tienen que deshacer sin levantar sospechas (*Usted puede ser un asesino*, de Alfonso Paso); un crimen cometido en un hotel con gran número de personajes que se declaran culpables (*¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, de Jorge Llopis). Son todas ellas situaciones singulares, sorprendentes y divertidas para el espectador que conocía ya los mecanismos del género policiaco “serio”.

En ocasiones, estas comedias policiacas de humor adoptan la forma de parodia, como sucede, sobre todo, con las de Jardiel Poncela, Alfonso Paso y Miguel Mihura. Estas parodias de tramas policiacas no eran algo específico de los autores españoles, pues el mismo tipo de comedia ya aparecía frecuentemente en muchas películas americanas e inglesas, en las que el humor y el suspense van a la par. Alfred Hitchcock, por ejemplo, proporciona a menudo películas que son parodias de las películas de misterio y policiacas. Una pieza como *Carlota*, de Miguel Mihura, es una parodia en la que se sugiere que los ingleses adoran los crímenes y los misterios y, entonces, la protagonista Carlota está convencida de que puede mantener siempre entretenido a su esposo si le hace creer que ella es una envenenadora. Por último, el elemento del suspense que encontramos en las historias de misterio y que hace estar en tensión al espectador, existe también en las parodias, pero, cuando surge la sorpresa, lo hace de forma cómica, de modo que produce la carcajada del espectador. Es lo que sucede, por ejemplo, con los numerosos cadáveres de las piezas teatrales de Alfonso Paso, que aparecen, desaparecen y se mueven como si tuvieran vida propia, en un tipo de humor macabro de mucho éxito en la época²¹.

En esta mezcla de comedia y enigma policiaco, o de melodrama y enigma policiaco se encuentran casi todas las obras de nuestro corpus. Es interesante observar cómo los dramaturgos subtitulan sólo algunas de estas obras con alusiones al género policiaco. Así sucede con *Los ladrones somos gente honrada. Comedia casi policiaca*; *Los tigres escondidos en la alcoba. Comedia de intriga*; *¡Jonathan! El monstruo invisible. Intriga de miedo y de misterio*; *Crimen pluscuamperfecto. Comedia policiaca*; *La decente. Comedia policiaca*; *Niebla en el bigote. Pieza de policías y asesinos*; o *La*

²¹ Vid. ZATLIN-BORING, Phyllis: “Macabre humor in contemporary Spanish theatre”, *Romance Notes*, 9, 1968, pp. 201-205.

extraña señora Vernon. Comedia policiaca. En algún caso, el subtítulo ya se refiere a la mezcla de humor y policiaco, como en *Enriqueta sí; Enriqueta no. Enigma policiaquísimo*, superlativo heterodoxo que recuerda al diminutivo de la mujer “asesinadita” de Miguel Mihura.

Sin embargo, lo más frecuente es encontrarnos con subtítulos que para nada especifiquen la pertenencia de la obra al género policiaco, lo cual parece indicar que los dramaturgos no eran conscientes o no estaban interesados en destacar la parte policiaca de sus obras. Es muy frecuente el subtítulo de *comedia dramática*, y así aparece en piezas como *Un crimen vulgar, La sacristía, Dos hombres en la noche, La galera, La llave en el desván, Adoración, Carlota, Las manos son inocentes, Entre nosotros o Juegos de sociedad.* Con idéntico significado aparece como subtítulo *drama* en *La voz del silencio, La cárcel sin puertas* o *El cuervo.* Encontramos igualmente el subtítulo de *melodrama* en *¿Quién?...*, y el de *episodio dramático* en *Madrugada.*

Con los policiacos de humor sucede algo parecido, al estudiar los subtítulos con los que nos llegaron. O bien no existe ningún subtítulo, o bien aparecen con subtítulos que no especifican su pertenencia al género policiaco. Son varias las que llevan el subtítulo de *comedia de humor*, como *El caso de la mujer asesinadita, El drama de la familia invisible, De seis a ocho asesinar a López* o *Marbella, mon amour.* Como *farsa* se titulan *El caso de la señora estupenda, Con la vida del otro* o *El expresidente,* en tanto que *Carmelo* o *La señora que no dijo sí* son subtituladas por Alonso Millán, tal vez de un modo redundante, como *farsa de humor.* El mismo Alonso Millán subtitula *El cianuro... ¿solo o con leche?* como *farsa de humor negro,* y casi igual sucede con *El crimen al alcance de la clase media,* que es subtitulada como *comedia de humor negro.* Otros subtítulos que se ofrecen para obras de nuestro corpus son los de: *humorada* (*Como mejor están las rubias es con patatas*); *melodrama satírico* (*Cuatro y Ernesto*); *farsa tragicómica* (*El vampiro de la calle de Claudio Coello*); *esperpento* (*La buena vida*); *tragicomedia* (*El pañuelo de la dama errante*).

Es evidente, después de observar estos ejemplos, que los subtítulos poco o nada pueden aportar a la cuestión del género. Podemos encontrar la incoherencia de que un dramaturgo como Miguel Mihura subtitule como *comedia policiaca* a *La decente,* mientras que deje sin subtítulo a *Melocotón en almíbar* o subtitule como *comedia dramática* a *Carlota,* cuando las tres piezas comparten rasgos que las incluyen sin ninguna duda en el género policiaco. En otros dramaturgos, como Jardiel Poncela o Alfonso Paso, por poner a dos de los autores con mayor vinculación con lo policiaco,

encontramos que existió igualmente esa falta de coherencia a la hora de subtítular sus obras. Ni siquiera en los subtítulos de las obras extranjeras, con muchísima mayor tradición en el género policiaco, aparecen casi referencias a lo policiaco, y tan sólo hemos encontrado: *Sola en la oscuridad. Drama policiaco; ¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! Obra inglesa cómico-policíaca* y *Testigo de cargo. Comedia policíaca*.

La conclusión que extraemos del estudio de los subtítulos es que los dramaturgos, salvo las excepciones que hemos destacado, no estaban excesivamente interesados en destacar el carácter policiaco de sus obras, ni siquiera en aquellos casos más claros de pertenencia al género policiaco. Ya sea porque la mayor parte de las obras se pueden estudiar como simples comedias o melodramas con un componente policiaco, o bien porque a nuestros dramaturgos no les interesó realzar el carácter policiaco de sus obras, cuando no menospreciaron directamente a lo que sonara a policiaco, lo cierto es que no surgió en la posguerra española una clara conciencia genérica en torno al teatro policiaco.

3. SITUACIÓN DEL TEATRO POLICIACO EN EL TEATRO DE POSGUERRA

La estructura del teatro español en los años del régimen de Franco se caracteriza, como ha resumido Floeck²², por tres grandes rasgos: su organización económica fundamentalmente privada, su dependencia de una censura estatal rigurosa, así como su concentración en Madrid y Barcelona.

En los años de la posguerra, la centralización teatral aumentó de forma considerable, con la creación de nuevos escenarios en Madrid y, en menor medida, en Barcelona o Valencia. Mientras que en provincias el teatro va a ser una actividad más o menos esporádica, la actividad teatral nunca decrecerá en España en las grandes capitales, ni siquiera en el período de la guerra. A los numerosos teatros de iniciativa privada se le sumarán los teatros nacionales que la Dictadura favoreció, con el fin de promover un teatro con ciertas aspiraciones culturales y mayor cuidado en la parte técnica que lo común de sus coetáneos. Fueron de carácter público el Teatro Español y el Teatro María Guerrero, al frente de los cuales estuvieron importantes nombres del teatro, como Felipe Lluich, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, Claudio de la Torre, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Adolfo Marsillach o Alfredo Marqueríe²³. La programación de estos teatros públicos no pudo resistirse a la moda de las comedias policiacas y, como tendremos ocasión de ver, varias piezas policiacas fueron representadas en ellos.

Inmensa importancia tuvo la crítica especializada desarrollada en la prensa española, ejercida por personas con cierta preparación que fueron ocupando las tribunas diarias o semanales. Los más importantes fueron Alfredo Marqueríe, primero en *Informaciones* y después en *ABC*; Eduardo Haro Tecglen, en *Informaciones* y en *Triunfo*; Nicolás González Ruiz, en *Ya*; Enrique Llovet, en *ABC*; Gonzalo Torrente Ballester, en *Arriba* o José Monleón, en *Triunfo*. En Barcelona destacaron Julio Coll, en *Destino* y Enrique Sordo, en *La revista*. Si el teatro entonces tenía una muy superior influencia social que en la actualidad, tampoco es menos cierto que la mayoría de los críticos, que vivían cada estreno con pasión, eran respetados y temidos por los autores.

²² FLOECK, Wilfried: "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en TORO, Alfonso de y Wilfried FLOECK: *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-46.

²³ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España 1939-1978*, Madrid, J. García Verdugo, 1996.

Una crítica negativa firmada por Alfredo Marqueríe podía frenar la carrera literaria de un autor novel, o, al menos, ahuyentar al público de la taquilla de una obra escrita por un dramaturgo de prestigio. A estos críticos hay que sumar los resúmenes anuales de las temporadas teatrales de Federico Carlos Sainz de Robles, a partir de la temporada 1949-1950, y de Francisco Álvaro, a partir del año 1958. Algunos críticos, como Gonzalo Torrente Ballester o Francisco Álvaro mostraron su entusiasmo por el género policiaco teatral, en tanto que otros, como José Monleón, parecían desdeñar el género y no reseñaban casi nunca ninguna comedia policiaca.

Tras la guerra civil española, el alejamiento de una gran cantidad de escritores viene a dar como fin el empobrecimiento de la escena española. Mueren Valle-Inclán, Unamuno, Pedro Muñoz Seca, Serafín Álvarez Quintero y Federico García Lorca, entre otros. Antes del fin de la guerra se ausentan al exilio Carlos Arniches, Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Grau, Alejandro Casona, Max Aub, Rafael Alberti, Paulino Massip, Cipriano Rivas-Xerif y Manuel Ugarte. Salvo las personalidades consideradas adictas al régimen o víctimas del contrario, ninguno de estos nombres puede ser utilizado sobre la escena española. Muchos de estos autores desarrollarán un teatro de gran calidad en el exilio.

Un vistazo sobre los éxitos teatrales en el Madrid de 1939 da luz sobre la escasa calidad artística del teatro de entonces: en primer lugar, *¡Que se case Rita!*, juguete cómico de Antonio Paso, Sáez y González Álvarez, con 142 funciones; en segundo lugar, *Mujeres de fuego*, revista que consiguió 101 representaciones; en tercera posición, otra revista: *Las tocas*, con 80 representaciones. Sólo Jardiel Poncela o Pemán consiguen estrenar piezas con mayor dignidad y, al mismo tiempo, superar las 50 representaciones²⁴.

A partir de la temporada 1939-40, se va a producir un aumento de la calidad de las obras representadas, aunque el subteatro de tono burdo, las revistas más o menos frívolas y las fantasías lírico-folclóricas no sólo no desaparecerán, sino que conocerán un período de apogeo en la posguerra, muy a pesar de varios críticos, como Federico Carlos Sainz de Robles, en cuyos resúmenes confeccionados anualmente, a partir de la temporada 1949-1950, se lamenta repetidamente de la escasa calidad de la mayoría de las obras españolas y extranjeras estrenadas.

²⁴ Vid. GARCÍA RUIZ, Víctor: “La guerra ha terminado’, empieza el teatro. Notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-31.XII.1939)”, *Anales de literatura española contemporánea*, Vol. 22, 3, 1997, pp. 511-533.

Algunos nombres que habían sido campeones de taquilla en pasadas décadas, como Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Carlos Arniches y Joaquín Álvarez Quintero, que jamás prescindieron de la firma de su hermano Serafín, fallecido en 1938, se mantienen en escena sin apartarse nada de la línea de su dramaturgia de preguerra. Ejemplos de lo dicho son *Adoración* y *La honradez de la cerradura*, dos de los últimos dramas de Benavente, de corte policiaco, del mismo tono discursivo que anteriores obras del mismo dramaturgo.

Sin embargo, el autor más popular en taquilla en los años cuarenta y hasta la década de los cincuenta es Adolfo Torrado, que ya había conocido el éxito en 1929 con *La Papirosa*. Con la ayuda ocasional de Leandro Navarro, ocupa la cartelera madrileña con éxitos de ínfima calidad que prosiguen el tono melodramático y folletinesco y que constituyeron el denominado “torradismo”. Entre esta producción melodramática se encuentra también *Banco*, que mezcla componentes policiacos, o la más tardía *Un ladrón en el tren*, de Leandro Navarro. También representantes del teatro popular, sin apenas calidad literaria, fueron José Ramos Martín y su obra policiaca *¿Quién?*, o Enrique Rambal y sus producciones policiacas. Conviene citar, por último, el teatro costumbrista de Carlos Llopi, que se encuentra a mitad camino entre el tono popular y sainetesco y el de mayor calidad literaria, con varias obras policiacas en su producción dramática.

También con mayor dignidad literaria aunque recogiendo el tono folletinesco y serio, surgen otros autores que recogen la herencia de Jacinto Benavente, el maestro de la Alta Comedia, y exponen piezas bien escritas, con personajes de la alta burguesía como referente social, y en las que todo o casi todo son los diálogos, correctos y ampulosos. Son autores como Luis Fernández de Ardevín, Horacio Ruiz de la Fuente, Felipe Sassone o Enrique Suárez de Deza. De la misma tendencia, menos conocidos, pero que interesa resaltar aquí por su contribución al teatro policiaco, fueron Rafael López de Haro, Julia Maura o Carmen Troitiño.

El mayor renovador del teatro de humor en la posguerra española es Enrique Jardiel Poncela, con una comicidad que nada tiene que ver con los juegos de palabras y los chistes lingüísticos, la jerga andaluza y las astracanadas de Arniches, los Álvarez Quintero o Pedro Muñoz Seca. Jardiel desestima el teatro cómico precedente: “Yo decidí cambiar por completo su línea mediante la posible novedad de los temas, peculiaridad en el diálogo, supresión de antecedentes, posible novedad en las

situaciones, enfoques y desarrollos”²⁵. Del mismo modo, en su desprecio a los folletines de Torrado, se plantea “incorporar la fantasía y la inverosimilitud a escena”²⁶. Prosiguiendo la senda del humor, aunque con notables diferencias, se encuentran los autores que se harían populares gracias a la revista *La Codorniz* y que son Miguel Mihura, el dramaturgo de mayor gracia, relieve e instinto teatral del grupo, Antonio de Lara “Tono”, Álvaro de Laiglesia, Juan Chorot o Jorge Llopis Establier. Todos ellos escribieron comedias policiacas a las que añadían la originalidad de su humor codornicesco, que ha sido emparentado tímidamente con el humor del “teatro del absurdo”, dentro ya del contexto europeo²⁷.

Una comedia de evasión con un sentido amable de la existencia y muy bien redactada es la de autores como José López Rubio, Edgar Neville, Víctor Ruiz Iriarte o Jaime de Armiñán. Como autores de gran éxito que eran, no desdeñaron la comedia policiaca, salvo Edgar Neville, que sí que se sirvió del género policiaco para su labor en el mundo del cine. Con diferencias con respecto a los mencionados, pero asimilado a ellos en cuanto a que muestra un teatro evasivista, es la producción de Alejandro Casona, regresado del exilio en 1962 y rápida y felizmente absorbido por la cultura oficial. Desde 1962 se representaron en España algunas de las más conocidas piezas de Casona estrenadas en el extranjero, entre las que se encuentran dos casos de teatro policiaco.

La extrema fertilidad literaria de Alfonso Paso unida a su enorme éxito comercial lo convierten en un dramaturgo de singular interés y el más importante, junto con Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, entre los que cultivaron el género policiaco. Alfonso Paso es, además, con gran diferencia, el que mayor número de comedias policiacas estrenó.

Casos distintos son los de José María Pemán, autor conservador proveniente de la preguerra, que estrena, junto a obras de humor socarrón, otras en las que predomina la reflexión ética, división que se observa también en las piezas policiacas que escribe. Otro autor de preguerra, Juan Ignacio Luca de Tena, también combina dramas de tesis y comedias intrascendentes, con alguna aportación al género policiaco, con piezas de

²⁵ Vid. CONDE GUERRI, María José: *Panorámica del teatro español de la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, p. 16.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Vid. ALÁS-BRUN, Montserrat: “La comedia de humor en el contexto del teatro español de posguerra”, *Rilce*, Vol. 15, 1, 1999, pp. 283-293.

corte histórico-sentimental. En este mismo grupo de autores de antes de la guerra se encuentran Claudio de la Torre y Luis Escobar.

Enmarcados asimismo como autores de obras de tesis se inscriben José Antonio Giménez Arnau, Emilio Hernández Pino, Fernando Vizcaíno Casas o Juan Más Barlam, cuya falta de sutileza a la hora de enunciar los mensajes sociopolíticos que impregnan sus obras resta calidad literaria a su teatro. Sus aportaciones al teatro policiaco también se resienten del excesivo tono de tesis. Un teatro de mayor calidad que los anteriores es el de Joaquín Calvo Sotelo, que cultiva a la par de un teatro de reflexión otro cómico, sin mayores trascendencias, al que pertenece su única obra policiaca. En estos autores encontramos piezas híbridas entre ideológicas y policiacas o, mejor dicho, lo policiaco les sirve de gancho para captar a un público al que exponer sus tesis.

En la línea de reflejar grandes conflictos del hombre, pero igualmente con la pretensión de llevar a la escena un propósito experimentador se encuentra Luis Delgado Benavente, que utiliza motivos del suspense policiaco en su naturalista y experimental *Tres ventanas*.

Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre constituyen los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Antonio Buero Vallejo, el mayor innovador de la escena española de posguerra, es el emblema del nuevo teatro que rompía con la comedia burguesa, con un lenguaje real y de calidad literaria, sin concesiones al chiste fácil ni a la broma amable, con la tragedia como forma de expresión y la condición humana del hombre como tema principal y con alusiones a la España de posguerra y a otros asuntos de contenido social. La enorme expectación que surgía cuando Buero Vallejo estrenaba una obra lo sitúa como un autor que combinó hábilmente calidad y gusto al público de entonces, interesado en los problemas que planteaba, lo cual le valió la etiqueta de ser un dramaturgo “posibilista”, a mitad camino entre el teatro realista, de poca aceptación, y el comercial. *Madrugada*, obra muy próxima al género policiaco, es un claro exponente de su postura posibilista.

Por su parte, Alfonso Sastre, el mayor teórico del teatro realista, es un dramaturgo de muy distintas tendencias que parecen tener en común su declarado compromiso político y social. Más cercano al teatro de terror que al policiaco se encuentra su obra *El cuervo*, pero que incluimos en nuestro estudio por presentar también varios motivos policiacos.

La obra de Buero Vallejo y Alfonso Sastre abrió en los años sesenta un nuevo camino para el teatro, con autores como Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María

Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda y Ricardo Rodríguez Buded. Es la denominada “generación realista”, de dramaturgos que renovaron el lenguaje teatral, aunque sus obras tuvieron grandes dificultades para representarse. Con temas como la soledad, la lucha por la existencia determinada por la división de la guerra, y con una España negra como telón de fondo y un compromiso político como ideal, ningún margen dejaban estos autores al género policiaco, el cual ignoraron.

Del mismo modo, muchos grupos de teatro independiente y comprometido quisieron hacer en la última década franquista lo que no se veía en los escenarios convencionales, para lo cual contaron con el apoyo de muchos espectadores. Como señala César Oliva²⁸, de ser mero artículo de consumo, gran parte del teatro español pasó a simbolizar el mensaje de un país que se sublevaba a la dictadura de Franco. Estos teatros independientes eran herederos del teatro de cámara del TEU (Teatro español universitario), nacido en 1954 y cuyo propósito era el de ofrecer espectáculos minoritarios y de carácter experimental, generalmente en sesión única, bien por exigencias de la censura, bien por la escasa viabilidad comercial. El teatro independiente rompió el esquema de la función única y aspiró a llegar a un público mucho más amplio y variopinto que el que acudía a las sesiones del teatro de cámara. El teatro independiente consiguió ser una alternativa al teatro comercial, con otro repertorio, otro concepto del hecho escénico, otro público y otra forma de organización.

Sin ningún mensaje ideológico que ofrecer a un público ávido de cambios sociales, el teatro policiaco español se encontró en crisis, desde 1965, fecha que coincide, no por casualidad, con el declive de Alfonso Paso, como dramaturgo. Hay que indicar, no obstante, que seguían representándose piezas policiacas en los circuitos comerciales. La mayor parte de ellas eran extranjeras, pero sobresalieron también algunas comedias policiacas de dos de los dramaturgos de éxito comercial de los años sesenta: Jaime Salom, que se cansó pronto del género, y, sobre todo, Juan José Alonso Millán, que cultivó tanto el policiaco de tono cómico como el serio.

El público que mayoritariamente acudía al teatro era el público medio burgués, el único que se lo podía permitir y el único que sostiene al teatro comercial, dado lo caro que resultaban las entradas en los teatros comerciales, donde se dan las representaciones

²⁸ OLIVA, César: “El arte escénico en España desde 1940”, en HUERTA CALVO, Javier: *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2605.

de los mejores estrenistas²⁹. El espectador popular, que tanto había caracterizado el teatro de siglos anteriores, se veía cada vez más disminuido por la constante elevación de los precios de la taquilla y por la competencia del cine. Los teatros se llenaban, no obstante, pero de un público muy circunscrito a una clase social. Es un público, además, sin demasiadas pretensiones, como recuerda Ricardo Doménech: “un público minoritario, reducidísimo, integrado por unos matrimonios burgueses que van allí como podrían ir a merendar a una cafetería o como podrían ir a una sala de fiestas o como podrían ir a cualquier sitio en que se les ofreciese la oportunidad de matar el tiempo. Van al teatro, ellos son los primeros en decirlo, a distraerse³⁰”.

De todos modos, como subraya Ignacio Soldevila, la situación no podía ser de otra manera: “un público educado en el dirigismo total de las actividades públicas, intoxicado de lecciones de patriotismo histórico e ignorancia de lo contemporáneo, rebajado por los espectáculos de masas o por las novelas radiofónicas, y en manos de los traficantes de infraliteratura rebosada, no puede ser de pronto exigente cuando se mete en un teatro³¹”.

No es de extrañar, por tanto, que la mayor parte de este público prefiera la comedia a otros géneros. Entre los años cuarenta y sesenta predomina la denominada comedia de evasión, que “presenta un ingenuo o ingenuista nivel ideológico, donde los personajes viven el maravilloso mundo de la neutralidad; que habla sobre todo de amor, con una escritura de ingenio y brillante exposición, presentada en un somero juego escenográfico³²”. Del mismo modo, como hemos visto, predomina en la escena española, dentro del género policiaco, la comedia policiaca de humor en lugar de los policiacos serios, más habituales en el teatro inglés y americano.

Aunque nos refiramos a comedias ingeniosas, con cierta preocupación por los aspectos literarios y puramente escénicos, lo cierto es que los temas de los que trataron fueron repetitivos, con muy pobres contenidos, porque poco más podían decir en una sociedad represiva como era la franquista. Los casos de Enrique Jardiel Poncela, Miguel

²⁹ En 1965, una entrada de teatro costaba entre 60 y 100 pesetas, mientras que el salario mínimo diario por ocho horas de trabajo era de 80 pesetas. Sólo el grupo social cuyos ingresos superaban en 1965 las 20.000 pesetas mensuales (que era bastante, si tenemos en cuenta que muchos obreros ganaban menos de 5.000 pesetas al mes), afirmaba acudir al teatro con cierta asiduidad, varias veces al mes. Vid. CANTALAPIEDRA, Fernando: *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 133-134.

³⁰ DOMÉNECH, Ricardo: “Reflexiones sobre la situación del teatro”, *Primer Acto*, 42, 1963, p. 5.

³¹ SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: “Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años”, *Cuadernos Americanos*, XXII, 1963, p. 267.

³² OLIVA, César: “Cuarenta años de estrenos españoles”, en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, p. 15.

Mihura, Edgar Neville, Carlos Llopis, Antonio de Lara “Tono” o José López Rubio son los de grandes dramaturgos que poco pudieron hacer ante las circunstancias que rodeaban a la dictadura franquista. En palabras de Oliva, “todos ellos fueron grandes constructores de comedias, diezmadas en su conjunto por tener que hablar de nada³³”.

En opinión de algunos críticos y de jóvenes dramaturgos integrados en “Arte Nuevo”, el primer grupo de teatro experimental habido en España después de la guerra, en el que se encontraban Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, Luis Gordon o José María de Quinto, la situación era desastrosa. Así, en 1949 se publicaba lo siguiente, por parte de estos jóvenes universitarios, que aspiraban a tener un espacio propio de un teatro experimental, aunque fracasaron en su intento:

“...la actual temporada teatral da una profunda tristeza y un gran desaliento. Se ha convenido estúpidamente que el público sólo quiere bazofia industrial y teatro de bazar.

Hay un estancamiento absoluto, voluntario, con decidido propósito de no evolucionar, de ignorar y despreciar toda novedad³⁴”.

No parece injusto, como señala Pérez-Rasilla³⁵, el calificativo de evasionista aplicado a la casi totalidad de aquellas comedias, que lo eran de una manera consciente y precisa, pues el propósito era sustituir mediante la ilusión imposible la triste realidad de la sociedad española de posguerra. El teatro policiaco se inserta entonces en esta tendencia que predominó de “no hablar de nada” o de “teatro industrial”, es decir, sin tener un referente social claro y con escasas pretensiones ideológicas y, por supuesto, sin hacer la más mínima mención a los desastres que había sufrido España o Europa en las cruentas guerras que experimentaron. Acusado de intrascendentalismo e irrealismo, con obras que llevaban necesariamente al público a una atmósfera de escapismo y evasión, el teatro policiaco sólo cuenta para su defensa sus características formales, su valor con respecto a la denominada “carpintería teatral”, de la que tanto se hablaba entonces. Ciertamente, algunas de estas obras policiacas poseen una calidad y perfección formal que ya quisieran muchas obras “comprometidas” o “realistas”, que,

³³ OLIVA, César y María Francisca VILCHES DE FRUTOS: “El teatro”, en SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 560.

³⁴ Vid. CAUDET, Francisco: “La Hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (ed.): *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, p. 112.

³⁵ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX”, *Monteagudo*, 6, 2001, p. 32

aunque cuenten con graves problemas como fondo y elevadas metas sociales, carecen en muchas ocasiones, al contrario que las piezas policiacas, del interés, de la tensión, de la fluidez, de la “carpintería teatral”, en suma, de aquello que denominamos “teatralidad” y que concede calidad a la pieza representada. Obras como *Usted puede ser un asesino* (1958), de Alfonso Paso, *Las manos son inocentes* (1958), de José López Rubio o *Madrugada* (1954), de Antonio Buero Vallejo, son piezas maestras, a pesar de su condición de teatro de evasión, o quizás precisamente por eso.

No hay que olvidar, por otro lado, que en algunas ocasiones las obras policiacas pretendieron dar cabida a las preocupaciones morales o sociales de su tiempo, y claros ejemplos paradigmáticos fueron los remedos de Alfonso Paso del genial Priestley. Sin embargo, este tipo de teatro policiaco no suele acertar nunca con el tono o con la perspectiva adecuada para tratar los asuntos morales. *La señora recibe una carta*, de Víctor Ruiz Iriarte, resulta hoy poco más que ridícula; *Juicio contra un sinvergüenza* o *Cena de matrimonios*, de Paso, apenas disimulan el sermón trasnochado del personaje protagonista; con igual énfasis en la presentación de las tesis, *Si llevara agua*, de Carmen Troitiño, o *La cárcel sin puertas*, de Giménez-Arnau, son piezas policiacas que se hacen pesadas por la verborrea moral de los personajes y la escasa teatralidad.

Hay que tener en cuenta, además, que el público burgués de la época solía ser inflexible a la hora de seleccionar unos autores y actores determinados, dado que casi siempre se escogía la obra en función del autor y del nombre de la compañía que interpretaba la obra, es decir, el nombre del primer actor, que era, generalmente, el patrón de ella. Dado el carácter comercial de los teatros, los empresarios escogían las piezas siempre en función del esperado éxito de público. Se entiende así el triunfo del teatro de autores consagrados como Alfonso Paso, Miguel Mihura, Juan José Alonso Millán y tantos otros dramaturgos, así como de actores como Ismael Merlo, Isabel Garcés y otros muchos que veremos repetidamente en obras policiacas.

Tampoco hay que obviar que la censura no permitía ningún estreno que atentara contra la Iglesia, el Estado o la moral pública. La consecuencia inmediata fue la supresión de piezas críticas o comprometidas política y socialmente, así como el predominio casi absoluto, como ya hemos visto, de comedias ligeras y anodinas, piezas burguesas de salón, inofensivas para el Régimen. Aunque en los últimos años del régimen de Franco surgieron numerosos grupos independientes y empezaba a tomar cuerpo la tendencia realista, que desarrolló una cierta habilidad para escapar de la

censura, el teatro de evasión y de entretenimiento fue el preponderante en los repertorios teatrales hasta la muerte de Franco.

La censura no podía abstenerse de intervenir cuando se trataba del teatro policiaco, no solamente por la imposición de la moral reinante en la época, sino también porque se trataba un teatro que trataba de delitos y delincuentes. La primera consecuencia importante que se extrajo fue el final moralizador y edificante de la mayoría de obras teatrales policiacas. Ningún delito quedaba sin resolver, concretándose siempre la autoría del crimen. De esta manera, la sociedad podía sentirse a salvo ya que el criminal era descubierto. En muchas ocasiones, nos encontraremos con el arrepentimiento del culpable, que acepta su condena. El criminal siempre paga su delito y recibe su castigo merecido, normalmente la prisión o la muerte.

4. AUTORES ESPAÑOLES

4.1. 1940-1949: PRIMEROS AUTORES

Los autores que estrenan policíacos en esta década son, por lo general, autores que ya cosecharon éxitos antes de la guerra, como Enrique Jardiel Poncela, Enrique Rambal, Adolfo Torrado, Juan Ignacio Luca de Tena o el ínclito Jacinto Benavente, o bien que se dedican a imitar el estilo de los antiguos, como Julia Maura. El más original, de mayor calidad y que merece ser recordado es, sin duda, Enrique Jardiel Poncela, el cual, con un estilo personalísimo, creó escuela en el género policíaco, con sus comedias de ladrones honrados y mansiones misteriosas.

ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) llena con su nombre toda una etapa del teatro cómico español, la que separa a Muñoz Seca de Miguel Mihura. Como señala Ruiz Ramón³⁶, el teatro de Jardiel Poncela está comprendido dentro del “teatro de evasión”, bien negativamente, criticando en él su falta de compromiso con los problemas de la sociedad española de posguerra, bien positivamente, apreciado como “teatro de lo inverosímil”, en el que el juego de ingenio es valorado en sí mismo. Es Jardiel, en definitiva, un dramaturgo a quien se le reconoce originalidad propia, pero al que se le pone reparos y tachas insuperables.

Jardiel Poncela manifestó siempre un gran interés por la literatura policíaca. Como lector, Jardiel leyó a Conan Doyle. Como narrador, Jardiel compuso un apreciable número de relatos y novelas, a veces en tono paródico, pertenecientes al género detectivesco: *Jack el Destripador* (1925), *Nuevas aventuras de Sherlock Holmes* (1928) y *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* (1936). Como han estudiado Valls y Roas³⁷, hay que añadir que Jardiel fundó y dirigió la colección “La novela

³⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco: “Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 29. Vid., asimismo, RUIZ RAMÓN, Francisco: “Introducción a una patología del teatro español contemporáneo”, en GABRIELE, John P. (ed.): *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Vervuert Verlag y Frankfurt am Main, 1994, pp. 13-28.

³⁷ VALLS, Fernando y David ROAS: “Introducción”, en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 9-74. Estos dos autores han estudiado con detenimiento los procedimientos de la novela policíaca empleados por Jardiel en *Los ladrones somos gente honrada*, como se verá más adelante.

misteriosa”, en 1922, caracterizada por presentar al lector nueve novelas cortas propias del género policiaco. Entre 1922 y 1926 publicó, en total, 27 novelas propias de temas policiacos, románticos y de misterio.

En las comedias de Jardiel de misterio nos encontramos con los elementos aceptados tradicionalmente en el género: intriga policiaca, suspense, historias detectivescas, que rinden culto al melodrama fílmico estadounidense de los años treinta y cuarenta y que acreditan sus años como guionista en Hollywood. Ahora bien, como señala acertadamente María José Conde³⁸, son aventuras pasadas por una veta de irracionalidad cómica que sitúa a los argumentos al borde de lo inverosímil. En cualquier caso, a diferencia de la comedia cómica tradicional, en la que la acción mantiene una trayectoria regular, a veces incluso decreciente, la comedia de intriga de Jardiel consigue, a partir de un golpe de efecto inicial, marcar un desarrollo creciente en la aparición de peripecias, con nuevos golpes de efecto entre los actos, sobre todo en sus finales. Jardiel Poncela estaba muy orgulloso de su habilidad para montar una trama que, al parecer, es un lío y que, al final, resulta sólo un laberinto. Para Jardiel es fundamental desenredar el laberinto y, en sus últimos actos, explica absolutamente todos los misterios que se han ido tramando en la obra.

El corpus de obras de intriga detectivesca, que añaden además misterio, de Enrique Jardiel Poncela engloba a varias obras posteriores a 1939. Son las siguientes: *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942), *Las siete vidas del gato* (1943), *El pañuelo de la dama errante* (1945), *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947) y *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949).

ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO (1940)

Fecha de estreno: 24 de mayo de 1940 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Nicolás Navarro.

Principales intérpretes: Elvira Noriega, Mariano Azaña, Guadalupe Muñoz Sanpedro (actriz para la que se ideó el personaje de Clotilde, pero sustituida después de la décimooctava representación por Luisa Moneró), Nicolás Navarro, Miguel Gómez,

³⁸ CONDE GUERRI, María José: “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *op. cit.*, pp. 90-91.

Antonia Plana, Eloísa Muro, Amelia Noriega, etc. Contó con meritorios de la categoría de María Asquerino o de Fernando Fernán Gómez.

Es considerada la mejor y más característica obra del autor y todo un clásico del teatro de humor del siglo XX³⁹.

La trama argumental de la obra es condensada por el propio Jardiel en las siguientes líneas:

“Un landrú que ha asesinado a varias mujeres. Una mujer que se enamora de él porque sospecha los asesinatos cometidos⁴⁰”. Punto de partida que se refiere, exclusivamente, a la situación de dos personajes, Ezequiel y Clotilde, que ni siquiera son los protagonistas de la obra, lo que nos demuestra la concepción fragmentaria y progresiva que Jardiel tenía de sus comedias.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Fernando: protagonista de la obra. Joven, apuesto, enamorado de Mariana.

Mariana: hija de Edgardo. Joven, atractiva y enamorada de Fernando.

Edgardo: Excéntrico señor entrado en años que vive sin moverse de su cama.

Micaela: hermana de Edgardo, muy excéntrica. Vigila constantemente la casa.

Ezequiel: tío de Fernando. Médico veterinario enamorado de Clotilde.

Clotilde: Tía de Mariana. Sospecha que su novio Ezequiel es un asesino.

Julia: hermana de Mariana, desaparecida.

Luis Perea: policía.

Espacio: en un cine, en casa de Edgardo, en la tenebrosa casa de Fernando.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mariana y Clotilde sienten una atracción fatal hacia Fernando y Ezequiel, pero un misterio insondable parece rodearlos.

b) Descripción del conflicto central: Fernando rapta a Mariana para que le ayude a desvelar el misterio que atañe a las dos familias. Edgardo se dispone a actuar.

c) Desenlace: Se descubre que Micaela, loca, asesinó a Eloísa, madre de Mariana, por celos.

³⁹ Así es indicado por distintos críticos: Gonzalo Torrente Ballester, César Oliva o Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, por citar tan sólo a algunos. Sorprende el juicio negativo de Javier Huerta, si bien se refiere al segundo acto. Vid. HUERTA CALVO, Javier: *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985, p. 26.

⁴⁰ JARDIEL PONCELA, Enrique: “Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*”, en *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 894.

Comentario: *Eloísa está debajo de un almendro* fue éxito rotundo, con un lleno el día del estreno y más de 230 representaciones. A partir de esta obra, empieza la subida a la fama para Jardiel Poncela como dramaturgo, aunque ayudado por un contexto teatral de vulgaridad y mediocridad del teatro español. La crítica, exceptuando a Alfredo Marqueríe, que entendió y elogió la inteligencia de la obra, mostró su incompreensión.

Eloísa está debajo de un almendro ha sido repuesta en diversas ocasiones después de la muerte del autor. La más brillante fue, sin duda, la dirigida por José Luis Alonso en el María Guerrero, cuyo estreno se celebró el 6 de octubre de 1961 y que se representó durante 94 días. En 1984 volvió al María Guerrero, en un montaje con gran despliegue de medios y gran belleza plástica, firmado por José Carlos Plaza. En la década de los noventa continuó la serie de reposiciones de *Eloísa está debajo de un almendro*, esta vez en el Centro Cultural de la Villa y dirigida por José Osuna. Más recientemente, Mara Recadero y el Teatro Español la escogieron y estrenaron de nuevo el 15 de febrero del 2001 para conmemorar el centenario de Jardiel. Hay que mencionar también una versión cinematográfica de 1943, con la dirección de Rafael Gil.

El elemento misterioso está combinado en la obra con el humor y lo trágico. No es una mezcla extraña en Jardiel, ya que es frecuente en este autor que, envueltas sus comedias en un caparazón cómico, se advierta un material dramático serio, en el que, como indica César Oliva⁴¹, la locura y el psicoanálisis confieren una gran modernidad a la obra. Efectivamente, parece que exista una ruptura entre el prólogo, muy cómico⁴², el acto primero, con un empleo masivo de lo inverosímil, y el segundo acto, sustentado en

⁴¹ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 158. Varios críticos encuentran una relación curiosa entre *Eloísa está debajo de un almendro* y las películas de misterio de Hitchcock, en su periodo americano y, más concretamente, su película *Rebeca*, estrenada también en 1940. Efectivamente, Jardiel se adelanta, en la última escena de su comedia, a un memorable momento de la película *Rebeca*, cuando Mariana desciende por la escalera con el vestido encontrado en la alacena, del mismo modo que la protagonista de la película del maestro del suspense sorprende a todos cuando se viste y peina como la anterior protagonista de la mansión de Manderley. Tampoco resulta extraño imaginarse, por ejemplo, a Bette Davis o Joan Crawford en el papel de Micaela, cuando está al pie de la escalinata, en el clímax último, cuando se descubre su crimen. Para la relación entre Jardiel Poncela y el cine melodramático de intriga, Vid. OLIVA, César: "Jardiel y el humor", *ADE*, 86, 2001, p. 90; TORRES NEBRERA, Gregorio: "Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *op. cit.*, pp. 195-223; TORRES NEBRERA, Gregorio: "De Ramón a Hollywood: el humor teatral del medio siglo", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 39-60 y CONDE GUERRI, María José: "Introducción", en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Obras selectas. Teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 17-18.

⁴² No obstante, ya en el prólogo está anunciado el enigmático carácter de Fernando Ojeda, que cautiva a Mariana, lo mismo que las misteriosas desapariciones y locuras de algunos Briones, como sugiere la reticente Clotilde.

diferentes resortes del misterio. Tal y como ha estudiado Pérez-Rasilla⁴³, la pericia de Jardiel logra ocultar, bajo la trama de comedia, un crimen particularmente brutal, el asesinato de Eloísa, además de otros hechos delictivos o misteriosos: una mujer narcotizada y conducida contra su voluntad a un domicilio que no es el suyo; la desaparición de su casa de una muchacha, Julia, que no ha dejado rastro; disparos en escena, o la renuncia a la vida civil de Edgardo, resuelta en un encierro permanente.

Los personajes también comparten el elemento misterioso. Destaca, quizás, la oculta personalidad de Fernando, con una obsesión detectivesca casi enfermiza por descubrir algo en su propia casa, la cual le lleva a levantar el entarimado, a cavar en el jardín, a revolver en las alacenas, a mirar en el microscopio un puñado de hojas secas, a preguntar constantemente a su tío Ezequiel, a seguir pistas e indicios o a traer a Mariana narcotizada para comprobar, con ella en casa, la veracidad de sus descubrimientos. La actitud de Micaela, que advierte de la llegada de ladrones los sábados por la noche o intuye el peligro que representa Fernando en su casa, también se anuncia misteriosa. Lo mismo que Edgardo, que se levanta por primera vez de la cama al soñar que Mariana ha desaparecido, como sucedió atrás con su hermana Julia. Como elemento propio del género detectivesco, aparece también un policía, Luis Perea, encargado de averiguar la desaparición de una mujer en la casa de los Ojeda. El clima de misterio le debe mucho también a los personajes sombríos o raros, y en la obra los hay en abundancia, como Micaela y sus manías persecutorias o Edgardo con su neurosis de evasión.

De todos modos, no conviene olvidar, como resaltan Conde Guerri o César Oliva⁴⁴, que el ambiente de misterio no pierde tampoco su condición de cómico, como se observa en la propia trama detectivesca que liga a Clotilde y Ezequiel, conocida ya por el público y que es fuente de varias situaciones hilarantes, sobre todo en las últimas escenas. El resultado de la investigación del asesinato de la inocente Eloísa ha dado lugar a un desenlace macabro y triste, por lo que, como señala Juan José del Rey Poveda⁴⁵, era necesario un final de la obra que haga reír al espectador y le permita olvidar penas. Al final, el landrú Ezequiel se ha convertido en un pelagatos, en un rasgo

⁴³ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir", *ADE*, 86, 2001, pp. 70-85.

⁴⁴ CONDE GUERRI, María José: "Introducción", en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 26-27; OLIVA, César: "El lenguaje escénico de Jardiel Poncela", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *op. cit.*, pp. 217-218.

⁴⁵ REY POVEDA, Juan José del: "Humor-locura-realidad en *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), de Jardiel Poncela", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, p. 343.

muy propio de humor casi surrealista⁴⁶. El propio final de la obra se puede considerar feliz. La única loca de verdad, Micaela, es la asesina. Edgardo, se cura; y los enamorados pueden vivir su cariño presididos por una Eloísa, siempre debajo de un almendro. Final feliz, por tanto, para que el público no se desoriente y pueda apreciar todo el ingenio de la trama elaborada en los actos anteriores.

El espacio del segundo acto, la casa de los Ojeda, está marcado inequívocamente por la muerte, la oscuridad, el encubrimiento y el silencio. Por un lado, se configura como una parodia del cine de terror, con sus sorpresas y trucos, pero, por otro lado, está pensado como el espacio real y metafórico de la muerte. El lugar es, ciertamente, lóbrego, y se carga de signos que acentúan su condición de territorio de muerte: restos de sangre en un vestido y un puñal. Ezequiel y sus trabajos en el laboratorio son tratados desde una perspectiva cómica, pero su dedicación aporta también abundantes materiales cruentos que, inevitablemente, han de operar sobre el ánimo del espectador. No hay que olvidar, además, la existencia clandestina de la tumba de Eloísa, en algún lugar del jardín. En la casa de los Ojeda se encuentran, asimismo, la alacena, clave para el enredo, y un armario donde se esconden y de donde salen personajes. Estos “lugares de acecho⁴⁷” son espacios escénicos en los que se puede oír sin ser visto y salir a escena en un momento inesperado, por lo que son típicos de las obras de intriga. En lo que respecta al tiempo, *Eloísa está debajo de un almendro* se desarrolla respetando la unidad de tiempo, con apenas cortes de unas pocas horas entre acto y acto. Se consigue así mantener el suspense al condensar toda la acción en poco tiempo.

LOS LADRONES SOMOS GENTE HONRADA (1941)

Fecha de estreno: 25 de abril de 1941 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Manuel González.

Principales intérpretes: J. Orjas, Elvira Noriega, C. Nieva, A. Plana, M. Zaldívar, Carlos Lemos, Fernando Fernán Gómez.

Aunque Jardiel Poncela no la incluyese entre sus mejores comedias, la crítica actual considera *Los ladrones somos gente honrada* como una de las más logradas

⁴⁶ Para la relación de Jardiel Poncela con el surrealismo, Vid. NÚÑEZ PUENTE, Sonia: “Hacia el surrealismo: lo grotesco y el delirio alucinado en el teatro de Jardiel Poncela”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *op. cit.*, pp. 311-321.

⁴⁷ La denominación corresponde a María del Carmen Bobes Naves. Vid. BOBES NAVES, María del Carmen: “El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, cit., pp. 79-97.

comedias de Jardiel, y, junto con *Eloísa está debajo de un almendro*, son las dos mejores que escribió del género detectivesco.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Daniel: ladrón de guante blanco, joven y apuesto, se enamora y se casa con Herminia y abandona sus actividades delictivas.

Herminia: joven fantasiosa y bella, hija (supuesta) de Germana y de Felipe, inteligente, se casa con Daniel tras un enamoramiento fugaz.

El *Pelirrojo*: fiel ayudante de Daniel.

El *Tío y Castelar*: ladrones que, despechados porque Daniel los ha abandonado tras su boda, se cuelan en la casa para robarle.

Felipe: dueño de la casa, casado con Germana. Está visiblemente asustado y nervioso, porque atentan contra su vida.

Germana: casada con Felipe, intenta estafarle con la complicidad de Antón.

Antón: uno de los criados.

Eulalia: criada al servicio de la policía. Llora todo el tiempo.

Laredo: médico y amigo de la familia. Conoce las circunstancias de la muerte de doña Andrea.

Teresa: verdadera madre de Herminia.

Díaz: asesino y chantajista peligroso y verdadero padre de Herminia.

Inspector Beringola: inteligente policía que se disfraza de criado y descubre la verdad.

Espacio: en la lujosa casa de Felipe.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Daniel había planeado robar en la casa de Felipe, pero conoce a su hija, se enamora de ella y decide casarse con ella y hacerse honrado.

b) Descripción del conflicto central: el *Tío y Castelar* entran a robar en casa de Daniel, pero asisten, atónitos, a los intentos de varios habitantes de la casa para abrir la caja fuerte. Se enteran, asimismo, de la misteriosa muerte de doña Andrea. Alguien intenta envenenar a Felipe.

c) Desenlace: el inspector Beringola descubre que todos intentaban apoderarse de la herencia que corresponde a Herminia. Desenmascara al peligroso asesino Díaz, que chantajeaba a Felipe.

Comentario: la obra fue un gran éxito de público y le proporcionó a Jardiel Poncela cuantiosos beneficios económicos. El juicio de la crítica fue dispar: mientras que la obra recibió comentarios favorables de Marquerié, otros, como Cristóbal de Castro y Jorge de la Cueva, la juzgaron negativamente⁴⁸. En julio de 1963, la obra fue repuesta en el teatro Reina Victoria, pero sin demasiado éxito, con tan sólo 19 días de permanencia en cartelera. *Los ladrones somos gente honrada* fue llevada al cine en tres ocasiones, en 1942, casi inmediatamente después de su estreno teatral, en una fallida dirección de Iquino, en 1946 y en 1956, con Pedro L. Ramírez en la dirección, que llevó a cabo un adaptación mucho más digna que las anteriores⁴⁹.

Como han estudiado Valls y Roas⁵⁰, El asunto de *Los ladrones somos gente honrada*, denominada por el autor *comedia casi policiaca*, es plenamente detectivesco: el dinero de una herencia, escondido en una caja de caudales, se convierte en el móvil de la acción de los personajes de la casa, de modo que se cumple la tesis del título de la obra⁵¹: la honradez de los ladrones, que incluso acaban colaborando con la policía para resolver el crimen, mientras que los falsos padres de Herminia, que se suponen seres honrados, resultan culpables de un cobarde crimen y de otros delitos, como intentos de robo, chantajes y amenazas diversas, incluida la amenaza de muerte. La trama se desarrolla en un complejo juego de misterios y falsas identidades, donde, como destaca Pérez Rasilla⁵², todos los personajes ocultan algo: su nombre, su profesión, su edad, su país de origen, sus intenciones, sus sentimientos, su condición, la combinación de la caja fuerte, sus entradas y salidas, su pasado, sus miedos, sus relaciones familiares y tanta otras cosas imposibles de enumerar. En ocasiones es tan enrevesada la acción, que Jardiel obliga a los personajes, especialmente al Tío y a Castelar, a recapitular lo sucedido hasta el momento presente, para que el público no se pierda en ningún

⁴⁸ Con todo, a pesar de su no mucha estima, el crítico Miguel Ródenas destacó la gran comicidad de la obra, que consiguió el aplauso y risa constante del público. Vid. RÓDENAS, Miguel: "Comedia *Los ladrones somos gente honrada*", *ABC*, 26 abril 1941, p. 10.

⁴⁹ Un estudio comparado de las versiones cinematográficas de esta obra, en relación con la comedia de Jardiel, se encuentra en: GARCÍA ABAD GARCÍA, María Teresa: "El cine y la risa en el teatro de Jardiel Poncela", *Rilce*, 17.2, 2001, pp. 169-177. Resulta evidente que la obra guarda estrecha relación con las películas de intriga americanas.

⁵⁰ VALLS, Fernando y David ROAS: "Introducción", *op. cit.*

⁵¹ Como indica Antonio Carreño, es habitual en Jardiel (y también en Mihura) y corresponde a su apreciada inverosimilitud las incongruencias que surgen en algunos de sus títulos, como la paradoja 'ladrón/ honra' de esta obra, lo mismo que en otra de sus obras policiacas, *Los tigres escondidos en la alcoba*, en la que 'tigre' se opone connotativamente a 'alcoba'. Vid. CARREÑO, Antonio: "Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia", en BURGUERA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUNO LLORENS: *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 12 y 14.

⁵² PÉREZ RASILLA, Eduardo: "El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir", *cit.*, p. 81.

momento. Del mismo modo, Jardiel en esta obra utiliza explícitamente el método constructivo típico del género policiaco: ir aportando paulatinamente las pistas que aclaren lo que está sucediendo y conduzcan a la resolución del misterio de la muerte de doña Andrea y de la herencia de Rodrigo. Recordemos, por ejemplo, el momento en el que el médico, que desconfía del Tío y de *Castelar*, calla hechos fundamentales, o cuando Felipe, que se descubre a Daniel y pretende contarle todas las claves, cae narcotizado. Para crear un mayor clima de suspense, se juega en ese momento con el tópico del envenenamiento. Sospechamos que Felipe ha sido envenenado por la insistencia de su mujer en que tome la medicina, cuando el espectador ya conoce la mala relación entre ambos, así como las amenazas de Germana, sin olvidar la muerte por envenenamiento de doña Andrea. Como señala Marqueríe⁵³, la acumulación de datos, sospechas, pistas y personajes misteriosos permitían al autor su propósito: que ni un solo espectador pudiera tener las claves del asunto. Otra de las premisas del género policiaco que se cumple en la obra es el final feliz, es decir, la correcta resolución del caso, con el triunfo del detective, el castigo del delincuente y el retorno del orden a la sociedad. Aunque todos acaban escarmentados, los personajes de la obra encuentran la felicidad y nadie es castigado, salvo el criminal Díaz, que es abatido a tiros delante de su propia hija, como una forma singular de justicia poética que castiga al delincuente, como un dolor necesario para restablecer una cierta armonía social. Jardiel reserva un as en la manga para que el policía venza al criminal: la utilización de micrófonos ocultos, con los que ha grabado todo lo que ha sucedido en el salón en la última hora, es decir, aquel período de tiempo que no ha sido representado ante los ojos del espectador y que se supone transcurrido durante el entreacto. De nuevo, Jardiel recurre aquí a un recurso estructural muy habitual en el género policiaco: la ocultación de datos al lector, lo que le impide resolver el misterio. Lo sucedido en el tiempo elidido del entreacto es desconocido para el espectador, de modo que hay que esperar al final de la obra, cuando el inspector, en otro recurso habitual del género policiaco, procede a ofrecer la correcta solución del caso, explicando absolutamente todo. Aunque Jardiel abogó siempre por la inverosimilitud en el teatro, en su teatro policiaco justifica todo lo ocurrido en escena en los terceros actos, que no han solido gustar a la crítica, precisamente por ese motivo.

⁵³ MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942, p. 106. En otro lugar, Marqueríe destaca, a propósito de esta obra, que “dentro de Jardiel había un formidable constructor y solventador de problemas policíacos”. Vid. MARQUERÍE, Alfredo: “Novedad en el teatro de Jardiel”, en ROF CARBALLO, J. et al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 63-81 y p. 79.

Como señala Carmen Escudero⁵⁴, el espectador medio parece salir sin acabar de entender completamente lo sucedido en escena, pues se necesita una gran atención para captar todo lo que el autor, atropelladamente, quiere justificar en los últimos momentos.

Con respecto a los personajes, Daniel responde perfectamente a las características que comparten los protagonistas masculinos de las comedias de Jardiel Poncela: treintañero, hombre de mundo, elegante, atractivo, inteligente, aventurero, soñador y romántico. Es un ladrón de guante blanco, que se dedica más al robo por la aventura y el peligro que por afán de lucro. De hecho, no le importa abandonar su carrera delictiva por el amor de una mujer. El perfil azaroso y no menos ilusorio que presenta Herminia, madre de una hija desaparecida, cómplice de estafadores, traficante de cocaína, viuda de un marido que no tuvo nunca, bebedora compulsiva de whisky con hielo y aventurera internacional, se parece más al de las heroínas del cine negro que a los pacatos caracteres femeninos de la comedia blanca del momento. Por su parte, tanto el *Tío* como *Castelar* son ladrones de poca monta, que llevan el peso cómico en la obra y que dan la réplica humorística al resto de personajes. Exhiben, además, un lenguaje propio del argot de la delincuencia y de las hablas marginales que, no obstante, provoca la máxima comicidad. De forma paródica, asimismo, estos dos personajes se convierten en detectives y van descubriendo poco a poco lo que sucede en la casa. Ha sido muy destacado este procedimiento de Jardiel Poncela para ofrecernos esta excepcional doble perspectiva de la escena, pues tanto el *Tío* como *Castelar* se convierten en espectadores excepcionales de lo que ocurre, adoptando el mismo punto de vista del espectador⁵⁵. En lo que respecta a Díaz, es el personaje que más desentona con los demás: no es un delincuente honrado, ni tampoco un respetable burgués, sino un criminal en quien se percibe una extraordinaria dosis de maldad gratuita y violenta, que lo aleja de los ladrones de guante blanco o de los vulgares chorizos. En cualquier caso, como suele ocurrir en la literatura policiaca, suele ser mucho más interesante lo inesperado, el juego con el suspense que los propios personajes, que, en esta obra, no disponen de una psicología potente.

En lo que respecta al espacio, la casa del padre de Herminia permite suficientes lugares de acecho, para que el *Tío* y *Castelar* se escondan y espíen las entradas y salidas

⁵⁴ ESCUDERO, Carmen: *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981, pp. 92-93.

⁵⁵ Vid. CORTÉS RUIZ, Catiana: "Diferentes modelos de situaciones dramáticas en Jardiel Poncela, fundamento de una nueva estructura teatral de lo inverosímil", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 269-277.

furtivas de los personajes que intentan abrir la caja fuerte o amenazar al propietario. Se rompe la unidad de tiempo entre el prólogo y los dos actos, puesto que es necesario dejar un tiempo entre que se conocen Daniel y Herminia y el día de su boda, pero luego transcurre la acción de los dos actos en una sola noche, con apenas unas horas de separación, entre acto y acto. Una vez más, lo mismo que en *Eloísa está debajo de un almendro*, Jardiel Poncela consigue que muchos acontecimientos sorprendentes y de misterio se sucedan en una sola noche, sin dar tregua al espectador ni a los personajes.

LOS HABITANTES DE LA CASA DESHABITADA (1942)

Fecha de estreno: 29 de septiembre de 1942 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Principales intérpretes: José Orjas, R. Navarro, M. Cuevas, Milagros Leal, Antonia Plana, Arroyo, C. Sánchez, N. Laserna, F. Soler, A. Treviño.

Enrique Jardiel Poncela puso a *Los habitantes de la casa deshabitada* como ejemplo del tipo de teatro que debe hacerse, frente al teatro “asqueroso”, que se dedica simplemente a satisfacer los deseos del público y que daba por ello de lado a la fantasía, a la imaginación y a lo inverosímil (que, para Jardiel, es un claro valor estético, en la obra teatral)⁵⁶. No obstante, la crítica actual⁵⁷ considera a esta obra bastante peor que *Eloísa y Los ladrones*, por ser demasiado disparatada, con mucho más truco y con un desenlace nada logrado, puesto que en los últimos minutos se da al espectador todas las claves, de una forma totalmente gratuita y forzada, sin que exista ningún nexo de causalidad, como si el autor quisiera acabar de una vez su obra y no supiera cómo hacerlo.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Raimundo: joven y apuesto periodista. Perdió a su novia Sibila hace tiempo, pero la reencuentra en la casa deshabitada.

Gregorio: criado de Raimundo.

Sibila: novia de Raimundo, hija de Leonora y hermana de Susana.

Leonora: madre (supuesta) de Sibila. Intenta volver loca a su hija.

⁵⁶ Vid. PACO, Mariano de: “Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *op. cit.*, p. 107.

⁵⁷ OLIVA, César: “El lenguaje escénico de Jardiel Poncela”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *op. cit.*, pp. 219-220.

Susana: hermana de Sibila e hija de Leonora, con la que está de acuerdo para volver loca a Sibila.

Fiorli: delincuente y falsificador. Intenta volver loca a Sibila para que no le estorbe en sus negocios delictivos.

Melanio: vigilante de la finca. Está a las órdenes de Fiorli.

Rodrigo: cateta hija de Melanio.

Espacio: una misteriosa casa que parece abandonada.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Raimundo y Gregorio acuden a la casa deshabitada, donde encuentran a Sibila, casi enloquecida, pero también aparecen fantasmas y un cadáver en un arcón.

b) Descripción del conflicto central: Raimundo descubre que los fantasmas son miembros de la banda de Fiorli, que asustan a todos los que se acercan, porque usa la casa para sus actividades delictivas.

c) Desenlace: Raimundo y su criado rescatan a Sibila y huyen de la casa deshabitada.

Comentario: *Los habitantes de la casa deshabitada* constituyó un acierto para parte de la crítica, que descubrió en la obra originalidad y audacia, pese a lo desorbitado del asunto⁵⁸. Como señala Marqueríe, es un estupendo drama cómico que “está en la línea exacta de la última modalidad de teatro humorístico, del género absolutamente personal y nuevo inventado por Jardiel, [...] deliberadamente desorbitado y caricatural, género parodístico⁵⁹”. Los espectadores se rieron a carcajada limpia y la obra se prolongó en el primer año durante cerca de cuatrocientas representaciones.

César Oliva y Eduardo Pérez Rasilla⁶⁰ nos señalan la aceptación que ha tenido *Los habitantes de la casa deshabitada* como obra de repertorio. La obra se ha repuesto

⁵⁸ Extravagante y absurda pareció la obra a algún crítico, aunque, eso sí, divertidísima: “No sé cómo el público juzgará la obra, mas de lo que respondo es de que, si la acepta sin análisis crítico, reirá mucho”. Vid. MORALES DE ACEVEDO, E.: “*Los habitantes de la casa deshabitada*”, *El Alcázar*, 29 de septiembre de 1942, p. 2.

⁵⁹ MARQUERÍE, Alfredo: “En La Comedia se estrenó *Los habitantes de la casa deshabitada*”, *Informaciones*, 30 de septiembre de 1942, p. 2. Por su parte, Miguel Ródenas destacaba la ruptura de viejos moldes y la expectación que acarrea en los espectadores cada obra nueva que presentaba Jardiel Poncela. Vid. RÓDENAS, Miguel: “Estreno en La Comedia de *Los habitantes de la casa deshabitada*”, *ABC*, 30 de septiembre de 1942, p. 14.

⁶⁰ OLIVA, César y María Francisca VILCHES DE FRUTOS: “El teatro”, en SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea. 1939-1975. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 564; PÉREZ RASILLA, Eduardo: “El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir”, cit., pp. 74 y 75.

en 1961, en 1985 y 1998. En este último año, su permanencia en el teatro fue extraordinariamente prolongada. Por otro lado, se recuerda también el éxito de público y crítica que obtuvo la compañía de Paco Martínez Soria, cuando repuso esta obra en el *Teatro Maravillas* de Barcelona en 1961⁶¹. La obra fue llevada al cine en dos ocasiones: en 1946, en una desafortunada película, y en 1958, con el título de *Fantasma en la casa* y la dirección de Pedro L. Ramírez, que mejoró el intento anterior⁶².

La obra es una mezcla de comedia de terror y policiaca, en forma paródica. Como señaló el crítico de *Arriba*⁶³, el género es difícil de precisar, pero se encuentran numerosos elementos propios del misterio: en la casa aparentemente deshabitada se encienden luces, suena un piano y se oye la voz de Sibila pidiendo auxilio. Existe una peligrosa banda de falsificadores de moneda, que saca de la casa lingotes de plata a lomos de un burro. Un camión aparentemente desaparece, cuando se aproxima a la casa. A la fuerza está encerrada Sibila, sometida por la supuesta madre a un tratamiento de enloquecimiento gradual, consistente en apariciones de hombres sin cabeza, esqueletos, fantasmas, soldados de Flandes y damas de corte. La casa entera es una trampa con puertas falsas, trampillas, relojes que son puertas, tapices que son ventanas. Por otro lado, la intriga estrictamente policiaca surge con fuerza en el segundo acto: el húngaro encerrado en el arcón ha muerto. ¿Quién lo asesinó? El cadáver desaparece. He aquí la nueva intriga, que unida a la trama principal mantiene el interés policiaco hasta el último instante.

Los personajes corresponden a tipos usados habitualmente por Jardiel Poncela. Raimundo, el protagonista, es el habitual galán treintañero, de aire distinguido y muy buena facha. Aunque no es estrictamente hablando un policía, Raimundo encarna la figura del periodista detective, que, al verse inmerso en el misterio, queda profundamente sugestionado por él y se propone averiguar la verdad, sin temor alguno. El tipo de Sibila pertenece a la muchacha joven con abundantes problemas, que provocan la compasión del público. La mujer cruel, tipo la Germana de *Los ladrones*, la volvemos a encontrar aquí en la figura de Leonora. También conviene destacar a los oponentes, los fuera de ley, representados por Fiorli y sus compinches, que, a diferencia

⁶¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, Valladolid, 1962, p. 276.

⁶² El paso del teatro al cine de esta obra ha sido estudiado por GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa: art. cit.

⁶³ (sin firma) "Se estrena en la Comedia la obra de D. Enrique Jardiel Poncela *Los habitantes de la casa deshabitada*", *Arriba*, 30 de septiembre de 1942, p. 3.

de otros ladrones y gentes de mal vivir de otras obras, son aquí considerados como verdaderos y peligrosos delincuentes.

Tal como ha estudiado Bobes Naves⁶⁴, el espacio de la obra se caracteriza, como es habitual en Jardiel Poncela, por favorecer el clima de misterio. Un decorado con gran número de puertas y ventanas, por espacios latentes, por lugares de acecho, donde se acogen los que vienen de la calle, que entran por puertas y ventanas, o los que proceden del interior de la casa, que suben y bajan por escaleras, entran y salen por puertas, por armarios, por la pared, por un reloj, por cualquier sitio. El mismo salón de la casa sirve como lugar de acecho de Rodriga, Raimundo y Sibila, que se dan cuenta de todo lo que pasa y son informados por Gregorio y los reporteros, sin que los bandidos que pasan por allí los vean. En lo que respecta al tiempo, se respeta la unidad de tiempo, pues toda la acción transcurre en una tarde y su noche. Una vez más, Jardiel Poncela ofrece a su público una noche de misterio en la que cualquier cosa puede pasar.

LAS SIETE VIDAS DEL GATO (1943)

Fecha de estreno: 30 de septiembre de 1943 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Principales intérpretes: María Cuevas, Emilio Menéndez, Ricardo Fuentes, Eduardo Hernández, Paulina Caballero, Juana Cáceres, María Luisa Moneró, etc.

De entre las obras teatrales policiacas escritas por Jardiel Poncela, *Las siete vidas del gato* se trata de la más melodramática, hasta el punto de que se la puede considerar un folletín de intriga⁶⁵.

Actos: cuatro prólogos y dos actos.

Personajes:

Beatriz: joven y valiente protagonista, recién casada con Guillermo.

Guillermo: casado con Beatriz. Teme que una maldición azote a su familia.

Ladislao: criado de Guillermo.

Flérida: desequilibrada tía de Guillermo.

Dominica: tía de Guillermo.

⁶⁴ BOBES NAVES, María del Carmen: art. cit., pp. 158 y 167.

⁶⁵ Así es la opinión de MARQUERÍE, Alfredo: *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959, p. 69. Del mismo modo, mucho más recientemente, se ha pronunciado CONDE GUERRI, María José: "Introducción", en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Obras selectas. Teatro*, cit., p. 20.

Braulio: pariente de Guillermo.

Luz-María: hija desequilibrada de Flérida.

Sócrates: trapero y detective.

Espacio: en la casa de Guillermo.

Tiempo: unidad de tiempo, aunque hay cuatro prólogos que retrotraen la acción muy atrás.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Guillermo ha huido tras casarse con Beatriz, pues teme que una antigua maldición recaiga sobre Beatriz, que es atacada en la casa.

b) Descripción del conflicto central: Beatriz no se amedrenta, sino que, con la ayuda del detective-trapero Sócrates, averigua que no existe ninguna maldición, sino que es Luz-María, enamorada de Guillermo, quien atenta contra su vida.

c) Desenlace: Braulio, celoso porque Luz-María quiere a Guillermo, la mata. Guillermo y Beatriz, libres de la maldición, encuentran la felicidad.

Comentario: mucha menos suerte corrió *Las siete vidas del gato* con respecto a los precedentes éxitos de Jardiel Poncela. A diferencia de las anteriores comedias policíacas, *Las siete vidas del gato* pasó sin pena ni gloria y no se convirtió en obra de repertorio, pero sí que dio lugar a una película en 1970, con la dirección de Pedro Lazaga y la participación de intérpretes de la talla de Juanjo Menéndez, Mari Carmen Prendes, María Luisa Ponte, Antonio Ozores y Esperanza Roy.

Las siete vidas del gato empieza con un arranque impresionante y original, con esos cuatro prólogos y la huida de Guillermo el mismo día de su boda, pero va desarrollándose de manera mucho menos efectiva, con situaciones imprevistas creadas tan sólo para originar nuevas tensiones. Como elemento negativo debemos resaltar, con César Oliva⁶⁶, que el final se lo saca de la manga el autor, presentándonos a la hasta entonces desconocida prima Luz-María como culpable de todo junto con Braulio, otro personaje de la familia que apenas llamaba la atención hasta entonces. Con todo, se puede considerar la obra eficaz, aunque sin alcanzar la calidad de *Eloísa* o de *Los ladrones*.

Las siete vidas del gato cuenta con recursos habituales en el teatro policíaco de Jardiel Poncela y que son analizados por Marqueríe⁶⁷, crítico teatral que sintió

⁶⁶ OLIVA, César: "Jardiel y el humor", art. cit., p. 90; "El lenguaje escénico de Jardiel Poncela", cit. pp. 203 y 218.

⁶⁷ MARQUERÍE, Alfredo: *En la jaula de los leones*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944, p. 150.

verdadera admiración por el teatro de Jardiel Poncela. Estampidos de pistoletazos, explosiones de bombas, estallidos y olor a pólvora ya son percibidos inmediatamente en los prólogos. Pero es mucho más lo que se encuentra hábilmente combinado en la obra y que pertenece de lleno al género: pasajes secretos, escalerillas disimuladas, cortinas que se mueven siniestramente, escapes de gas, armarios que son puertas, pianos que tocan solos, manos estranguladoras, crímenes por amor y celos, trajes antiguos que evocan las figuras de las asesinadas, teléfonos secretos escondidos o locos asesinos. En cierto modo, la obra recuerda bastante a *Eloísa está debajo de un almendro*, pues tanto Beatriz como la Clotilde de *Eloísa* sienten un atractivo siniestro por estar con los hombres a los que quieren pese a que se sientan, al mismo tiempo, amenazadas por ellos. El motivo de encontrar y ponerse un traje de una mujer asesinada aparece también en las dos obras. Incluso el motivo del asesinato es parecido: Braulio intenta matar por celos y el asesinato de Eloísa había sido producido por la misma razón. En *Las siete vidas del gato* aparece también la estricta investigación policiaca ante los crímenes, con la inevitable pregunta de *quién*, cuando Beatriz y Sócrates empiezan a sospechar de los criados Ladislao y Patricia y también de los demás, ya que todos parecen esconder hechos.

El personaje protagonista masculino Guillermo es idéntico a otros creados por Jardiel Poncela: entre los treinta y cuarenta años, distinguido, elegante y romántico. En *Las siete vidas del gato* destaca, sin embargo, el personaje de Beatriz, que a lo largo de la obra exhibe su doble personalidad: una simulada, la misteriosa y romántica, que es capaz de morir por amor, y otra real, la valiente, inteligente y optimista, que no quiere salir de la casa sin averiguar qué está ocurriendo en ella y capaz de luchar hasta el final por su amor. Como elemento inédito en la producción de Jardiel nos encontramos con que mucho más que los personajes masculinos, es una mujer, Beatriz, la que con su astucia consigue descubrir los crímenes⁶⁸. Por otro lado, la figura del detective que ayuda a Beatriz es encomendada a Sócrates, el traperero amigo de la lógica, que sigue un sistema de indicios parecido al de Sherlock Holmes, pero que se siente también sobrecogido por el miedo en el momento en que la obra acentúa su carácter melodramático, cuando la desequilibrada Flérida descubre su terrible secreto y aparecen entonces en escena amores y celos asesinos. Los personajes antagonistas son Luz-María

⁶⁸ María José Conde Guerri compara a esta Beatriz con las protagonistas del cine mudo de aventuras, valientes y decididas a todo, que desdican el carácter pasivo de las heroínas de la novela rosa y del teatro blanco que tanto se producían en la España de posguerra. Vid. CONDE GUERRI, María José: "Introducción", en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Obras selectas. Teatro*, cit., p. 20.

y Braulio, de los que apenas sabemos nada, puesto que se introducen en la obra casi al final, sólo para justificar un desenlace.

Con todo, no hay que olvidar en ningún momento, lo mismo que en las obras anteriores de Jardiel Poncela, que nos encontramos con una obra escrita básicamente para hacer reír, de forma que la intriga policiaca está subordinada a este propósito. Aunque en *Las siete vidas del gato* el tono es más grave que en las anteriores comedias policiacas de Jardiel, la parodia de lo melodramático y las ganas de que el público ría son también notorias. Valga la siguiente anécdota, recogida por Enrique Gallud Jardiel⁶⁹: en el momento en que Luz-María cae herida por el disparo de Braulio, el público en el estreno, que no quería que su humor se viera empañado por un elemento dramático, se puso a silbar y a patear. Jardiel tuvo la feliz ocurrencia de dar instrucciones a los actores para que, en las siguientes representaciones, todos, al oír el disparo, se cayeran al suelo creyendo haber sido alcanzados por el tiro, cambiando de este modo la situación dramática en una cómica.

En la consideración del espacio, toda la acción se desarrolla en la misteriosa mansión de la familia de Guillermo, con un decorado en el que predominan objetos y adornos anticuados y varios lugares, como cuadros y chimeneas, que pueden ocultar escondrijos. Los prólogos se refieren a un tiempo pasado para los personajes, pero los dos actos están apenas separados en unas horas, de modo que, una vez más, Jardiel desarrolla el grueso de la acción en una tarde y su noche, en la que se suceden toda clase de acontecimientos de apariencia sobrenatural.

EL PAÑUELO DE LA DAMA ERRANTE (1945)

Fecha de estreno: 5 de octubre de 1945 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Principales intérpretes: Miguel Arteaga, Milagros Leal, Rafael Arcos, Joaquín Roa, Antonio Soto, Gabriel Salas, Ana de Leyva, Micaela Pinaqui, Luis Manzano.

Calificada por su autor dentro de las “comedias sin corazón”, *El pañuelo de la dama errante* fue, para Jardiel, el prototipo de teatro que se oponía, por su fantasía e inverosimilitud, al “teatro asqueroso” y vulgar que Jardiel observaba en su época⁷⁰.

⁶⁹ GALLUD JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela. La ajetreada vida de un maestro del humor*, Madrid, Espasa, 2001, pp. 141-142.

⁷⁰ En la introducción a la obra, Jardiel desarrolla su conocida teoría de la inverosimilitud en el teatro, por oposición a la vulgaridad y al “teatro asqueroso”. Vid. JARDIEL PONCELA, Enrique: “Circunstancias

No existe unanimidad por parte de la crítica a la hora de calificar a esta comedia como perteneciente al género policiaco. Mientras que Marqueríe la llama “tragicomedia de ultratumba”⁷¹, María José Conde Guerri⁷² la incluye dentro de las obras de intriga detectivesca, en cuya resolución los personajes encuentran la felicidad. Una postura ecléctica es la de Víctor García Ruiz⁷³, que califica a la obra como mezcla de sainete policiaco en el primer acto y folletín gótico en el segundo.

Actos: dos.

Principales personajes:

Lolita: muchacha, hija adoptiva de Benigno y heredera del condado de Casa-Pretel. Tiene poderes adivinatorios.

Benigno: indigente y padre adoptivo de Lolita. Con buen corazón pero avaricioso.

Timoteo: amigo de Lolita.

Condesa de Casa-Pretel: anciana enajenada.

Conde de Casa-Pretel: anciano loco.

Cayetano: servidor de los condes de Casa-Pretel.

Gonzalo: sobrino de los condes y padre de los niños desaparecidos.

Herminia: mujer de Gonzalo. Se volvió loca de dolor al perder a sus hijos.

Espacio: en el autobús-vivienda de Benigno y en el palacio de los condes de Casa-Pretel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Cayetano se pone en contacto con Benigno para que Lolita, con sus poderes adivinatorios, ayude a descubrir el paradero de los hijos de Gonzalo y Herminia, desaparecidos. Gonzalo, disfrazado de mendigo, intenta disuadirlo.

b) Descripción del conflicto central: en el palacio de los condes de Casa-Pretel se suceden atentados contra Benigno y su hija. Aparece una fantasmagórica dama

en que se ideó, se escribió y se estrenó *El pañuelo de la dama errante*”, en *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1145-1153.

⁷¹ MARQUERÍE, Alfredo: “Novedad en el teatro de Jardiel”, en ROF CARBALLO, J. et al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 80.

⁷² CONDE GUERRI, María José: *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: aproximación crítica*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1981, p. 17.

⁷³ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1945-1950”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. II, 1945-1950*, Madrid, Fundamentos, 2004, p. 99.

errante que, siguiendo la tradición, le dispensa su pañuelo a Lolita, heredera de los títulos de Casa-Pretel.

c) Desenlace: se descubre que los hijos de Gonzalo murieron por culpa de los locos ancianos condes.

Comentario: *El pañuelo de la dama errante* no es de las mejores obras de Jardiel. Ni el público ni la crítica le concedieron demasiada atención, aunque superó las cien representaciones, lo cual originó que se representara, para festejarlo, el coloquio: *El amor del perro y del gato*. La trama folletinesca resulta muy complicada⁷⁴ y el confuso final no hace más que recordarnos el tópico de lo débiles y forzados que son los últimos actos de las comedias de Jardiel Poncela. Quizás su mayor mérito sea el de introducir el personaje cómico de Benigno en una obra con un tono más grave y serio de lo normal en Jardiel.

Lo policiaco de la obra consiste en la investigación que se lleva a cabo para descubrir el paradero de los nietos de la condesa desaparecidos. Sólo al final se descubre que los verdaderos criminales son Amaranta y su hermano el conde, que poseen una locura que los llevó al crimen, al encerrar en las mazmorras a los niños, que murieron poco después. Lo misterioso se refuerza con las profecías de Lolita, que crean un ambiente propicio para que pensemos que algo extraordinario va a pasar, como sucede, en efecto, con la aparición del fantasma de la dama.

Entre los personajes, destaca el de Lolita, la ingenua y dulce muchacha con un sexto sentido para adivinar el futuro. Herminia y Amaranta pertenecen al numeroso grupo de mujeres perturbadas que pueblan las comedias de Jardiel y que, por eso mismo, son amenazantes, lo mismo que el anciano conde.

El pañuelo de la dama errante nos recuerda, por su ambientación, a *Los habitantes de la casa deshabitada*, en cuanto a que es un antiguo caserón de la nobleza con sus puertas falsas, alacenas ocultas, hoyos abiertos en el suelo por los que caen los personajes y demás accesorios y trampas habituales en las obras de Jardiel. Lo más novedoso resulta la armadura-cárcel, en la que moría de hambre y sed el desdichado que encerraban en ella, ya que luego era imposible abrirla desde dentro. Por otro lado, la unidad de tiempo se respeta en esta obra, pues toda la acción transcurre en un día. Si la

⁷⁴ Como indica María José Conde Guerri, la acumulación en esta obra de hechos extraordinarios no encaja nada bien en la temática de la obra. Vid. CONDE GUERRI, María José: "La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela", cit., p. 93.

mañana se deja para la parte más popular, castiza y casi sainetesca de la obra, la tarde-noche es el momento adecuado para lo misterioso.

COMO MEJOR ESTÁN LAS RUBIAS ES CON PATATAS (1947)

Fecha de estreno: 6 de diciembre de 1947 en el Teatro Cómico, de Madrid.

Principales intérpretes: María Luisa Gámez, Ángel G. Alguacil, Tomás M. Cao, Gregorio Díaz Valero, Julita Castellanos, Germán Algora, Mercedes Siller, Mariano Alcón, Anna Farra, Mari Luz Jardiel, Francisco Olías, Eduardo Hernández.

Como mejor están las rubias es con patatas fue calificada por Jardiel Poncela de simple humorada, como si el autor ya intuyese que no iba a ser una obra muy lograda. Parece ser que el estreno de esta comedia se convirtió en una batalla campal, con peleas e insultos entre espectadores y reventadores. Hubo gritos, bofetadas, aullidos, aplausos y pateos. Nadie logró enterarse en absoluto de nada del tercer acto y muchos espectadores protestaron por no poder oír la comedia.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Ulises Marabú: profesor de antropología, convertido en un antropófago después de estar perdido en la jungla y dado por muerto durante años.

Albertina: viuda de Ulises Marabú y casada de nuevo con Bernardo.

Bernardo: mujer de Albertina.

Melania: portera de la casa. Su marido desapareció hace años.

Dionisia: hija de Melania.

Coscollo: amigo de la familia de Ulises Marabú.

Liliana: dama extranjera, peligrosa y estafadora.

Gipsy: hijo de Liliana, vaquero y peligroso en el manejo de los cuchillos.

Sidney: hija de Liliana, vaquera y peligrosa en el manejo de los cuchillos.

Marta: criada de Albertina.

Espacio: en casa de Ulises Marabú.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: ha sido encontrado el profesor Ulises Marabú, perdido hace años en una selva, pero vuelve encerrado en una jaula, pues se ha convertido en un antropófago. Albertina, que se había vuelto a casar con Bernardo, no sabe qué hacer.

b) Conflicto central: Liliana y sus hijos buscan desesperadamente una maleta de Ulises Marabú, aprovechando la confusión creciente en torno al profesor Marabú, que ha atacado a Marta. Al no encontrar la maleta que les permitiría cobrar una recompensa por haber encontrado al profesor, los extranjeros amenazan a Coscollo y a Ulises.

c) Desenlace: se descubre que el enjaulado no es Ulises Malabú, sino el marido de Melania. Bernardo captura a los extranjeros, que pretendían cometer una estafa.

Comentario: muy mala es la crítica para *Como mejor están las rubias es con patatas*, a la que se le consideró poco más que un disparate. Para Carmen Escudero o César Oliva⁷⁵, *Como mejor están las rubias es con patatas* tiene poco interés. A pesar de su arranque extraordinariamente prometedor, la obra contiene una serie de episodios complicados e inverosímiles, sin que el espectador pueda discernir con claridad qué ocurre en el escenario.

Lo policiaco en *Como mejor están las rubias es con patatas* aparece después de un principio interesante: la vuelta del sabio Ulises de las selvas africanas en las que se había perdido quince años antes, desconcierta a su mujer Albertina y a su segundo marido, Bernardo. Su hija Tula, su yerno Obdulio y los demás amigos y criados de la casa tampoco saben qué va a suceder en la familia. Cuando se anuncia que Ulises, influido por el medio en el que vivió, se ha convertido en un antropófago con predilección por las rubias, la obra empieza a adquirir tintes de misterio. Al final del primer acto, vemos cómo Ulises, liberado de la jaula en la que venía encerrado, se dispone a comerse a la rubia cocinera Marta. Sin embargo, sin saber encontrar el punto exacto para su desarrollo, el segundo acto desemboca en una disparatada intriga policiaca, que explicará que el antropófago no es antropófago, sino el marido de la portera de la casa, desaparecido también tiempo atrás, que está compinchado junto con su amigo Coscollo con la singular Liliana, americana que chapurrea varias lenguas, y sus hijos, caracterizados como peligrosos echadores de cuchillos. Intentan estafar una recompensa de dos millones de coronas de la Academia de Ciencias de Oslo. El reaparecido es un impostor que se finge antropófago para que cunda el pánico entre aquéllos que lo podrían reconocer. Todo gira en torno a un maletín con documentación del profesor Ulises, que Liliana encontró de forma casual en una expedición para capturar a un león y que Coscollo, a quien se le ha encomendado su custodia, ha perdido por la casa del profesor. La aparición de ese maletín es crucial para poder acreditar que

⁷⁵ ESCUDERO, Carmen: *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981, p. 75; OLIVA, César: "El lenguaje escénico de Jardiel Poncela", cit., p. 219.

el enjaulado es el profesor desaparecido y los malhechores se dedican a buscarlo por toda la casa, granjeándose previamente la amistad de la portera y de su hija. Como es habitual en las escenografías de Jardiel, hay una puerta falsa en una biblioteca por donde se ocultan los estafadores. Al final, el maletín es recuperado de forma casual por un reportero que sirve de testigo de todo lo ocurrido, justo cuando los americanos empezaban a impacientarse y a acusar a sus socios de la desaparición del maletín. Los americanos son descubiertos, así como el impostor que estaba enjaulado, y todo vuelve a la normalidad para la familia, ya que se indica que el profesor Ulises ni ha vuelto ni volverá jamás.

En el tratamiento de los personajes, Jardiel Poncela se equivoca en traer a escena a una siniestra familia de americanos lanzadores de cuchillos, que desentonan bastante con el tono humorístico de todos los demás personajes. Tampoco son recursos de buena ley los abundantes tics de Coscollo, gracioso de la obra, que no tiene apenas otra función que hacer reír en un humor que puede ser provechoso para un público ávido de hilaridad simplona, pero que no resiste un análisis más fino. Inverosímil y forzado es también el cambio experimentado por un Bernardo rendido a la desesperación y casi inánime, por el valeroso cazador de forajidos que se muestra en el segundo acto. El personaje más acertado de la obra es, sin duda, el falso profesor Ulises, en un papel que debió de ser un regalo para el actor Eduardo Hernández, por los cambios de registro que adopta.

En la consideración del espacio, de nuevo surgen, como si se tratara de un espectáculo de magia, puertas escondidas detrás de la biblioteca, por donde Liliana y sus hijos se ocultan para disponer así de la casa a su antojo. En lo que respecta al tiempo, existe un intervalo de un mes, entre acto y acto. A diferencia de obras anteriores, Jardiel está obligado a condensar toda la trama policiaca en un solo acto, lo cual repercute negativamente en la calidad del segundo acto, en el que suceden demasiadas acciones y explicaciones de los personajes como para que se entere el espectador de lo que ocurre.

LOS TIGRES ESCONDIDOS EN LA ALCOBA (1949)

Fecha de estreno: 21 de enero de 1948 en el Teatro Gran Vía, de Madrid.

Principales intérpretes: Porfiria Sánchez, Asunción Sancho, Pilar Sala, Guillermo Marín, Enrique Guitart, Carlos D. de Mendoza, Mercedes Prendes, María Jesús Valdés, Maruja Recio, Alberto Bové, José Rivero.

Los tigres escondidos en la alcoba constituye la última obra estrenada por Jardiel y uno de sus fracasos más sonoros. Escrita cuando el autor estaba ya cansado y enfermo, la obra no parece superar, en ningún aspecto, las piezas mejores del autor.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Santiago, “el Tigre”: ladrón de guante blanco y jefe de una banda, antiguo novio de Celinda, por la que siente un gran amor.

Nelly: cómplice de Santiago, enamorada de su jefe.

Teófilo: cómplice de Santiago.

Sr. Casavieille: gerente del hotel en el que Santiago planea dar el golpe.

Celinda: esposa de Darío. Antigua novia y cómplice de Santiago.

Darío: casado con Celinda.

Merche: hermana de Celinda, enamorada de Darío hace creer a todos que es su marido.

Julio Juli: policía que se hace pasar por chantajeador y que investiga el asesinato de un delincuente.

Espacio: en un hotel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Santiago y su banda planean desvalijar a los clientes de un hotel. Pero Santiago abandona el proyecto cuando descubre que la persona a la que iba a robar es Celinda.

b) Conflicto central: Julio Juli descubre los planes de Santiago, pero no está interesado en el robo de joyas, sino en un asesinato que implicaba a Santiago y a Celinda. Las joyas de Celinda, mientras tanto, han desaparecido.

d) Desenlace: el policía prueba que la asesina es Merche, loca desequilibrada. Santiago descubre que el Sr. Casavieille ha robado las joyas de Celinda.

Comentario: *Los tigres escondidos en la alcoba* tuvo muy poca aceptación por parte del público, que recibió la comedia con pateos⁷⁶, y tampoco encontró apoyos en la crítica. Apenas estuvo veinte días en cartel y fue el último estreno de Jardiel. Incluso un crítico como Alfredo Marqueríe que, generalmente, se caracterizaba por defender a Jardiel Poncela en un contexto crítico desfavorable, se pronunció más bien negativamente con respecto a esta obra⁷⁷. Desde la crítica actual, César Oliva se ha referido a la obra como un “encaje de bolillos que desenredan una tópica trama policíaca⁷⁸”. A juicio de Oliva, Jardiel Poncela apenas se dedicó en esta obra que a mostrar su habilidad en la carpintería teatral. Otra estudiosa del teatro de Jardiel, como es María José Conde, señala que el gran pesimismo y amargura que se desprende en esta obra, ya referido en el título, cuando en la soledad los tigres ocultos envenenan el alma, no pudo ser comprendido por un indignado público, que estaba acostumbrado al humor disparatado de Jardiel⁷⁹.

Efectivamente, lo policiaco de la obra remite al ambiente de *Los ladrones somos gente honrada* y apenas existen novedades. En lugar de la caja fuerte de una casa rica, el objeto perseguido es un maletín de joyas en la suite de un hotel. De nuevo, la banda de ladrones está capitaneada por un atractivo ladrón de guante blanco, que no duda en echar por tierra los planes de la banda al entrar en escena el conflicto amoroso. Quizás se pueda considerar mucho más pesimista *Los tigres escondidos en la alcoba*, dado que Santiago, a diferencia de Daniel, no consigue el amor ni la felicidad. Del mismo modo que en *Los ladrones* surge una doble trama policíaca, con el robo de la caja fuerte y el asesinato de doña Andrea, en *Los tigres* se desarrolla también un doble misterio, ya que por un lado se encuentra el asunto del robo de joyas, con la competición entre la banda de Jardiel y el gerente del hotel y, por otro, la resolución del crimen de Félix Ordóñez.

Los personajes responden a los mismos perfiles presentados por Jardiel Poncela en otras obras suyas policiacas: el ladrón principal, Santiago, el jefe de la banda, es también el protagonista y se ve mezclado en algún asunto amoroso, lo mismo que el

⁷⁶ Para recabar un testimonio cruel de la recepción de las últimas obras de Jardiel por parte del público, vid. MONLEÓN, José: “Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 74.

⁷⁷ De la obra, dice Marqueríe: “farsa confusa con escenas donde se mantiene la huella y la garra del gran autor, pero en la que hay otras incoherentes y raras que acusan el triste proceso de sus crisis psíquicas y psicopáticas”. Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 116.

⁷⁸ OLIVA, César: “El lenguaje escénico de Jardiel Poncela”, art. cit., p. 216.

⁷⁹ Vid. CONDE GUERRI, María José: *Panorámica del teatro español. De la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid, Asociación de autores de teatro, 1994, p. 16; “El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela”, en BURGUERA NADAL, María Luisa y SANTIAGO FORTUNO LLORENS: *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, p. 92.

Daniel de *Los ladrones somos gente honrada*. Son los dos personajes mundanos, con una gran desenvoltura cosmopolita, que visten elegantemente y que roban más por afición y por ganas de aventura que por interés crematístico. Recordemos como tanto Daniel como Santiago deciden suspender el golpe, lo que justifica, en los dos casos, su desprendimiento y su búsqueda de emociones fuertes en el hecho de robar. Por otro lado, Julio Juli, el policía, también nos recuerda mucho a su colega Menéndez de *Los ladrones*: es, como aquél, mucho más inteligente de lo que aparenta y ambos, tras solucionar el crimen, perdonan a los ladrones que, en el fondo, son buenas personas. La asesina Merche pertenece al elenco de locas capaces de llegar al asesinato, como Micaela, en *Eloísa está debajo de un almendro*, Amaranta, en *El pañuelo de la dama errante*, o incluso Luz-María, en *Las siete vidas del gato*. No tan peligrosas pero con el mismo género de locura se presentan Susana, en *Los habitantes de la casa deshabitada* y Flérida, en *Las siete vidas del gato*. Otro de los ladrones, Teófilo, encarna el papel de gracioso, del mismo estilo que los ladrones Castelar y el Tío en *Los ladrones somos gente honrada*.

El espacio de *Los tigres escondidos en la alcoba* recoge un decorado habitual en las comedias de ladrones de guante blanco: la habitación de un hotel de lujo con estancias suntuosas. La unidad de tiempo se respeta igualmente, pues toda la acción transcurre en un día. Lo mismo que en anteriores obras, la acción policiaca se desarrolla entre la tarde y noche, momento idóneo para el misterio y los crímenes.

EDUARDO MORENO MONZÓN Y BAERLAM Y ENRIQUE RAMBAL

Apenas se encuentran datos de Eduardo Moreno Monzón y Baerlam, que no fue sino uno de los muchos escritores, y no de los más importantes, que facilitaban textos dramáticos al empresario teatral Enrique Rambal. Es posible, como advierte García May⁸⁰, que se trate de un pseudónimo, con el juego del apellido “Baerlam” como anagrama de “E. Rambal”. En cualquier caso, la importancia de la autoría es secundaria, porque lo que importa no es el texto, que es una excusa para montar un espectáculo.

Enrique Rambal (1889-1956) fue un polifacético hombre de teatro, actor, director y empresario, que se especializó en llevar a escena numerosas comedias policiacas, aunque no descuidó tampoco otros géneros. Una de las primeras fue *El perro*

⁸⁰ GARCÍA MAY, Ignacio: “Introducción”, en *Teatro policiaco español*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 29.

fantasma (1912), basada en las aventuras de Sherlock Holmes. A finales de 1918, la compañía de Enrique Rambal, que adoptó el sonoro nombre de “Compañía de Dramas Norteamericanos”, tuvo su repertorio casi por completo policial y estrenó obras como *El guante rojo*; *Las dos huérfanas o el registro de la policía*; *El robo del millón de francos o hazañas de Fantômas*; *El silbido fatal (trágicas aventuras de Sherlock Holmes)*; *La fragata misteriosa o el imperio de las sombras*; *La tragedia del decapitado o el muerto vivo*; *El fantasma negro o los misterios del círculo azul*; y un largo etc⁸¹. Hasta su muerte, Rambal representó numerosos espectáculos de obras policíacas ya olvidadas. Uno de los éxitos más pronunciados de Enrique Rambal fue la adaptación teatral en 1944 de la película de Alfred Hitckcock: *Rebeca* (1940).

Lo más característico de las obras policíacas de Rambal es su carácter espectacular, en plena competencia con el cine. Rambal se aprovechaba de los recursos cinematográficos y los mejoraba con el realismo de la escena. Rambal hacía grandes inversiones en la escenografía, y era habitual encontrar en sus obras decorados espeluznantes, gran juego de luces y toda clase de complementos y trucos que le permitiesen un aparatoso y sorprendente montaje escénico con el que deslumbrar al espectador.

¡JONATHAN! EL MONSTRUO INVISIBLE (1940)

Fecha de estreno: 7 de junio de 1940 en el Teatro Ruzafa, de Valencia y 14 de septiembre de 1940 en el Teatro Fontalba, de Madrid.

Dirección: Enrique Rambal.

Principales intérpretes: Miguel Ibáñez, Enrique Rambal, José Ruste, Enrique Vilches, Manuel Abrines, Enrique Pelayo, Pilarín Ruste, Rosa Luisa Gorostegui, Arias Pardo, Enriqueta Rambal, Carlos Sáez, Conchita Navarro, Francisco Fernández, Manuel Abrines, José Grande.

Actos: cuatro.

Principales intérpretes:

Reeder: policía que es, en realidad, Jonathan Maddon, el monstruo invisible.

Inspector Scheysler: policía que descubre la identidad del monstruo, pero que es asesinado.

⁸¹ Vid. FERRER GIMENO, Francisca: art. cit.

Alicia: hija de Reeder, enamorada de Rex.

Rex: joven policía, enamorado de Alicia, quiere llegar hasta el final en sus investigaciones sobre el monstruo invisible.

Freda: mujer mayor y ama de llaves de Reeder. Es la madre de Alicia, aunque ésta no lo sabe.

Isaac Brotsky: judío que protege al monstruo invisible a cambio de dinero.

Clara: joven y hermosa amiga de Alicia.

Espacio: en varios lugares de Londres: un despacho de la policía, la casa del judío Isaac y la casa de Reeder.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el inspector Scheysler es asesinado por el monstruo invisible justo cuando iba a anunciar su identidad. Reeder intenta que Rex abandone el caso, por ser muy peligroso.

b) Conflicto central: Rex prosigue sus investigaciones sobre el monstruo invisible, pese a las amenazas de éste.

c) Desenlace: el monstruo invisible ataca a Rex, pero Freda, por proteger a su hija, le pega un tiro y mata al monstruo.

Comentario: poco sabemos de la recepción de *¡Jonathan! El monstruo invisible*, aunque sí que figura entre los éxitos atribuidos a la compañía de Enrique Rambal. Para Ignacio García May⁸², que ha editado recientemente la obra, *¡Jonathan! El monstruo invisible* adolece de toda clase de defectos: argumento endeble, personajes planos y diálogos sonrojantes. Es un tipo de teatro de usar y tirar que, sin embargo, cumplía muy bien su función de divertir al espectador, en gran parte debido a los trucos y efectos especiales que imprimía Rambal a las obras que llevaba a escena.

¡Jonathan! El monstruo invisible es una comedia policiaca que apuesta por la baza del suspense. Al final del primer acto es asesinado delante del espectador el inspector Scheysler, el único que conocía la identidad y tenía el caso prácticamente resuelto, pero que de forma estúpida se obstinaba en no revelar nada. Posteriormente nos enteremos de que Jonathan, el asesino invisible, es en realidad un criminal ejecutado muchos años antes, lo cual introduce el elemento sobrenatural que, sin embargo, es desmontado cuando averiguaciones posteriores descubren que quien fue

⁸² GARCÍA MAY, Ignacio: art. cit., pp. 26-32.

ejecutado fue un inocente, en vez del auténtico criminal, que, desde entonces, ha vivido con apariencia respetable, excepto en los momentos en los que se transforma en invisible. La trama incluye elementos del folletín, con la joven Alicia, recogida de pequeña por el asesino, su padre adoptivo, que desconoce la identidad de su madre Freda, la cual se hace pasar por fiel criada para no abandonar jamás a su hija. El final incluye la sorpresa acostumbrada en los policiacos: el propio Reeder, el policía padre de Alicia y jefe de Rex es el hombre invisible. El criminal, en un acto de justicia, muere a manos de Freda, aquélla que se quedó sin marido por su culpa.

Con un argumento que proviene del cine, no es de extrañar que en *¡Jonathan! El monstruo invisible* destaquen los efectos especiales. Los trucos de invisibilidad ocupan buena parte de la historia y debieron de ser el elemento de más éxito, teniendo en cuenta, además, la preocupación que Enrique Rambal demostraba por todas las cuestiones técnicas.

Los personajes de *¡Jonathan! El monstruo invisible* carecen de profundidad psicológica. Como indica el título, la figura relevante es la del criminal, el taimado Jonathan, que aprovecha su cualidad de invisible para cometer toda clase de asesinatos, sólo por el placer de matar, como él mismo confiesa, y que es heredero directo de *El hombre invisible*, pero más en la versión cinematográfica de James Whale que en la novela original de H. G. Wells. Es un personaje criminal al estilo de aquellos primeros textos policiacos representados en décadas anteriores, como Fantômas, el criminal nunca visto por nadie, que poseía la capacidad casi sobrenatural de poder disfrazarse de lo que quisiera y adoptar cualquier rostro humano. Al criminal se le opone el valiente policía Rex, el joven enamorado de Alicia. Rex posee una cierta perspicacia, al darse cuenta de que existe un motivo oculto por el que el Invisible lo amenaza, en lugar de atacarlo. No obstante, lo cierto es que está a punto de sucumbir también y sólo la llegada fortuita de Freda consigue salvarle la vida. Del resto de personajes, el único que quizás convenga subrayar es el de la frívola Clara, que protagoniza una puesta en escena entre erótica y divertida, muy atrevida para la época, cuando Jonathan le arrebató la falda y se queda sólo vestida con prendas íntimas.

El espacio de la acción se sitúa íntegramente en Londres, como sucedía habitualmente con este tipo de historias que incluían elementos fantásticos y sobrenaturales, usuales en las comedias inglesas y americanas. Por otro lado, ubicar espacialmente argumentos policiacos en Inglaterra y con personajes de Scotland Yard tampoco podía sorprender a nadie. En todo caso, era una especialidad de la compañía de

Rambal, que se jactaba de llamarse en una determinada época “Compañía de comedias norteamericanas”. Un despacho de Scotland Yard, la casa del judío prestamista y la mansión de Reeder son los escenarios escogidos para representar la acción de esta trama, que guarda íntima relación con el cine, por lo que era preciso un decorado múltiple, así como cuatro actos, en lugar de los habituales tres. Del mismo modo, también se produce la ruptura de la unidad de tiempo.

FRANCISCO DE COSSÍO Y ADOLFO TORRADO

Francisco de Cossío (1887-1973) fue un destacado articulista de la prensa española, faceta a la que se le suma la de novelista, con treinta libros publicados. En el teatro es autor de algunas piezas: *Banco*, su primera pieza dramática, escrita en colaboración con Adolfo Torrado, *En el limpio solar*, *Maniquí*, *La casa de cristal* o *La mujer de nadie*.

Adolfo Torrado (1904-1958) fue el indiscutible señor del melodrama y de la escena española en los años cuarenta. Su extensa obra dramática, que ronda los ochenta títulos, muchos de ellos en colaboración, dio pie al “torradismo”, un estilo de hacer comedias ramplón, de fáciles soluciones y con una comicidad campechana de infalible efecto cómico y emocional. Los temas que Torrado expone en sus comedias son folletinescos: los cambios de fortuna vinculados a una herencia, a un tío indiano o a un matrimonio difícilmente conseguido; la anagnórisis de los parentescos ocultos, ya sea a través de hijos ilegítimos o robados; el maniqueísmo en las situaciones planteadas. Los desenlaces son siempre muy felices, para gusto de un público que llenaba los teatros cuando había función de Adolfo Torrado. La crítica lo trató mal, pero el éxito de Torrado fue indiscutible y sus comedias eran interpretadas por las compañías más ilustres del momento. Las piezas más conocidas de Torrado son *La Papirusa* (1935), escrita en colaboración con Leandro Navarro, *El famoso Carballeira* (1940) y, sobre todo, *Chiruca* (1941), que llegó a la espectacular cifra de mil representaciones.

***BANCO* (1941)**

Fecha de estreno: 22 de mayo de 1941 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Principales intérpretes: Valeriano León, Aurora Redondo y su compañía.

Actos: tres.

No existe edición de *Banco*, obra que tampoco ha sido recogida en las *Obras completas* de Adolfo Torrado, de modo que sólo podemos dar una idea del argumento a partir de los comentarios de Alfredo Marquerié⁸³.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un viejo cajero tiene una vida gris.

b) Conflicto central: el cajero, que desconoce el valor del dinero, se perturba y comienza a gastarlo crapulosamente con una mujer fatal, a la que le habían encargado vigilar.

c) Desenlace: la policía detiene al cajero por desfalco.

Comentario: el estreno de *Banco*, melodrama policiaco, creó mucha expectación, pues ya era muy conocida la labor de Cossío como escritor elegante, y no menos famoso era el popular Adolfo Torrado. La crítica de Alfredo Marquerié fue demoledora, sin embargo, y calificó a la obra de inverosímil y arbitraria. Con todo, la obra gustó al público lo suficiente como para mantenerse casi un mes en cartel.

JACINTO BENAVENTE

Los años cuarenta se inician en el teatro con la presencia de autores que habían sido éxitos de taquilla en pasadas décadas, entre los que destaca el Nobel de literatura Jacinto Benavente (1866-1954), que se mantiene en escena con numerosas obras escritas cuando ya era anciano, lo cual suscitaba encontradas críticas sobre su supervivencia en los teatros. Ninguna de sus piezas de posguerra consigue la calidad de triunfos anteriores, pero son obras bien construidas y con un diálogo acertado. Su mayor defecto consiste en que resultan demasiado esquematizadas, sin añadir nada nuevo a la anterior producción de Benavente, por lo que son obras de sabor rancio, de algo que ya estaba superado.

La honradez de la cerradura (1942) y *Adoración* (1948) pueden ser consideradas, por su argumento, dentro del género del teatro policiaco, si bien el propósito de ambas parece mucho más pretencioso que el de mostrar una trama detectivesca. La presencia de lo policiaco, de lo criminal, es el medio del que se sirve el autor para poner a sus personajes en una situación límite, de modo que lo que

⁸³ MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942, pp. 84-85.

verdaderamente interesa es más que la resolución de los crímenes, el planteamiento moral que se asume en las obras.

LA HONRADEZ DE LA CERRADURA (1942)

Fecha de estreno: cuatro de abril de 1942 en el Teatro Español, de Madrid.

La honradez de la cerradura supuso un intento de Benavente de mostrar al público una obra sobria y esquemática, sin necesidad de sufrir la tiranía de crear personajes hechos a medida de la primera actriz o el primer actor.

Actos: dos actos y siete cuadros.

Principales personajes:

El marido: avaricioso, pero con escrúpulos.

La mujer: avariciosa, pero con escrúpulos.

La vecina: usurera.

La portera: fisgona y entrometida.

El cuñado de la criada: delincuente.

Espacio: la humilde casa del matrimonio, el campo, una taberna.

Tiempo: no se respeta la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el matrimonio recibe la visita de la vecina, que les confía un dinero. La vecina muere esa noche y el matrimonio se queda con el dinero.

b) Conflicto central: el matrimonio es chantajeado por el cuñado de la criada de la vecina, que sabe que no devolvieron el dinero.

c) Desenlace: el matrimonio acepta que ya no se tienen confianza y que la avaricia los ha envilecido hasta el punto de colaborar con un ladrón.

Comentario: *La honradez de la cerradura* tuvo en el Teatro Español una destacable aceptación, con casi dos meses de permanencia en programación y una reposición al año siguiente⁸⁴. La obra fue llevada al cine en 1950, con la dirección de Luis Escobar⁸⁵. Hoy ya casi nadie se acuerda de esta obra de Jacinto Benavente, pero, como señala Eduardo Pérez-Rasilla, no es en absoluto una pieza desdeñable⁸⁶. En

⁸⁴ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España 1939-1978*, Madrid, J. García Verdugo, 1996, p. 40.

⁸⁵ Para la ficha cinematográfica, vid. RABAL, Paco: *Si yo te contara. Memorias*, Madrid, 1994, pp. 483-484.

⁸⁶ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "José López Rubio. El teatro como bálsamo", *Ade*, 99, 2004, p. 160.

cualquier caso, la obra de Benavente merece destacarse por ser precursora de *Las manos son inocentes* (1958), de José López Rubio, excelente obra de intriga que estudiaremos más adelante.

La honradez de la cerradura cuenta con abundantes motivos policíacos: el dinero no devuelto, la misteriosa muerte de la mujer o el chantaje posterior. No obstante, lo policíaco se combina con el propósito moral de la obra que, en opinión de Marqueríe⁸⁷, debía de ser lo fundamental para Benavente. La tesis es que la honradez verdadera es la que produce una íntima satisfacción de conciencia, independientemente de que los demás lo sepan o no. Más que el suspense que se origina del argumento, son las angustias del matrimonio, su progresivo distanciamiento, lo que parece presidir la obra.

Los personajes, pese a no estar muy caracterizados en su psicología, son muy bien descritos. Destacan, por supuesto, el marido y la mujer, y, como apunta Marqueríe⁸⁸, hay diferencias notables entre ellos: la mujer es la instigadora del delito, en tanto que el marido, pusilánime, acaba por su debilidad pactando con el ladrón profesional. Si en un primer momento estos dos personajes se nos muestran como un matrimonio unido de dos almas acordes, al final se descubre que no podrán mirarse a la cara sin recelo ni reserva mental. Los otros personajes importantes son la vecina, que pide el favor al matrimonio y que, en un monólogo del primer cuadro, se retrata como una usurera. También destaca el ladrón profesional, chantajista y cínico, que vence dialécticamente al matrimonio, que se niega a reconocer su propia indignidad.

No se cumple en *La honradez de la cerradura* la unidad de espacio, si bien se nos muestran decorados lóbregos, como la taberna donde se reúnen los ladrones o la propia casa del matrimonio, pobremente amueblada. La inclusión de un decorado que representa el campo y la naturaleza permite que el espectador compruebe la angustia de los personajes, muy serios y cariacontecidos en un entorno idílico. En lo que respecta al tiempo, la división en siete cuadros permite ir paulatinamente comprendiendo la tremenda angustia y desconfianza que se instala en el seno del matrimonio.

ADORACIÓN (1948)

Fecha de estreno: 3 de diciembre de 1948 en el Teatro Cómico, de Madrid.

⁸⁷ MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942, p. 77.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 76-77.

Principales intérpretes: María Palou, Ana María Méndez, Teófilo Palou, T. Blanco, Ángel de Andrés.

Adoración, junto con *Abdicación* y *Divorcio de almas* fueron tres estrenos de 1948 en los que Jacinto Benavente intentó resucitar el drama. Sin embargo, parece que se arrepintió de ello, pues poco después de representarlas confesó su propósito de escribir y estrenar sólo cosas fáciles y ligeras. Para Benavente, el público del teatro no estaba ya para cosas tristes.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Eulalia: mujer abnegada de Isidoro, que ha sufrido sus maltratos y vejaciones continuamente.

Rosendo: hombre de confianza de Isidoro. Enamorado platónicamente de Eulalia.

Vicenta: hermana de Isidoro.

Gabriel: hijo de Eulalia y Rosendo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Isidoro ha muerto violentamente en una discusión con Eulalia. Rosendo declara que se ha suicidado.

b) Conflicto central: Rosendo le declara su amor a Eulalia y se confiesa autor del crimen.

c) Desenlace: Eulalia confiesa que fue ella la que disparó, pero que Rosendo lo preparó todo después para que pareciera un suicidio. Los hijos de Eulalia perdonan a los amantes.

Comentario: aunque Ana Mariscal califique *Adoración* como un buen melodrama⁸⁹, parece más acertado dudar, con Víctor García Ruiz⁹⁰, de la calidad de esta obra, en la que se presenta un conflicto un tanto tópico, con el marido tirano, la esposa abnegada y el amante casto y fiel. La obra no acaba de convencer, por lo artificial de la trama, en la que todo parece estar preparado por el autor para el momento final. La confesión última de Eulalia y el final de la obra aparecen en el más puro estilo melodramático, imaginando el espectador los maltratos del marido sobre la mujer y con las exageradas exclamaciones finales de “¡Padre!” y “¡Esposo!” con las que acaba la obra.

⁸⁹ MARISCAL, Ana: *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984, p. 80.

⁹⁰ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1945-1950”, cit., p. 81.

La obra adopta un asunto muy policiaco, puesto que no sabemos hasta el final la verdad sobre la muerte de Isidoro, es decir, si fue suicidio, accidente o si lo mató Rosendo o Eulalia. El suspense se lleva hasta el final, cuando se descubre toda la verdad de lo ocurrido. Sin embargo, parece claro que el propósito de Jacinto Benavente era el de mostrarnos un problema moral. La tesis defendida es que la justicia se muestra más afín con el derecho natural que con las leyes sociales. Ninguno de los personajes, excepto Vicenta, la hermana del muerto, que es apartada de escena oportunamente en el segundo acto, lamenta la muerte de Isidoro y no se plantea en ningún momento por parte del autor culpa alguna por el crimen realizado. Moralmente sería lícito asesinar a un miserable. Si el hijo Gabriel decide investigar y conocer qué ocurrió, es por un hecho fortuito, por culpa de los rumores y de las sospechas ajenas, que, sin embargo, no se refieren a la muerte de Isidoro, sino a los posibles amores entre Eulalia y Rosendo. Es como si la acusación de mantener relación de amantes pesara mucho más en la vergüenza de los personajes que el hecho de haber cometido un asesinato que, además, ha sido, al menos en la mente de Rosendo, preparado con premeditación.

Los personajes se presentan como altavoces de un conflicto demasiado falso y maniqueísta: Isidoro, que no sale, es el malo; Rosendo, el bueno; Eulalia, la víctima. De entre los demás personajes, el papel de policía improvisado lo adopta Gabriel, movido, como ya hemos señalado, no tanto porque quiera esclarecer la muerte de su padre, sino porque desea ver libre a su madre de toda sospecha de adulterio. Los tres jóvenes desempeñan el papel de jueces de Rosendo y Eulalia, a los que perdonan su adoración mutua y el crimen cometido.

Adoración mantiene la unidad de espacio, con un decorado que representa un salón al que los personajes tienen fácil acceso. Siguiendo la regla del decoro vigente en el teatro de entonces, la muerte de Isidoro, ocurrida en directo, se oculta, ya que se traspasa al cuarto de al lado, en el que acaecen importantes acontecimientos para la trama policiaca, como la preparación del falso suicidio. No se cumple la unidad de tiempo en la obra, pero casi no se nota, porque entre acto y acto apenas ocurre nada esencial.

JOSÉ RAMOS MARTÍN

José Ramos Martín (1892-1974) es un autor menor conocido, sobre todo, por sus zarzuelas, aunque también estrenó algunos sainetes. Muy poco sabemos de este autor y

de sus obras dramáticas, y ni siquiera es mencionado en la mayor parte de las historias del teatro español. Con su melodrama cómico y detectivesco *¿Quién?...* participa del género que aquí estudiamos, aunque no deja de ser una rareza, en el conjunto de su producción, mucho más recordada por sus libretos musicales. Tal vez José Ramos Martín leyó en su juventud la novela policiaca *¿Quién disparó?* (1909), de Joaquín Belda, en la que también se combinaba la comicidad y la parodia con lo policiaco.

¿QUIÉN?... (1941)

Fecha de estreno: ocho de enero de 1941 en el Teatro Cómico, de Madrid.

Principales intérpretes: Loreto Prado, Carmen Solís, Marina Domingo, María Pérez, Ofelia Pfister, Julia Medero, Enrique Chicote, Víctor Merás, José García Noval.

Actos: dos partes, con nueve capítulos y un epílogo en total.

Principales personajes:

Sabino: portero metomentado, con pretensiones de detective.

Indalecia: mujer de Sabino e igual de curiosa que él.

Carmen: sobrina de Sabino e Indalecia, acusada del asesinato de don Elías.

Ramón: novio de Carmen.

Don Elías: jefe de Carmen, muy mujeriego.

Doña Mercedes: esposa de Elías.

Maribel: amante de don Elías.

Ricardo: socio de don Elías y enamorado de Mercedes.

Pili: hija de Elías.

Espacio: múltiple.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Carmen ha sido despedida de la oficina de don Elías. Éste es poco después encontrado muerto, y se acusa a Carmen de su asesinato.

b) Conflicto central: los dos porteros investigan para que se deje en libertad a Carmen. Todos son sospechosos.

c) Desenlace: se descubre que el arma del crimen es la pistola de Mercedes, la cual confiesa su delito.

Comentario: *¿Quién?...* Ha sido revalorizada por Víctor García Ruiz⁹¹, que considera bien combinada la mezcla de policiaco y cómico, además de tener como mérito la original e interesante manera de presentar los hechos que se representan. *¿Quién?...* muestra un planteamiento en diez “capítulos” o cuadros muy ágil, con múltiples decorados y con unas cortinas que hacen el papel de telón rápido para que las mutaciones sean lo más inmediatas posibles. Este ritmo se aviene bien con lo detectivesco, pues cuadro a cuadro se va incrementando el número de sospechosos que, paulatinamente, van apareciendo en escena: la acusada Carmen, en primer lugar, junto con su novio Ramón. Pero también Maribel, Ricardo y la propia Mercedes han tenido motivos para deshacerse de don Elías. De lo que se trata, siguiendo el más clásico estilo policiaco, es de presentar al espectador cada uno de los personajes que han tenido ocasión y móvil para cometer el crimen, de manera que, al final de la obra, cualquiera de ellos ha podido ser el asesino y no se conoce la resolución del caso hasta que el autor no decide dar una información esencial que le ha escamoteado previamente al público: el reconocimiento, por parte de Pili, del arma homicida, dato decisivo para inculpar a Mercedes y sin el cual estaríamos como al principio.

Los personajes responden a estereotipos corrientes del género policiaco, empezando por el propio muerto, don Elías, que se ha ido granjeando la enemistad de casi todos los que lo rodean: Carmen y su novio Ramón, humildes pero muy dignos y resentidos; Maribel, amante orgullosa que se niega a ser abandonada; Ricardo, el amigo enamorado, o Mercedes, mujer de Elías, que es frecuentemente engañada por su marido y que discute siempre con él por ese motivo. La única inocente es Pili, que es, precisamente, la que da la pista definitiva para resolver el caso. Como detectives improvisados, tenemos a los porteros, figones e ingeniosos, que sirven de engarce para conocer a los distintos personajes, al mismo tiempo que aportan rasgos de comicidad a la obra.

¿Quién?..., dividida en diez capítulos, rompe con las unidades de espacio y tiempo para mostrarnos una puesta en escena casi cinematográfica, eficaz en cuanto a que resulta muy ágil y mantiene el suspense.

RAFAEL LÓPEZ DE HARO

⁹¹ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1939 y 1945”, cit., pp. 123-124.

La producción literaria de Rafael López de Haro (1876-1967) destaca por su fecundidad en el género novelístico, con 127 títulos. Se le conocen, además, 20 obras teatrales, de escaso valor artístico.

LA VOZ DEL SILENCIO (1942)

Fecha de estreno: 15 de abril de 1943 en el Teatro Fontalba, de Madrid.

Principales intérpretes: Rafael Calvo, Monchi Morales, Rafael Rivelles, Conchita Montijano, José Ruez, María Francés, C. Ponce de León, Rafael Fuster.

La voz del silencio es uno de las primeras piezas de Rafael López de Haro, que se estrenó como dramaturgo cuando ya era un reconocido novelista. Escrita con un estilo grandilocuente y poco fluido, es una obra que descansa justamente en el baúl del olvido.

Actos: tres.

Principales personajes:

Juan León: bravucón mozo que ofende a todos los que se le ponen por delante.

Gonzalo: ingeniero que ha regresado a su pueblo para casarse con Luisa.

Luisa: novia de Gonzalo.

Andrés: amigo de Gonzalo.

El general: viejo militar retirado pero con gran autoridad moral.

Espacio: el espacio rural del pueblo imaginario de Llaneda.

Tiempo: ruptura en la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Juan León humilla a Gonzalo y a punto está de matarlo, pero Gonzalo se defiende y mata antes a Juan León.

b) Conflicto central: todo el pueblo sigue la consigna del silencio impuesta por el general. Nadie dirá nada a las autoridades sobre la muerte de Juan León. Pero algunos vecinos empiezan a aprovecharse de la situación y chantajea a Gonzalo. Su novia Luisa teme que esos peligros los acompañen toda su vida y ya no quiere casarse.

c) Desenlace: Gonzalo, asqueado por el comportamiento de sus vecinos, se entrega voluntariamente a la justicia.

Comentario: *La voz del silencio* es un drama de tesis con trasfondo policiaco. Se juega con el gancho que transmiten los siguientes elementos que sostienen el suspense: el personaje delincuente de Juan León, que atemoriza al pueblo; su muerte violenta, en

un crimen sin resolver, que mantiene en vilo a su autor, Gonzalo, y más todavía a Luisa; o los posteriores chantajes de los vecinos, que están a punto de desatar la ira de Gonzalo. El autor persigue con esta obra transmitir el mensaje de que hay que confiar en la justicia y en las leyes, aunque creamos que nos pueden ser adversas. Lo policiaco de la obra se limita a coadyuvar al propósito de la tesis. Gonzalo ha matado a un hombre e intenta eludir la acción de la justicia, con la colaboración de todo un pueblo. Pero los efectos de ese crimen impune se revelan inmediatamente: pierde a su novia, que es incapaz de vivir con el temor de ser siempre descubierta y, por otro lado, se van sucediendo los sucesivos chantajes a los que se ve sometido Gonzalo, minando su moral, ya que no puede recurrir a la justicia de la que ha huido. Al final, decide entregarse y confesar su crimen, pues no ve otra manera de acabar con sus tormentos.

Como ya señaló Marqueríe⁹², *La voz del silencio* adolece de varios errores graves en su construcción. No se puede entender que Gonzalo, al repeler la agresión de Juan León, no actúe en legítima defensa, pese a los débiles argumentos que se muestran en la obra. Según se nos explica, sin coherencia alguna, Gonzalo no puede reclamar el auxilio de la ley en el caso de la legítima defensa, a pesar de que su agresor empuña una pistola, lo ha herido ya en un hombro y tenía intención de seguir disparando sobre él si intentara huir. Es totalmente inverosímil que Gonzalo, que anteriormente había mostrado su voluntad reconciliadora, cuando le quita la pistola a su cuñado Andrés, no se quiera entregar a la justicia y siga esa consigna del silencio que ordena el general, también de forma incomprensible, como si de otra Fuenteovejuna se tratase.

También en la psicología de los personajes se muestran incoherencias. Si en el primer acto los vecinos de Llaneda, todos sin excepción, se muestran cobardes y miedosos, en el segundo, por el contrario, aparecen valientes y abnegados, aceptando su complicidad en el crimen. Esos mismos vecinos pasan a ser, en el tercer acto, viles chantajistas. Lo mismo que Luisa, que durante toda la obra asiste a Gonzalo con ternura y energía, para al final, en el tercer acto, negarle su apoyo de una forma muy poco convincente para el espectador.

El pueblo imaginario de Llaneda se muestra como el espacio latente que envuelve la acción de *La mentira del silencio*. La contraposición entre este espacio rural y los progresos de la ciudad es obvia. Gonzalo, educado en la capital, no entiende la mezquindad de sus vecinos, lo mismo que el general, que decide marcharse a Madrid

⁹² MARQUERÍE, Alfredo: *En la jaula de los leones*, cit., pp. 161-165.

para acabar sus días. La unidad de tiempo no se mantiene y acentúa más la incoherencia de la obra, con unos vecinos que cambian tan sorprendentemente de actitud, hasta llegar a la ruindad, sin motivo aparente que se justifique por el tiempo transcurrido.

CARLOS LLOPIS

Carlos Llopis (1912-1971), pseudónimo de Carlos F. Fernández Montero, es autor cómico por excelencia, que sigue la estética del humor amable y verbal de algunos de sus compañeros dramaturgos. Aunque es autor destacado por la mayor parte de los historiadores de la literatura, no se le considera situado entre los mejores de su tiempo. Fue quince años actor en Valencia y, posteriormente, se dedicó a la tarea de escritor de comedias. Compuso todo tipo de piezas, desde la farsa hilarante a la pieza asainetada, pasando por la pieza policiaca o la caricatura del folletín. Aunque el público le concedió su favor, hoy apenas se le recuerda por algunas de sus obras, como *Nosotros, ellas... y el duende* (1946), *La cigüeña dijo sí* (1951), *La vida en un bloc* (1952) y *¿Qué hacemos con los hijos?* (1959).

CINCO AÑOS Y UN DÍA (1942)

Fecha de estreno: 4 de abril de 1942 en el Teatro Serrano, de Valencia, por la Compañía de Antonio Murillo.

Cinco años y un día es una de las primeras obras de Carlos Llopis.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Leopoldo: delincuente.

Juan Luis: joven heredero del barón de la Égloga. Se enamora de Elena.

Elena: joven heredera del barón.

Fulgencio: sobrino y heredero del barón.

Don Matías: notario que es, en realidad, el inspector González.

Espacio: en el castillo del barón de la Égloga.

Tiempo: unidad de tiempo, pero en un prólogo aparece una escena de los últimos instantes del barón, antes de morir.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el barón de la Égloga ha muerto y don Matías ha convocado a sus herederos, que deberán pasar en el castillo cinco años y un día para cobrar la herencia. Juan Luis y Elena se enamoran.

b) Conflicto central: los herederos son atacados por Leopoldo y sus secuaces, que han secuestrado a los criados y se hacen pasar por ellos.

c) Desenlace: los delincuentes son detenidos. Fulgencio se queda como único heredero del barón, pero sólo heredará el título nobiliario. Elena y Juan Luis se prometen.

Comentario: *Cinco años y un día*, en palabras de su autor⁹³, fue un gran éxito que alcanzó 72 representaciones en Valencia. Luego, en Barcelona, llegó a las 150. En Madrid también se hizo centenaria en el Teatro de la Zarzuela.

Cinco años y un día pertenece al género cómico-policíaco. La acción ya comienza con un leit-motiv del género que introdujo John Willard en *El gato y el canario*: la congregación en un castillo para la lectura de un testamento. El tratamiento que recibe posteriormente es disparatado y cómico, pero el misterio que envuelve a delincuentes y herederos está logrado. No sabemos hasta el final qué es lo que pretenden los malhechores al intentar ahuyentar a los invitados, del mismo modo que se dilucida sólo al final de la obra el significado del caprichoso testamento del barón de la Égloga. Para Víctor García Ruiz⁹⁴, la obra recuerda a la de *Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncela, por su complicación, la comicidad lingüística, la velocidad de la intriga y la primacía de la intriga detectivesca sobre la sentimental. A nosotros nos recuerda también a otra obra posterior de Jardiel: *Los habitantes de la casa deshabitada*, en la que unos bandidos usan una casa como centro de sus operaciones de falsificación de dinero y, lo mismo que en la obra de Carlos Llopis, se asusta a los moradores. En ambas obras es frecuente también el uso abundante de habitaciones escondidas, trampillas, puertas falsas escondidas en lugares inverosímiles, por las que entran o desaparecen de la escena personajes, de forma inesperada.

Con respecto a los personajes, nos encontramos con los habituales en este tipo de comedias: el detective policía que se disfraza y caracteriza del notario don Matías, ayudado por la pareja de jóvenes protagonistas, Elena y Juan Luis, entre los que surge un amor, y por el personaje gracioso, Fulgencio, el que aporta mayor comicidad a la

⁹³ LLOPIS, Carlos: "Entrevista", en *Cinco años y un día*, Barcelona, Prisma, 1944, pp. 3-6.

⁹⁴ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1939 y 1945", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. I, 1940-1945*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 106.

obra. Los delincuentes, a su vez, pese a su perversidad, presentan facetas cómicas, como sucede con el travestismo de uno de ellos, caracterizado a su pesar como ama de llaves.

Toda la acción se sucede en el castillo del barón de la Égloga, espacio idóneo para representar una trama de ladrones, falsificadores, criados truculentos y policías. Las puertas falsas, trampas y bibliotecas que esconden habitaciones ocultas son del estilo de Jardiel Poncela, lo mismo que el tratamiento del tiempo, puesto que, dejando aparte el prólogo, toda la acción se sucede en una tarde y una noche, con apenas unas horas entre los dos actos, con lo que se favorece así la creación del clima de suspense y misterio necesarios a la trama.

CON LA VIDA DEL OTRO (1947)

Fecha de estreno: 8 de enero de 1947 en el teatro Serrano, de Valencia.

Principales intérpretes: Ismael Merlo, Francisco Piquer, José García Noval, Ana María Morales, Roberto Camardiel, Abelardo Merlo, Juan Rodríguez, Federico García, María Luisa Colomina, Marcial Gómez, Carmina Merlo.

Con la vida del otro fue uno de los grandes éxitos de Carlos Llopis, que preparó la obra para lucimiento de su gran amigo Ismael Merlo⁹⁵. Esta comedia más *La vida en un bloc* fueron obras de repertorio en las giras por provincias, pues son las que más apreció el público.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Víctor: actor mujeriego con un pasado turbio.

Alicia: amante despechada abandonada por Víctor, del que espera un hijo.

Herranz: hermano de Alicia, que se hace pasar por abogado.

Eduardo: delincuente y antiguo cómplice de Víctor.

Rosaura: joven hermosa que es chantajeada por Víctor.

Arturo: doble en el cine de Víctor, que se presta a suplantarlo.

Nelly: amiga de Víctor.

Espacio: en la casa de Víctor.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

⁹⁵ Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*, Madrid, Temas de hoy, 2003.

a) Situación inicial: Víctor se niega a ayudar a Alicia y, además, intenta chantajear a Rosaura. Recibe la visita de Eduardo, que le propone un robo. Cuando Víctor se queda solo y va a denunciar a Eduardo, es asesinado.

b) Conflicto central: Arturo, a petición de la policía, que ha ocultado la muerte de Víctor, suplantarán a Víctor para averiguar quién lo mató.

c) Desenlace: se descubre que fue Alicia quien mató a Víctor por no reconocer a su hijo y, al mismo tiempo, se detiene a Eduardo por el robo cometido.

Comentario: *Con la vida del otro* llamó la atención del público y de la crítica por el uso que hace su autor del tema de los dobles, que tan bien fue llevado al escenario por el actor Ismael Merlo. Se repuso en el teatro Beatriz el 10 de enero de 1950. Tuvo también muchas reposiciones por provincias, así como de nuevo en Madrid el 27 de noviembre de 1965. En la actualidad, no se considera una obra redonda de Carlos Llopis, aunque tampoco es desdeñable, a juicio de Víctor García Ruiz⁹⁶.

Con la vida del otro es una amalgama de lo cómico, lo detectivesco y lo sentimental. Existen en la obra, no obstante, numerosos elementos policíacos: personajes mafiosos, como Eduardo o el propio Víctor, exdelincuente, chantajes, un robo de joyas y, sobre todo, un asesinato, del que no se conoce su ejecutor hasta el final. La rueda de sospechosos es bastante amplia para que el espectador se mantenga intrigado durante toda la obra. Sospechoso era Herranz, el falso abogado, que debe defender el honor de su hermana, Alicia, que se encuentra en un estado de ansiedad tal que comete un crimen. Pero también eran sospechosos Rosaura, víctima del chantaje de Víctor, así como su padre, personaje que no aparece en escena, pero del que se nos indica que debe una fuerte cantidad de dinero a Víctor Valdés. También Eduardo, el delincuente, podía haber sido capaz de asesinar a su antiguo socio al descubrir su traición. Incluso Mariano, en el plano humorístico, le gasta una broma macabra a Arturo, tras anunciarle previamente por teléfono que iba a rematarlo y le dispara a continuación con una pistola de juguete. Papel destacado es también el de los policías, que astutamente han tendido la trampa de hacer revivir al asesinado para que el criminal actúe de nuevo. Al final, siguiendo las convenciones del género, todo se restablece y la sociedad y los espectadores pueden volver a sus casas tranquilos: la policía consigue su propósito y captura al delincuente Eduardo. La asesina Alicia, arrepentida, se entrega

⁹⁶ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1945-1950", cit., p. 103.

voluntariamente. El protagonista Arturo consigue el amor de Rosaura, además de la recompensa que se le concede por colaborar con la policía.

Una nutrida galería de personajes característicos de los policíacos se presenta en *Con la vida del otro*: por un lado, los policías, que precisan de la colaboración de Arturo, neófito en asuntos detectivescos, pero que cumple a la perfección el papel que le asignan, en gran parte gracias al estímulo añadido de cortejar a Rosaura. Más numerosos son los personajes sospechosos, pues Víctor, delincuente retirado y ahora actor con éxito, no ha abandonado del todo su afición al juego sucio con los demás, y son muchos los que se alegrarían con su muerte. El principal sospechoso es Eduardo, criminal de guante blanco, galante con las mujeres, especializado en robar en fiestas de alta sociedad; también son culpables los hermanos italianos: Alicia, joven madre dispuesta a llegar al asesinato, si se ve repudiada por el hombre al que ha querido, y Herranz, hermano de Alicia, que defenderá el honor de su familia hasta la muerte, si es preciso. La joven Rosaura, muy airada al principio y por ello posible sospechosa, completa el elenco de los personajes principales.

El espacio de la obra se enmarca en un decorado de casa lujosa, de personajes de alta comedia. Se cumple la unidad temporal al condensarse toda la acción en el intervalo de un día, desde la noche en la que matan a Víctor hasta la noche siguiente, cuando vuelven de la fiesta. Los actos criminales se realizan durante la noche, mientras que la mañana se deja para la parte más humorística de la comedia, que aprovecha los equívocos que se producen por la confusión entre Víctor y Arturo.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO, DE CARLOS LLOPIS

El amor tiene su aquel (1955) es una farsa de humor macabro en la que Andrea y su amante Rufino intentan desembarazarse de Raimundo, rudo marido de Andrea, incapaz de hacer despertar en su mujer el “aquel” por el que nace el amor. Andrea es demasiado decente para conceder separarse de su marido y huir con su amante, por lo que determina que sólo se le rendirá cuando su Raimundo haya muerto, así que intentan varios planes para matarlo. En la obra se suceden tres intentos de asesinato baldíos: en el primero Andrea pone cianuro en la botella de coñac que suele tomar el marido, pero no cuentan con que uno de los criados les sisa licor, y es el criado quien muere, en lugar de Raimundo. A continuación, envenenan el guiso favorito del marido, la sopa de cangrejos, pero también en este caso la cocinera decide probar antes el menú, y es ella la

que cae muerta. Como los envenenamientos no funcionan, Andrea fabrica una bomba casera que colocan en el cajón de la mesa del despacho de Raimundo. Sin embargo, Raimundo sale tan sólo con heridas leves de la explosión, cosa que no sucede con varios personajes insignes que se habían reunido en el despacho de Raimundo para discutir unos asuntos. Al final de la obra, los que mueren son los dos enamorados, no se sabe si de forma fortuita o porque Raimundo, que acaba enterándose de todo, lo ha preparado.

El amor tiene su aquel obtuvo un éxito estimable, seguramente por la agilidad en la trama, mérito indudable en la mayoría de las piezas de Carlos Llopis. Para Sainz de Robles⁹⁷, sin llegar a situarse entre las mejores de su temporada, posee innegable calidad literaria y una construcción apreciable. La comedia funciona y el público consigue reírse en esta divertida farsa. En 1965 se hizo una versión cinematográfica con el título de *Las mujeres los prefieren tontos*, con la dirección de Luis Saslavsky, que copia en el título el éxito de Alfonso Paso de 1963: *Las mujeres los prefieren pachuchos*, de temática similar.

Aunque la obra cuente con envenenamientos, bombas y está en todo momento latente la idea del muerto en escena, no se puede hablar en propiedad de una obra policiaca, puesto que no hay suspense. Tan sólo es a mitad de la obra cuando los amantes deciden asesinar al marido, y en todo momento el espectador sabe quiénes son los culpables y hasta el modo en que planean que se produzca el asesinato. Andrea recuerda a la Nuria de *La decente*, de Mihura, pues ambas llegan a la disparatada idea de que atenta menos a la moralidad el asesinato que el adulterio. No obstante, a diferencia de la obra de Mihura, en la que sí que se produce una investigación con sospechosos, en *El amor tiene su aquel* tan sólo le interesa al autor mostrar los intentos fallidos de los asesinos y producir la hilaridad del espectador.

Otras dos obras que se vinculan por su temática al género policiaco son *De acuerdo*, *Susana* y *El misterioso Sr. N.*, de las que no se ha realizado ninguna edición, por lo que contamos tan sólo con las reseñas críticas como fuente de información⁹⁸.

De acuerdo, *Susana* (1955), nunca publicado, es una historia de ladrones, que encierra dentro la sorpresa de una interesante dosis de intriga policiaca. El tono general es humorístico, combinado con el sentimental, como en todo el teatro de Carlos Llopis. Alberto Closas se presentaba en Madrid como primer actor y colaboró en gran medida

⁹⁷ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español*, 1955-1956, Madrid, Aguilar, 1957, p. XVIII.

⁹⁸ Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *Veinte años de teatro en España*, cit.

al triunfo de la obra. En 1963 se rodó la película *Casi un caballero*, de José María Forqué, basada en esta obra.

Por su parte, *El misterioso Sr. N.* (1959) sigue los rasgos de la comedia “casi policíaca”: nos encontramos con una banda de ladrones que asaltan joyerías, con multitud de sorpresas y enigmas, pero sin abandonar el tono humorístico, de parodia. La farsa recurre a presentar un caso de doble personalidad, al estilo del de Jekyll y Hide, pero en versión grotesca. No gustó la obra ni al público ni a los críticos, pese a la solvencia de la pareja de actores protagonistas: Ismael Merlo y Diana Maggi.

JULIA MAURA

La producción dramática de Julia Maura (1906-1971) es un claro exponente del drama de tesis y de la comedia costumbrista que sigue cultivando con éxito la escuela benaventina. Muchas de sus piezas tienden a lo folletinesco y melodramático en un teatro convencional, correctamente elaborado, que hizo las delicias de un público más proclive a la repetición de los viejos esquemas que a las novedades. Entre sus obras más conocidas se encuentran: *La mentira del silencio* (1944), *Siempre* (1952), *Chocolate a la española* (1953), *La eterna doña Juana* (1954), *La riada* (1956) o *Jaque a la juventud* (1965).

No cultivó Julia Maura un teatro estrictamente policíaco, pero sí que encontramos como reclamo motivos y recursos habituales del género, como sucede en *La mentira del silencio* o en *La riada*. De cualquier modo, en ambas obras lo melodramático y la finalidad de presentar una tesis predomina sobre el propósito de crear suspense.

LA MENTIRA DEL SILENCIO (1944)

Fecha de estreno: 15 de noviembre de 1944 en el teatro María Guerrero, de Madrid.

Principales intérpretes: Elvira Noriega, Juan de las Cuevas, Guillermo Marín, Sergio Santos, José Luis Ozores, Enrique Raymat, Lola Alba, Félix Navarro, Pedro Grande, Mercedes Alber.

Como indicó la autora en la autocrítica el día de su estreno, *La mentira del silencio* se inspira en el teatro benaventino y trata de mostrar un momento difícil en la vida de una mujer.

Actos: tres.

Principales personajes:

Irene: Protagonista, casada con Eduardo, estafador y asesino de Jorge.

Mauricio: abogado de Irene.

Jaime: hijo de Irene y de Eduardo.

Amelia: novia de Jorge.

Espacio: en la casa de Irene y Jorge y en un palacio de justicia.

Tiempo: ruptura de la unidad temporal.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la policía viene a interrogar a Irene sobre su marido, acusado de asesinar a su socio, al cual estafaba. Mauricio aconseja a Irene que se declare amante de Jorge, para que todo el mundo crea que Jorge mató a su socio por celos. Irene se declara única culpable moral.

b) Conflicto central: gracias a la declaración de Irene, puede que su marido no sea condenado, pues fue un crimen de honor. Sin embargo, Irene se gana el desprecio de su hijo Jaime.

c) Desenlace: Irene se ve forzada, con la ayuda de Mauricio, a decirle la verdad a su hijo, pues no soporta la idea de verse rechazada por él.

Comentario: *La mentira del silencio* obtuvo una discreta actuación en el María Guerrero, sin llegar ni a un mes su permanencia en cartel⁹⁹. La obra apenas es reseñada en la mayor parte de las historias de la literatura dramática, si bien algunos críticos se encargan de revalorizarla¹⁰⁰. En nuestra opinión, el argumento de la obra es, por lo menos, inverosímil, pues cuesta entender cómo un tribunal puede absolver a un asesino, por mucho que se le dé fuerza a la eximente de los celos. Tampoco es creíble que el abogado Albareda pueda haber aportado una prueba falsa, una vez que las pesquisas policíacas estaban ya en marcha. Es probable que la autora subordinase la trama policíaca al interés de mostrarnos los cambios que se van observando en la psicología

⁹⁹ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰ Vid. RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Epesa, 1973, p. 174. También se recoge buena impresión de la obra en HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.): *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, Madrid, Ade, 1997, p. 786.

de Irene, así como las reacciones de rencor y desprecio que despierta en los demás, por su falsa declaración.

La mentira del silencio empieza con una estructura policiaca, de suspense, para ir entremezclándose con el melodrama. El interés policiaco se limita a conocer las verdaderas razones del asesinato cometido por Eduardo. Las sospechas del móvil de los celos, que apuntaba maliciosamente la policía al principio, están presentes hasta que Irene desvela el motivo del desfalco de su esposo. A partir de entonces, el suspense consiste en saber qué ocurrirá en el juicio cuando Irene se haga pasar por culpable moral del delito cometido. El segundo acto se inspira en la trama judicial, aunque el espectador se entera del desarrollo del juicio sólo por los parlamentos de los personajes que acuden a la sala adjunta, que es lo que se muestra en escena. La hipótesis del asesinato por celos gana fuerza y todos desprecian a Irene. Una nueva prueba aparece: se ha encontrado el bolso de Irene en el cuarto de Jorge. Todo parece indicar que Albareda ha conseguido su propósito de que absuelvan a Jorge, a costa del sacrificio de Irene. El tercer acto abandona el clima policial-jurídico para adentrarse en lo melodramático, con el encuentro entre madre e hijo, en el que se desvela la verdad e Irene vuelve a ganar autoridad moral ante el ser que más aprecia.

Irene es la protagonista absoluta del drama. Se nos cuenta su pasado, pobre, pero honesto, y el modo en el que van afectándole los acontecimientos. Aunque quiere a su marido, en ningún momento lo disculpa, y se presta a inventarse una versión falsa de los hechos sólo para proteger a su hijo de la ignominia. Destaca, asimismo, el personaje de Albareda, que encarna al abogado hábil que intenta ganar la partida, pese a tantas circunstancias adversas como se le presentan en el caso que defiende. Sobre el asesino Eduardo, apenas se nos dice nada, y no es el propósito de la obra contarnos la psicología de este personaje, que ni siquiera aparece en escena.

El espacio cuenta con dos decorados: la cómoda casa de Irene y el palacio de Justicia. Simbolizan los espacios en los que debe luchar la protagonista. A Irene no le importa salir malparada del juicio, ante la familia de Eduardo o la novia de Jorge, pero se derrumba en su propia casa, pues es la reputación familiar la que está en juego. En lo que respecta al tiempo, no se respeta la unidad temporal en *La mentira del silencio*, si bien los tres momentos que se seleccionan en la historia de Irene corresponden a tres momentos claves en su evolución personal: el acto primero, la aceptación del sacrificio; el acto segundo, la caída y pasión del personaje; el acto tercero, la redención de Irene, ante su hijo.

LA RIADA (1956)

Fecha de estreno: 23 de abril de 1956 en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

Dirección: Claudio de la Torre.

Principales intérpretes: Elvira Noriega, Mari Campos, Carmen Seco, Ángel Picazo, Fernando Noguerras, Amelia de la Torre, Luisa Sala, Pastor Serrador.

La riada trata sobre los males que causan las murmuraciones y la maledicencia, tema favorito en dos dramaturgos, Echegaray y Benavente, a los que admiró sin disimulos la autora. No es la única reminiscencia literaria, puesto que el final de la obra es muy parecido al de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca.

Actos: tres.

Principales personajes:

Antonio: hombre celoso.

Elisa: mujer de Antonio.

Damián: amigo de Antonio y Elisa. Mujeriego.

Fidela: mujer de Damián.

Braulio: empleado de Antonio y enamorado de Elisa.

Espacio: en casa de Antonio y Elisa.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Elisa ha acudido al entierro del mujeriego don Víctor y todo el pueblo murmura sobre su actitud. Don Víctor ha sido asesinado y se sospecha de los maridos engañados por don Víctor.

b) Conflicto central: Antonio teme que su mujer lo haya engañado. Todo el mundo piensa que el asesino de don Víctor ha sido Antonio, Braulio o Damián.

c) Desenlace: Antonio tiene celos de Braulio y lo mata. Se averigua que a don Víctor lo mató una sirvienta a la que quiso forzar. Elisa lamenta la muerte del inocente Braulio, todo por culpa de la maledicencia.

Comentario: *La riada* fue muy mal recibida por Marquerié en su crítica para el *ABC*, en la que se ensañaba con la obra por lo anticuado del planteamiento y los anacronismos que se advierten en ella¹⁰¹. Tampoco fue del agrado del público, pues

¹⁰¹ Vid. HORMIGÓN, Juan Antonio: *op. cit.*, pp. 804-805.

apenas sí llegó a los quince días de cartel¹⁰². Obtuvo, no obstante, buena valoración por parte de Sainz de Robles, en su reseña anual¹⁰³.

La combinación de drama rural con el género policiaco en *La riada* ha dado lugar a una obra desequilibrada, en la que la autora tiene que hacer malabarismos para mantener la intriga sobre si Elisa fue amante de Víctor, en primer lugar, y sobre si Antonio fue el asesino, a continuación. El primer acto está repleto de motivos policiacos, con un asesinato disfrazado de suicidio y con un personaje sospechoso, como es Elisa, que no tiene el menor reparo en echar claveles sobre la fosa del difunto con toda naturalidad, delante de todo el pueblo, sabiendo lo murmuradores que son sus vecinos. Una vez que conocemos el carácter honesto de la protagonista, las sospechas vienen a caer, un tanto artificialmente, sobre su marido, Antonio, que no se fía de la palabra de su mujer y se nos va apareciendo cada vez más encolerizado y celoso. Como se requiere en toda buena obra policiaca, es imprescindible que surgiesen nuevos sospechosos, como son Braulio, también enamorado de Elisa, o Damián, personaje que se presenta cuando ya está la obra un tanto avanzada, con el único propósito de añadir nuevos elementos al suspense, que, no obstante, va decayendo a medida que transcurre la obra, porque lo policiaco va perdiendo fuerza a favor de lo melodramático. De hecho, la resolución del homicidio de Víctor, a través de una sirvienta de la que nada sabemos y que no se dejó forzar por el don Juan, lo extrae la autora de forma muy artificial, al final del tercer acto, sin el menor nexo de causalidad con lo que nos ha presentado anteriormente, y sin que se entienda muy bien por qué la maledicencia de la gente no apuntaba en esa dirección. Pero puede servir en tanto que lo que importa destacar al final es señalar ese otro crimen incruento y sin castigo, el de las murmuraciones que sólo pueden llevar a trágicos desenlaces.

Los personajes de *La Riada* pertenecen a los típicos de las tragedias rurales. Elisa es la mujer bella e ingenua que actúa sin temer a la maledicencia. Antonio, el marido celoso que comete, al final, el verdadero crimen. Braulio, el amigo fiel y casto que no tolera que su amada sea vilipendiada. A estos personajes se les unen los imprescindibles vecinos, que aumentan con sus voces el coro de los rumores. La

¹⁰² Como señalan Bernal y Oliva, la obra fue de las de menor permanencia de las que dirigió Claudio de la Torre en su segunda temporada en el María Guerrero. Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *op. cit.*, p. 92.

¹⁰³ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1955-1956*, Madrid, Aguilar, 1957, p. XIX.

presencia de policías, por su parte, viene condicionada por la aparición del elemento detectivesco, quizás lo más novedoso de la obra.

La casa de Elisa y Antonio es el espacio escogido para apoyar la trama. Una casa en la que entran y salen los personajes a su antojo, incluso los no gratos al marido, sin demasiada verosimilitud. En lo que respecta al tiempo, *La riada* no cumple con la unidad de tiempo, lo cual tiene lógica si se piensa que la autora ha querido dilatar los intervalos entre los actos, para que sea creíble el crecimiento de la maledicencia de la gente.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JULIA MAURA

En la inédita *El hombre que volvió a su casa* (1946) se aborda el asunto del hombre al que dan por muerto, pues se creía que había fallecido en un terremoto americano, y llega a su casa después de dieciséis años de ausencia. Ni su mujer, que se iba a casar en segundas nupcias, ni sus hijos, ya mayores, ven con agrado el retorno del que regresa al hogar. Es más, todos odian al reaparecido, y la que más de todos es una vieja ama de llaves, que induce a la esposa para que envenene al marido. Como se puede deducir, en la obra se condensan el drama humano del retorno del protagonista, que choca con su esposa, el prometido de ésta y sus hijos y, por otro lado, la parte policiaca del envenenamiento al que se pretende someter al aparecido, con un personaje, la perversa ama de llaves, que adquiere protagonismo y deja en un segundo término la relación entre los dos esposos reencontrados. Aunque la crítica ensalzó lo que hay de comedia humana en la obra, no dejó de reprobar lo melodramático de la parte más policiaca. *El hombre que volvió a su casa* podría haber sido representada con el título cambiado, o bien remodelada, en la también inédita *Un crimen de abril y mayo* (1966)¹⁰⁴, que no mereció demasiada atención ni para Francisco Álvaro¹⁰⁵, ni para el público, que sólo acudió diez días a ver la obra¹⁰⁶.

JUAN IGNACIO LUCA DE TENA

¹⁰⁴ Vid. HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.): *op. cit.*, pp. 777-778.

¹⁰⁵ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*, Valladolid, 1967, p. 329.

¹⁰⁶ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 513.

El nombre de Juan Ignacio Luca de Tena (1887-1975) se liga, en teatro, al de los herederos de la alta comedia benaventina. Antes de la Guerra Civil era ya un dramaturgo muy conocido por su *¿Quién soy yo?* (1935), que fue repuesta en varias ocasiones y llevada al cine posteriormente, afianzando todavía más el éxito de este autor, refrendado por otras obras suyas con tan buena aceptación de público como superficiales: *Don José, Pepe y Pepito* (1952), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1957) y *¿Dónde vas, triste de ti?* (1959).

Juan Ignacio Luca de Tena cultivó multitud de géneros teatrales, en las más de cuarenta piezas dramáticas que estrenó: desde la comedia de costumbres y la farsa hasta la comedia psicológica, la de enredo, la histórica, la de tesis, la alta comedia o la entrelazada con motivos policíacos. Son conocidas, igualmente, algunas zarzuelas suyas.

A Luca de Tena se le ha reconocido su habilidad artesanal para construir una pieza teatral, pero poco más se puede añadir sobre la producción de este dramaturgo, que aunque fue muy valorado entre sus coetáneos, poca atención merece para la crítica actual, que apenas se dedica a enumerar las cuatro o cinco obras por las que destacó, o a insistir en el carácter conformista y muy superficial de su teatro¹⁰⁷.

Las piezas con asunto policíaco no se encuentran entre las más conocidas del autor. La primera de ellas, *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, escrita en colaboración con Luis Escobar, sorprendió a la crítica por su caracterización de juguete cómico, completamente intrascendente, y, seguramente, lo más divertido que ha escrito el autor. Cuesta, en efecto, reconocer en ella al autor de *El cóndor sin alas* (1951), escrita dos años después, un drama de tesis que obtuvo gran éxito y que resulta tan tendencioso como irrepresentable, hoy en día. En *Un crimen vulgar*, Juan Ignacio Luca de Tena aborda de nuevo lo policíaco para plantearnos uno de los problemas morales que estaban de moda en la época: la mujer que, en un momento dado, se encuentra casada dos veces, por la reaparición del marido que se suponía muerto. En ninguna de las dos piezas lo policíaco es lo fundamental, pero no hay duda de que coadyuva a la intención del autor de motivar un suspense en los espectadores.

EL VAMPIRO DE LA CALLE DE CLAUDIO COELLO (1949)

¹⁰⁷ Vid., por ejemplo, HEYMANN, Jochen: “Kitsch as kitsch can: estética trivial como instrumento ideológico en el teatro de la posguerra. El caso de Juan Ignacio Luca de Tena”, en MECHTHILD, Albert (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Vervuet, 1998, pp. 131-147.

(En colaboración con Luis Escobar)

Fecha de estreno: 27 de abril de 1949 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Principales intérpretes: Aurora Redondo, Tota Alba, Adela González, María Carrasco, Victoria Rodríguez, Valeriano León, Francisco Chuliá, Juan M. Benítez, Pablo Muñiz.

El vampiro de la calle de Claudio Coello es una obra destinada simplemente a entretener y divertir al auditorio, sin más complicados propósitos. Muy apreciada, tanto por su divertidísima trama como por su diálogo feliz, la obra sorprendió a la crítica por su intrascendencia, algo inesperado en unos autores de los que se pretendían vuelos de mayor altura que este juguete cómico¹⁰⁸.

Actos: un prólogo y tres actos.

Principales personajes:

Doña Petra: dueña de una pensión.

Don Obdulio: huésped de la pensión, iracundo.

Don Paquito: eterno estudiante de medicina. Huésped de la pensión, apocado y enamorado de Estrella.

Prismático: periodista e investigador, con la propiedad de disfrazarse a menudo. Huésped de la pensión.

Sistemática: profesora de griego. Huésped de la pensión.

Estrella: actriz coqueta. Huésped de la pensión.

Catalina: criada de doña Petra.

Verger: comisario de policía.

Espacio: en la pensión de doña Petra.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el vampiro de la calle de Claudio Coello ataca a las mujeres en las noches de luna llena y las enamora perdidamente. Verger sospecha que pueda esconderse en la pensión.

¹⁰⁸ Vid. SÁNCHEZ-CAMARGO (*El Alcázar*): “*El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, p. 190; (*Pueblo*): “*El vampiro de la calle de Claudio Coello* en el teatro Alcázar”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *op. cit.*, p. 191.

b) Conflicto central: todas las mujeres de la pensión han sido atacadas por el vampiro, menos Estrella, que se siente menospreciada. El vampiro sólo puede ser uno de los huéspedes masculinos.

c) Desenlace: las mujeres protegen al vampiro, el pusilánime don Paquito, que nada sabe de su transformación las noches de luna llena, y la policía se lleva detenido a Prismático, inocente pero muy pesado. Don Paquito saldrá esa noche con Estrella, la chica que más le gusta.

Comentario: *El vampiro de la calle de Claudio Coello* es una farsa que parodia el cine de terror de la época y que tiene un principio escalofriante, con un prólogo callejero, el pregón del “criminal monstruoso”, como en los romances de cordel. Como ya señaló en su crítica Jorge de la Cueva¹⁰⁹, la obra se cimenta en un caso de desdoblamiento de la personalidad, motivo recurrente en el cine de terror y policiaco. El apocado don Paquito se convierte las noches de luna llena en el vampiro, sin saberlo. Pero, a diferencia de las producciones serias, en las que se produce una sarta de crímenes, en esta obra no existen delitos, pues las huellas que deja el vampiro en todas las mujeres corresponden únicamente a un desenfadado deseo de amor, lo que le disculpa de cualquier procesamiento. Don Paquito actúa, además, de forma inconsciente en sus asaltos nocturnos. Lo más débil de la obra, en opinión de Marqueríe¹¹⁰, es el desenlace del tercer acto, que culmina con la captura del falso vampiro y la absolución de don Paquito de una forma totalmente inverosímil. La originalidad de este final, que deja libre a don Paquito, fue, no obstante, muy resaltado en la crítica de Abad Ojuel¹¹¹.

El vampiro de la calle de Claudio Coello, aunque parezca enfocada más como una parodia del cine de vampiros, fue contemplada también como obra policiaca por el crítico Cristóbal de Castro¹¹². En la actualidad, César Oliva¹¹³ destaca también de esta obra su componente policiaco. En nuestra opinión, se trata, en efecto, de una obra policiaca en su construcción, aunque deformada por el elemento humorístico, que

¹⁰⁹ CUEVA, Jorge de la (Ya): “*El vampiro de la calle de Claudio Coello*. Farsa tragicómica de don Juan Ignacio Luca de Tena y don Luis Escobar”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁰ MARQUERÍE, Alfredo (ABC): “En el Alcázar se estrenó *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *op. cit.*, p. 185.

¹¹¹ OJUEL, Abad (La tarde): “Valeriano Drácula, o *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *op. cit.*, p. 189.

¹¹² CASTRO, Cristóbal (Madrid): “Alcázar: estreno de *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *op. cit.*, p. 187.

¹¹³ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 154.

trastoca los papeles usuales. Hasta el final del primer acto, en el que se ve en escena a don Paquito atacando a Sistemática, el espectador desconoce quién será el vampiro. Los sospechosos son tres: don Obdulio, con su mal genio y sus salidas nocturnas misteriosas; Prismático, con su afición absurda de disfrazarse; y don Paquito, que desconoce su condición de lunático o conversión al vampirismo las noches de luna llena. Al final, acaba siendo el culpable el más inofensivo de todos ellos, don Paquito, que es inmediatamente disculpado por lo lenitivo de sus delitos: su vampirismo tan sólo mata de amor a sus víctimas. Los crímenes, que en un principio se presentan como terroríficos, acaban siendo también trastocados por el humor, cuando son exigidos por las moradoras de la pensión, así como por todas aquellas mujeres que pasean por la calle de Claudio Coello en las noches de luna. La policía, elemento esencial en el género, colabora con el tono de humor, pues en lugar de capturar a don Paquito, acaba deteniendo al pesado pero inocente Prismático, el cual, a su vez, trastoca el papel del detective serio con capacidad analítica sobresaliente, por el de un fante al que reconocen todos cuando se disfraza y que falla en todas sus deducciones.

Convertir al pusilánime don Paquito en un vampiro capaz de deslumbrar a las mujeres fue uno de los aciertos humorísticos de la obra, al igual que el personaje del torpe detective aficionado o el del colérico don Obdulio, que es un trozo de pan, en realidad. En cuanto a los personajes femeninos, todos ellos tienen en común la atracción morbosa que les despierta el vampiro. Incluso la que parecía más reacia al amor, Sistemática, profesora de carácter seco y adusto, es convertida en una criatura sensible y dulce, gracias al amor inspirado por el vampiro.

Una pensión en la que se alojan víctimas, vampiro y sospechosos es el marco adecuado para dar lugar a tantos personajes. No se cumple en la obra la unidad de tiempo, pues es necesario para los autores mostrar los efectos que en las víctimas produce el vampirismo, que convierte a las mujeres en seres llenos de deseos de amor, ansiosas de volver a ser mordidas por el vampiro.

UN CRIMEN VULGAR (1949)

Fecha de estreno: 7 de octubre de 1949 en el Teatro Lara, de Madrid.

Principales intérpretes: Mary Carrillo, Lolita Crespo, Rafael Rivelles, Mariano Asquerino, Ángela Pla, Mariano Azaña, Francisco Hernández, Ángel Terrón, Luis Solá, Diego Hurtado.

Actos: tres actos y un epílogo, que fue suprimido por el autor el día siguiente del estreno, ateniéndose a la opinión expuesta por la crítica madrileña, por creer que era innecesario.

Principales personajes:

Mario: Rico y probo abogado, muy enamorado de su mujer.

María Luisa: esposa de Mario.

Paloma: hija de María Luisa y Ricardo.

Ricardo: primer marido de María Luisa, al que se le daba por muerto. De carácter ruin y perezoso.

Pedro Crespo: abogado al servicio de Mario.

Espacio: en una Audiencia pública y en la casa de Mario.

Tiempo: ruptura de la unidad temporal y *flash back*.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mario se presenta en el juicio por el asesinato de Clementina Farero y se declara culpable. Pero llega su hija Paloma y consigue desbaratar esa autoacusación.

b) Conflicto central: Mario actúa así movido por la desesperación, al comprobar que María Luisa prefiere al inicuo de Ricardo, reaparecido, que a él mismo.

c) Desenlace: María Luisa se ha escapado con Ricardo, pero Paloma evita marcharse con sus padres y se queda con Mario, al que quiere no sólo como un padre adoptivo, sino también como un esposo.

Comentario: *Un crimen vulgar* obtuvo un éxito rotundo la noche de su estreno, motivado, en gran parte, por tan espléndido reparto de actores¹¹⁴.

Aunque para su autor¹¹⁵ *Un crimen vulgar* no es un folletín policiaco, no hay duda de que cuenta con un primer acto que se inserta de lleno en una de sus variantes, el proceso judicial escenificado. Es cierto, como ya señaló en el estreno la crítica¹¹⁶, que la anécdota importante no es la del juicio, sino la de la mujer que, creyéndose viuda, se casa de nuevo, pero en el apogeo de la felicidad aparece el marido, que se creía muerto.

¹¹⁴ La crítica fue muy favorable a esta obra y resaltó la gran aceptación por parte del público, así como la magnífica labor del cuadro de actores. Vid. MORALES DE ACEVEDO, E.: "Crítica en *Marca*", HARO TECGLÉN, Eduardo: "Crítica en *Informaciones*", CASTRO, Cristóbal de: "Crítica en *Madrid*" o BAYONA, José Antonio: "Crítica en *Pueblo*", en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 166-172.

¹¹⁵ LUCA DE TENA, Juan Ignacio: "Autocrítica", en *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, p. 161.

¹¹⁶ CUEVA, Jorge de la: "Crítica en *Ya*" y ACORDE: "Crítica en *Hoja del Lunes*", en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 162 y 168.

Sin embargo, para algunos críticos como Marquerié¹¹⁷ o Díez Crespo¹¹⁸, fue igualmente importante el modo en que el autor conectó este tema con una técnica de drama policiaco, por la que se parte de la vista de una causa transformando el escenario y la sala en una Audiencia, con un fiscal y un abogado defensor que nos explican los pormenores de un crimen. Desde la crítica moderna, Víctor García Ruiz¹¹⁹ destaca el hábil manejo de este *thriller* judicial, con un relato teatralizado, una estructura circular y un momento clave en la obra, cuando Mario se declara culpable del asesinato de Clementina Farero, que marca el momento más alto de tensión en la trama. La obra puede considerarse un híbrido entre melodrama policiaco y folletín más convencional. El suspense se mantiene durante todo el primer acto, y sólo a medida que va transcurriendo la acción se descubren los motivos que han impulsado a Mario a declararse culpable del crimen e intentar esa especie de suicidio. Con todo, lo policiaco sirve en esta obra sólo de marco, puesto que apenas guarda relación el crimen del parador con los avatares de los personajes protagonistas. Ninguna conexión parece vincular a Mario con la víctima o su asesino, salvo la de que le ha sido encomendado a su ayudante la defensa del caso. Del mismo modo, como la propia Paloma anuncia en el epílogo, la actuación de Mario ante el tribunal, por mucho que tratara de exponer hábilmente argumentos, resulta totalmente increíble para los magistrados. El crimen “vulgar” continúa siéndolo, pese al intento de Mario de autoinculparse en él. A pesar de todo, merece la pena destacar esta obra entre las policiacas por su afinidad con las numerosas películas “de juicios” que se rodaban en la época, y que siguen en gran parte los mismos esquemas de las obras policiacas.

Los personajes de *Un crimen vulgar* se presentan como tipos, con un maniqueísmo en su caracterización: Mario es el hombre probo, alabado por sus subordinados, repleto de virtudes, para María Luisa y Paloma, e incapaz de denunciar a Ricardo, porque no quiere jugar con ventaja en su amor por la misma mujer. Ricardo, en cambio, poco trabajador hasta el extremo de que su mujer duda si realmente su matrimonio habría durado, no se lo pensó dos veces a la hora de traicionar a su patria y entregarse al enemigo. Él sabe que la ley y la moral juegan a su favor y se aprovecha de que el matrimonio de Mario con María Luisa es nulo, una vez que se presenta él como el primer marido. La voluble María Luisa prefiere y ama, además, al villano, sin que

¹¹⁷ MARQUERÍE, Alfredo: “Crítica en ABC”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *ibidem*, p. 163.

¹¹⁸ DÍEZ CRESPO: “Crítica en Arriba”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *ibidem*, p. 165.

¹¹⁹ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1945 y 1950”, cit., p. 83.

sirvan de nada razones. Para equilibrar el resultado y ante la simpatía despertada por Mario, el autor le reserva un desenlace tan feliz como inesperado, con una Paloma que no sentimos como adolescente, sino como una mujer que ama a su padrastro, en una especie de *Malquerida* con final que acomoda a todos. El resto de los personajes de la obra, el abogado Pedro Crespo, el fiscal o incluso el jurado, tan sólo aportan una nota costumbrista a la obra, además de colaborar en la creación de un clima policiaco.

El acto primero, desarrollado en una Audiencia pública, es uno de los decorados favoritos para el género policiaco, aunque se utilice más en el cine que en el teatro. La unidad espacial se rompe, puesto que lo policiaco deja paso a lo melodramático y, entonces, el decorado adecuado es la propia casa de Mario. La unidad temporal también se rompe, con el *flash back* o vuelta al pasado, que tanto recuerda al cine.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JUAN IGNACIO LUCA DE TENA

El fiscal y la acusada (1950), de la que no existe edición, es una traducción y adaptación que Juan Ignacio Luca de Tena realizó de la comedia homónima de Alfred Sutro. Fue estrenada en el teatro Principal de San Sebastián. Federico Carlos Sainz de Robles nos la destaca en el prólogo que dedicó a la temporada 1950-1951¹²⁰.

De la novela homónima de su hijo Torcuato y en colaboración con él estrenó *La otra vida del capitán Contreras* (1954), de la que se conserva edición. El capitán Contreras, un soldado vigoroso del ejército español del siglo XVII, vuelve a la vida en pleno siglo XX, tras despertar de una especie de estado cataléptico preparado por un sabio amigo suyo, para escapar de ser apresado y condenado a muerte. Es descubierto por el doctor Yuste y por el periodista Cornejo, profesionales de dudosa reputación, que tienen en mente usar a Contreras con fines comerciales, por medio de acuerdos con sociedades científicas de Nueva York. Contreras, enamorado de una de las amigas de Cornejo, Paca, se casa con ella, huye de Nueva York y se retira a vivir plácidamente en un cigarral cercano a Toledo. Hasta allí van a buscarlo Cornejo y Yuste, que pretenden continuar con la explotación comercial de Contreras. Sin embargo, un inspector de policía, Morales, que ha estado todo el tiempo sospechando que la vuelta a la vida de Contreras se trata de un fraude, se presenta también para detener a Cornejo y a Yuste,

¹²⁰ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1950-1951*, Madrid, Aguilar, 1964 (3ª ed.), p. 16.

pues está convencido de que Contreras no es más que un loco llamado Durán, antiguo actor de comedias clásicas, escapado de un manicomio y amnésico, que ha sido inducido por Cornejo y Yuste para que asuma de forma inconsciente la personalidad del verdadero capitán Contreras, de quien guardan sus memorias, y se haga pasar por él. Contreras, exaltado de ser llamado demente, intenta batirse en un duelo con Morales, que huye aterrado. En la persecución, Contreras es abatido y muerto por los policías que acompañaban a Morales. Al final de la obra, surge una aparición de Contreras en la que explica al aterrado Yuste que, en esa ocasión, Cristo sí que ha preferido cenar con él.

La otra vida del capitán Contreras contiene algunos elementos de intriga policiaca, como la investigación que lleva a cabo Morales, pero se trata más bien de una obra de ciencia ficción, en la que se insertan cuadros dramáticos que remiten al siglo XVII y se nos explica también el modo en el que Contreras se somete a su hibernación. El amor de Contreras por Paca y la crítica feroz de las costumbres del siglo XX, con especial hincapié en el modo de vivir americano, son los ejes temáticos fundamentales sobre los que descansa la comedia, mucho más importantes que el barniz policiaco, que sólo se desarrolla en el último cuadro. Se hizo de *La otra vida del capitán Contreras* una versión cinematográfica en 1955, con la dirección de Rafael Gil.

Tampoco se ha editado *Historia de un crimen* (1964), estrenada en el teatro Alcázar de Madrid, sobre una idea del italiano Gaspare Cotaldo. La acción gira en torno a un pobre viajante de comercio, abandonado por su esposa, que se ve metido en una tupidísima red de intrigas que determinan un crimen. La obra es una mezcla deliberada de comicidad y dramatismo, en la que el juego de intriga viene asimismo combinado con elementos del sainete sentimental. A pesar de las ovaciones con que el público premió al autor y a intérpretes de la categoría de Ismael Merlo e Irene Gutiérrez Caba, la crítica¹²¹ apenas concedió un aprobado a la obra y contó, además, con la indiferencia de José Monleón, que sólo le dedicó una línea a la obra, para indicar que nada aportaba a los escenarios madrileños¹²². Con todo, *Historia de un crimen* se mantuvo en cartel cuarenta y cinco días.

4.2. 1950-1959: APOGEO

¹²¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, Valladolid, 1965, pp. 97-101.

¹²² MONLEÓN, José: “Una promoción diluida”, *Triunfo*, 122, 3-10-1964, p. 75.

La década de los 50 es la de mayor apogeo del género policiaco, que se convirtió en una moda para los dramaturgos. Es la década en la que Miguel Mihura y Alfonso Paso escriben sus mejores policiacos, con obras que se posicionan como modelos del género: *Carlota*, *Veneno para mi marido*, *Usted puede ser un asesino*, *Juicio contra un sinvergüenza* o *Cena de matrimonios*. Aunque tanto Mihura como Paso estrenaron policiacos de enorme éxito en los 60, su consagración se produjo en esta década y las obras de los 60 no mejorarán las de los 50.

Si bien *El drama de la familia invisible* se estrenó en 1949, hemos querido incluirlo también en esta década. Álvaro de la Iglesia, autor menor del grupo de la Codorniz, no debe en modo alguno estudiarse antes que su maestro: Miguel Mihura. También el alicantino Jorge Llopis estrena en los 50 y 60, pero su estilo de humor hilarante corresponde, ciertamente, más a los 50. Igual criterio hemos aplicado al insertar a Víctor Ruiz Iriarte en la década de los 50, que es cuando mayor éxito conoció, pues sus obras policiacas de los 60, como *La señora recibe una carta*, ya eran contempladas como algo anticuado en el momento de su estreno.

En cualquier caso, no hay duda de que los 50 supusieron la consagración del policiaco en nuestro teatro, moda que corroboraba la enorme influencia de Priestley en dramaturgos que, hasta el momento, se sintieron ajenos al género policiaco. Lo cierto es que Casona, Claudio de la Torre, Giménez Arnau, Tono, Sastre, López Rubio o Buero Vallejo se sintieron suficientemente atraídos por lo policiaco como para estrenar en esta década al menos un título que pertenece al género.

ALEJANDRO CASONA

El teatro de Alejandro Casona (1903-1965), pseudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, mezcla frecuentemente lo real con lo fantástico, lo verdadero y lo falso, lo popular y lo culto, en un tipo de obras muy poéticas, bien estructuradas y elegantemente escritas, dentro del teatro convencional.

Alejandro Casona se hizo popular ya en la época de la República con obras como *La sirena varada* (1934), a la que se había concedido el premio Lope de Vega en 1933. Importantes fueron también *Otra vez el diablo* (1935) y *Nuestra Natacha* (1935). Cuando estalló la Guerra Civil en España, Casona se exilió, con lo que empieza así su segunda etapa, la de las comedias escritas en América, entre las que destacan: *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), *Las tres perfectas casadas* (1941), *La dama del alba*

(1944), quizás la mejor y también la más querida del autor, *La barca sin pescador* (1945), *Los árboles mueren de pie* (1949), *La llave en el desván* (1951) o *Siete gritos en el mar* (1952). En 1963, Casona regresó a España y siguió escribiendo teatro hasta su muerte, en 1965. En esos años, Casona ve subir a los escenarios madrileños gran parte de su obra escrita en el exilio, y obtiene el reconocimiento del público, que lo convirtió, después de Alfonso Paso, en el dramaturgo más representado y aplaudido en ese momento. A este breve período corresponde *El caballero de las espuelas de oro* (1964).

El teatro de Alejandro Casona está constantemente vinculado con el tema del misterio, y no es extraño que haya recurrido también a tramas policíacas. Una de sus primeras obras, *El crimen de Lord Arturo*, adaptación de un cuento de Óscar Wilde y estrenada en 1929, se introduce de lleno en el género policíaco, con una farsa en la que el protagonista se convierte en asesino por su excesiva afición a creerse los vaticinios de la quiromancia. Posteriormente, Casona vuelve a plantear un asunto detectivesco con *La llave en el desván*, en la que el uso del psicoanálisis para la interpretación de los sueños se aplica, tal y como sucede en el cine de Hitchcock, para resolver un crimen cometido en el pasado, pero que ciernen su amenaza también sobre el presente. También relacionado con lo onírico y el misterio es *Siete gritos en el mar*, que utiliza el recurso del espacio cerrado asfixiante para provocar que los personajes confiesen sus culpas, miserias y frustraciones.

LA LLAVE EN EL DESVÁN (1951)

Fecha de estreno: 1 de junio de 1951 en el Teatro Ateneo, de Buenos Aires. El estreno en España se produjo el 13 de enero de 1967 en el Teatro Lara, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: en su estreno español, Irene Daina, Ana María Vidal, Carlos Casaravilla, Julio Núñez.

La llave en el desván se representó en España tras la muerte de Alejandro Casona, acaecida en 1965, en medio del fervor que se originó entre el público y la crítica por la producción dramática de este autor.

Actos: tres.

Principales personajes:

Mario: científico atormentado por la muerte violenta de sus padres.

Gabriel: médico amigo de Mario.

Susana: mujer de Mario.

Laura: hermana de Susana y cuñada de Mario, de la que está enamorada.

Alfredo: amigo de Mario.

Espacio: la elegante y vieja mansión de Mario.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mario tiene unos sueños horribles en los que asesina a su mujer. Está arruinado porque le han robado una fórmula y todavía no ha superado la muerte violenta de sus padres, en su infancia. Gabriel y Laura se disponen a ayudarlo.

b) Mario continúa con sus pesadillas, en tanto que Susana va a escaparse con su amante Alfredo, el ladrón de la fórmula.

c) Desenlace: Gabriel descubre, analizando los sueños, que el padre de Mario asesinó a su mujer por adulterio, y luego se suicidó. Mario asesina a Susana y a Alfredo.

Comentario: en su estreno en España, *La llave en el desván* obtuvo muy buena acogida en el público y en gran parte de la crítica, que, sin embargo, observó como principal defecto de la obra su falta de originalidad en el argumento, pues todo versa sobre un vulgar adulterio¹²³. Sainz de Robles¹²⁴ elogió *La llave en el desván* por su lenguaje poético y el modo en que la obra mantiene la tensión y el suspense. Igual de positivo se muestra Ruiz Ramón¹²⁵. La obra se mantuvo en cartel por largo tiempo, 92 días, desde el 13 de enero al 16 de abril de 1967.

Usando como fundamento los postulados de Freud y Jung sobre el desciframiento de los sueños, *La llave en el desván* contiene una intriga policiaca que sigue dos direcciones: por un lado, los sueños de Mario desvelan la tragedia acaecida en su infancia, cuando perdió a sus padres, pero no en un accidente, como le explicaron, sino porque su padre asesinó a su esposa infiel y después se suicidó. Por otro lado, los sueños permiten también predecir el futuro comportamiento de Mario, cuando actúe exactamente del mismo modo que su padre y mate a su mujer Susana y a su amante Alfredo. El suspense se consigue por la dosificación de la información transmitida en los sueños, de modo que según se va esclareciendo lo ocurrido en la infancia de Mario, los espectadores, que conocen las relaciones entre Susana y Alfredo, intuyen que pueda

¹²³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Madrid, Valladolid, 1968, pp. 7-12.

¹²⁴ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: "Teatro español 1966-1967", Madrid, Aguilar, 1968, p. XIX.

¹²⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005 (13ª edición), pp. 236-237.

tratarse de la misma historia de adulterio. Quizás le falta a la obra un final más inesperado, puesto que la muerte de Susana y Alfredo se prevé ya desde el primer acto, pero, en conjunto, la pieza está hábilmente construida.

Mario, como otros muchos personajes en la producción de Alejandro Casona, es, pese al cariño que le profesa, víctima de la infidelidad de su mujer Susana, la cual le engaña, además, con Alfredo, el falso amigo que casi lo deja en la ruina tras robarle una fórmula. Al atormentado Mario le ayudan dos seres que lo aman y que tratan de ayudarlo por distintos medios. Por un lado, don Gabriel, su médico, está convencido de que la explicación de la angustia de Mario se encuentra en la tragedia lejana de los padres de Mario, que ha dejado en el hijo profunda huella. Por otro lado, Laura, la cuñada de Mario, inocentemente enamorada de él, entiende que la justificación está en el presente, en la traición de Alfredo y Susana. Los enfrentamientos entre Mario y Laura y entre Laura y su hermana Susana, muy conseguidos, resultan cruciales para entender la psicología de estos personajes, complejos en sus motivaciones. Más rectilíneos se muestran Gabriel y Alfredo en su probidad y maldad, respectivamente. Existe otro personaje, la vieja criada Sibila, con muy poca funcionalidad, pero, en su intento de comprender un misterio del que no conoce las respuestas, sirve muy bien como hilo conductor entre el resto de los personajes y los espectadores.

La consideración del espacio y del tiempo en *La llave en el desván* es uno de sus mayores aciertos. Se emplea un único escenario, la elegante y vieja mansión de Mario, decorado muy adecuado para tramas de misterio y suspense, con muebles antiguos, escalera y una vieja criada como servidumbre. Por otro lado, los tres actos se desarrollan en unas pocas horas de una sola noche, con lo que se mantiene la unidad de tiempo, esencial para permitir que la tensión de la trama vaya *in crescendo*. Conviene destacar que todo sucede durante la noche, momento propicio para los sueños y el subconsciente.

SIETE GRITOS EN EL MAR (1952)

Fecha de estreno: 14 de marzo de 1952 en el Teatro Politeama, de Buenos Aires. Su estreno en España fue el 5 de septiembre de 1968 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: José Osuna.

Principales intérpretes: en su estreno español, Carlos Larrañaga, María Luisa Merlo, Doris Coll, Mayrata O'Wisiedo, Carlos Casaravilla, Rafael Navarro, Miguel

Ángel, Estanis González, Mario Álex, Antonio Carreras, Juan Martínez, Carlos Ibarzábal.

Siete gritos en el mar llegó a España dieciséis años después de su estreno en Argentina, lo cual perjudicó bastante a su aceptación por la crítica madrileña, aunque el público respondió muy positivamente en taquilla. La obra recordaba demasiado el magisterio de Priestley y de otros autores, como Alfonso Paso o Víctor Ruiz Iriarte, que ya habían ensayado la fórmula de encerrar a varios personajes en una situación tensa para que terminen confesando sus faltas.

Actos: tres.

Principales personajes:

El capitán del barco: hombre íntegro, que pone por encima de todo el cumplimiento de su deber.

Harrison: adinerado empresario del armamento, sin escrúpulos.

Zavala: apocado hombre, aficionado a la bebida.

Mercedes: mujer de Zavala.

El barón Pertus: aristócrata orgulloso.

Nina: prostituta al servicio de Pertus.

El profesor: hombre maduro y cínico.

Santillana: periodista.

Julia: tímida dama que parece ausente y depresiva.

Espacio: en un barco.

Tiempo: fragmentación del tiempo en un tiempo presente, en los actos primero y tercero, y un tiempo del futuro en el segundo acto.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el capitán del barco comunica a sus más distinguidos pasajeros que van a ser atorpedeados por un submarino alemán.

b) Conflicto dramático: los pasajeros toman conciencia de su próxima muerte y confiesan la verdad ignominiosa de sus vidas.

c) Desenlace: todo resulta ser un sueño de Santillana y, cuando se despierta, consigue salvar la vida de Julia, a la que ama, que se iba a suicidar.

Comentario: *Siete gritos en el mar* consiguió una excelente acogida por parte del público madrileño, que aplaudió la obra con entusiasmo y permitió que se mantuviera en cartel 151 días, desde el 5 de septiembre de 1968 hasta el 2 de febrero de 1969. La obra, sin embargo, no obtuvo muy buena crítica y se la consideró una pieza menor,

aunque no exenta de cierto valor, dado el prestigio y la calidad de todo el teatro de Alejandro Casona. Los defectos que se le señalaron fueron los de ser folletinesca, melodramática y arbitraria en su argumento, de forma que toda la situación parece en extremo forzada y sin verosimilitud¹²⁶. Es posible, como señala Jesús-Andrés Solís,¹²⁷ que estos juicios puedan estar motivados por el hecho de que *Siete gritos en el mar* no es fácil de entender para toda clase de espectadores, puesto que requiere una atención muy grande del público, al ser una obra muy discursiva y forjada con unos diálogos complicados. En la actualidad, no se considera a *Siete gritos en el mar* entre lo mejor del teatro de Casona. Resulta elocuente, por ejemplo, que una de sus intérpretes, María Luisa Merlo, calificara no mucho tiempo atrás a *Siete gritos en el mar* como una “tomadura de pelo”, una obra “horrenda”¹²⁸.

Con un simbolismo de raigambre medieval que incide en la culpabilidad humana, un buque navega con destino hacia la muerte, llevando en su interior a personajes de distintas clases sociales, desde la más alta a la más baja, para ponerlos ante su sino fatal y mostrar al desnudo su vida y delitos. Lo mismo que en *Llama un inspector* o en otras obras españolas que prosiguen la estirpe de Priestley, en *Siete gritos en el mar* los personajes, obligados a convivir permanentemente en tensión, acaban desnudándose moral y espiritualmente y ponen al descubierto aquellas faltas que escondían y por las que cada uno de ellos es culpable. Sin necesidad de que aparezca ninguna investigación detectivesca, los personajes, atemorizados ante la llegada de la muerte, sienten la necesidad de exponer sus culpas cometidas en el pasado y acucian a los otros, que en ocasiones se resisten, a que den el grito final expiatorio antes de morir. Como si se tratara de un juicio, algunos personajes, como Julia, el barón o Nina acabarán salvándose moralmente, mientras que otros, como Harrison o el profesor, serán condenados. El misterio está presente en el truco final, que alza el interés, pues toda la acción no ha sido más que un sueño de Santillana, lo cual le permite, no obstante, actuar sobre el presente al salvar del suicidio a Julia, con un final típico en Casona, en el que el amor redime de las maldades al ser humano y lo rescata de la muerte.

¹²⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, Valladolid, 1969, pp. 84-90.

¹²⁷ SOLÍS, Jesús-Andrés: *Alejandro Casona y su teatro*, Gijón, 1982, pp. 66-67.

¹²⁸ Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*, Madrid, Temas de hoy, 2003, p. 213.

Dado el simbolismo de la obra, lo más importante es, para Mauro Armiño¹²⁹, los personajes, que encarnan distintas ideas y son más tipos que individualidades. Ante el anuncio de la noticia de su pronta muerte, las reacciones de los personajes son distintas. Harrison, el engreído multimillonario que se ha enriquecido con el negocio de las armas que ahora van a emplearse contra él, se rebela contra ese destino y trata de salvarse por todos los medios a su alcance: la traición, el soborno, la rebelión. Es el personaje más egoísta del grupo, que en ningún momento tiene en mente otra cosa que salvarse él del desastre. Por otro lado, el barón Pertus y su presunta esposa encarnan lo más alto y lo más bajo del escalafón social. Pertus, representante de la rancia aristocracia, ostenta su título de nobleza para distanciarse y tratar con crueldad a Nina, prostituta recogida en la miseria por el barón, pero culpable también por haber escogido como meta los collares de diamantes que le pueden proporcionar los hombres. Nina acabará sublevándose contra su opresor y Pertus, finalmente, cede al desposarla “in artículo mortis”. Otra pareja destrozada es la de Zabala, arruinado moralmente por el alcohol y los remordimientos, y Mercedes, convertida en amante de Harrison. También negativo es el profesor, un hombre sardónico y burlón, que contempla al mundo con pesimismo, poniendo de relieve en sus discursos mordaces lo estúpido de la condición humana. Su amargura proviene del amor de una alumna que le llegó en su madurez y que no llegó a consumir por ser ella demasiado joven. Rencoroso por esa situación, rechazó ese amor y mató en su discípula toda capacidad para amar de nuevo. Al final, el profesor sufre su castigo simbólico cuando es rebajado anecdóticamente al puesto penúltimo, el de los mediocres, pues el profesor ha sido un fracasado que, para ocultar su frustración personal, juzga sin caridad a los demás. Su oponente ideológico es Santillana, periodista exaltador de la vida, que encarna el sentido común y la vitalidad, al interesarse y enamorarse de Julia, la joven depresiva que iba a suicidarse. Personaje importante es también el capitán, viejo en el sueño y joven en la realidad, que actúa paralelamente de juez, de fiscal y de brazo ejecutorio de la ley que impone. Incorruptible e íntegro en su viaje hacia la muerte, el capitán es el resorte que pone en funcionamiento la máquina de acusaciones para cada uno de los personajes.

En el espacio, toda la trama se desarrolla en el interior de un barco en el que varios personajes se han reunido al azar. Se trata de un *huis clos*, habitual en este tipo de obras de la prole de Priestley, en las que la clausura impuesta a los personajes les

¹²⁹ ARMIÑO, Mauro: “Prólogo”, en CASONA, Alejandro: *La barca del pescador. Siete gritos en el mar*, Madrid, EDAF, 1983, pp. 9-20.

obliga a desnudar sus almas. La consideración del tiempo parte del hecho de su fragmentación en dos momentos: el tiempo presente, al principio del acto primero y al final del tercero; el tiempo onírico o del futuro, en el resto de la obra. Se respetan escrupulosamente las unidades de tiempo y lugar, para que la tensión y la angustia de los condenados a muerte no decaiga en ningún momento.

CLAUDIO DE LA TORRE

La fama de Claudio de la Torre (1897-1973) se debe más a su labor en la práctica escénica, que incluye la dirección durante varios años del Teatro Nacional María Guerrero, que como dramaturgo, faceta en la que descolló también en sus inicios por piezas muy apreciadas por la crítica, como *Tic-tac* (1930) o, ya en plena posguerra, *Hotel Términus* (1944) y *Tren de madrugada* (1946).

Claudio de la Torre escribió, no obstante, algunas otras obras de menos calidad, pero más acordes con el teatro convencional de la época, entre las que se encuentra *El río que nace en junio*, melodrama entre lo folletín y lo policiaco, que muy poco se parece a las mejores piezas vanguardistas del autor, pero con la que ganó el Premio Nacional de Teatro de 1951.

EL RÍO QUE NACE EN JUNIO (1951)

Fecha de estreno: 5 de junio de 1951 en el Teatro del Gran Capitán, de Granada.

Dirección: Alejandro Ulloa.

Principales intérpretes: Pilar Olivar, Alejandro Ulloa, Rafael Calvo, Enrique Vivó, Ana María Méndez, Félix J. Montoya, María Teresa Cremades, Luis Calderar.

Actos: dos actos y un epílogo.

Principales personajes:

Gerardo: enamorado de Myriam hasta el punto de hacerse cómplice de un delito.

Myriam: mujer bella y seductora. Esposa de Brenstein.

Ana María: joven que se enamora de Gerardo.

Brenstein: peligroso espía y traficante y celoso esposo de Myriam.

Atienza: policía.

Espacio: diferentes decorados: una caseta de feria, la pensión, la casa de los Brenstein.

Tiempo: intermitente, con varios *flash back*.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Gerardo ha ido a buscar a su amante Myriam, pero encuentra a Ana María. Myriam ha desaparecido, y tampoco se sabe dónde está Brenstein.

b) Conflicto central: Gerardo explica a Ana María cómo conoció a los Brenstein y se fue enamorando de Myriam, a pesar de los celos del señor Brenstein.

c) Desenlace: Atienza averigua que Gerardo fue utilizado por los Brenstein para pasar al extranjero documentación secreta. Cuando Brenstein los descubrió, se fue con Myriam, pero ésta mató a su marido y ha sido detenida por la policía.

Comentario: *El río que nace en junio* fue bien aceptado por el público, a pesar de las dificultades que la trama conllevaba. No ha despertado, sin embargo, entusiasmo entre la moderna crítica. Rodríguez Puértolas¹³⁰ contraponen la seriedad y dignidad de los dramas de Claudio de la Torre sobre la guerra mundial, *Hotel Términus* y *Tren de madrugada*, con una obra convencional y anodina como *El río que nace en junio*. Ruiz Ramón la incluye dentro del acuñado por él *teatro público*, “nacido para brillar durante un centenar de representaciones y morir sin pena ni gloria”¹³¹. Igualmente, Ignacio Bonnín comenta, refiriéndose a esta obra, que es un tipo de teatro “escrito para entretener a un público burgués poco exigente y teatralmente mal educado”¹³². Con todo, la obra, aun adoleciendo de algunos errores, no es tan mala como parece deducirse de lo anterior, y ha sido estudiada ecuanímente en una tesis doctoral¹³³.

Seguramente es más importante en la obra el tema amoroso que el policiaco. Gerardo, pintor célebre, decide abandonarlo todo por seguir a Myriam, casada con Brenstein. No es el único amor que surge en la obra, también Ana María, protagonista femenina, hace años que está enamorada de Gerardo. Con todo, estos amores se insertan en una trama policiaca de intrigas internacionales en la guerra mundial: los Brenstein pertenecen a una organización clandestina y tratan de evadir documentos importantes. Myriam se presenta, en un primer momento, como gancho para enamorar a Gerardo y poder culminar así con una actividad fraudulenta. Pero las relaciones amorosas de Gerardo y Myriam abren un nuevo frente policiaco, con la desaparición de Myriam en

¹³⁰ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Literatura fascista española, Vol. I*, Madrid, Akal, 1986, p. 650.

¹³¹ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 306.

¹³² BONNÍN VALLS, Ignacio: *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998, p. 35.

¹³³ Vid. MEDINA PERALTA, María Mercedes: *La obra literaria de Claudio de la Torre*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

un falso asesinato, que pretende crear una cortina de humo sobre el verdadero crimen, que es el de Brenstein, a manos de su esposa, que ha huido y que es, finalmente, detenida. La presencia de un policía, Atienza, que al principio se muestra asimismo misterioso, colabora eficazmente en crear un clima de suspense. La trama argumental desarrolla únicamente las pesquisas hasta encontrar al culpable y deja abierto el final, ya que no sabemos si Gerardo conseguirá redimirse con el amor de Ana María, o si continuará unido en el amor y en el delito a Myriam. Al final, el crimen es resuelto, los culpables, pese a su grandeza de ánimo, son detenidos y la paz y normalidad vuelven a la pensión y, por extensión, a la sociedad entera.

Con respecto a los personajes, Ana María es el que despierta mayor fuerza moral y humana. En ella se combina la fuerza de la rectitud y la del amor. Se alía con Atienza, el policía, pero en todo momento defiende la hipótesis de la inocencia de Gerardo. En Ana María se concentra también la tesis de la obra, que da lugar al título: el río, como la vida, no se purifica hasta el final, cuando vuelve al mar para limpiarse, del mismo modo que la vida turbia de Gerardo no volverá a su cauce original y puro, hasta que no se pueda apartar de las actividades delictivas que ha cometido junto con los Brenstein.

En cuanto a la consideración del espacio y tiempo, cobra muchísima importancia el valor simbólico del río, cercano a la pensión, que nace limpio pero se va contaminando, a medida que va creciendo su caudal. Varios cuadros sucesivos muestran otros tantos decorados entre los que se desarrolla el drama: una caseta de feria, la pensión o la casa de los Brenstein. En cuanto al tiempo, Claudio de la Torre utiliza la técnica del relato, mediante la cual el pasado se rescata y se escenifica desde el presente, con una narración intermitente.

MIGUEL MIHURA

La trayectoria dramática de Miguel Mihura (1903-1977) parece debatirse entre un teatro cómico renovador, que gustaba al público, pero que no convencía a los empresarios, y un teatro claramente comercial, de gran aceptación general. El carácter novedoso del primer teatro de Mihura radica, sobre todo, en un concepto del humor basado en el absurdo, que para nada excluye la problemática humana ni la denuncia social. Es el Mihura de *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, pero que tuvo que esperar hasta 1952 para ser estrenada, puesto que ningún empresario se atrevió a arriesgar en escena una obra tan revolucionaria que era, al mismo tiempo, una mezcla de

ternura y sarcasmo, ingenio y crítica a la sociedad inmovilista, comicidad y amargura. Después de *Tres sombreros de copa*, Mihura va paulatinamente acoplándose y cediendo a la industria teatral imperante. Después de unas obras escritas en colaboración, en las que todavía brilla el humor revolucionario: *¡Viva lo imposible! o El contable de estrellas* (1939), *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939) y *El caso de la mujer asesinadita* (1945), Mihura da por terminada una primera etapa teatral. En 1951, convencido de que debe cambiar de técnica y actitud si quiere triunfar en el circuito comercial, pasa de una comicidad absurda y difícil de entender a un humor menos vanguardista y más accesible al gran público. Es su etapa más comercial, que empieza con *El caso de la señora estupenda* (1953) y termina con su última comedia: *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968).

Conocida es la afición de Miguel Mihura por el género policiaco. En muchas ocasiones Mihura ha confesado su predilección, como lector, por las novelas policiacas, especialmente las de Simenon, que compraba, leía y releía con verdadera fruición¹³⁴. También llegó a aseverar que, de escribir novela, no se decantaría por la novela de humor, sino por la policiaca¹³⁵. Como ha estudiado Julián Moreiro¹³⁶, también en su incursión en el cine escribió varios guiones de películas policiacas, como *Confidencia* (1947), que desarrolla una intriga psicológica en torno a la oscura personalidad de un cirujano famoso, cuyo tormentoso pasado, que incluye un crimen abyecto, desata un drama sobre el sentimiento de culpa y el problema de compartir un secreto terrible. También *El pasado amenaza* (1950), del que no existen copias, fue otro guión con oscuras intrigas psicológico-policiacas, en las que aparecen personajes atrapados en su pasado: hombres perversos que arrastran por el fango a una débil mujer, fascinada y aterrorizada por el villano. Ya anteriormente había escrito los textos de los cortometrajes de ficción: *Una de miedo* (1934) y *Ahora... Una de ladrones* (1935), de temática cómico-policiaca, al estilo de Jardiel Poncela.

¹³⁴ Como así lo indica en numerosos artículos y entrevistas. Vid. MIHURA, Miguel: “Del teatro, lo mejor es no hablar”, en *Prosa y obra gráfica de Miguel Mihura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 1322; “Pequeña historia de grandes personajes” (entrevista de Mario Gómez-Santos), *ibídem*, p. 1403; “Miguel Mihura” (entrevista de Manuel del Arco), *ibídem*, p. 1423; “Miguel Mihura” (entrevista de Salvador Jiménez), *ibídem*, p. 1428; “Miguel Mihura o la pereza creadora” (entrevista de Julio Trenas), *ibídem*, p. 1450; “Miguel Mihura: burgués con espíritu de clochard” (entrevista de Diego Galán y Fernando Lara), *ibídem*, p. 1460; “Simplemente Mihura” (entrevista de Pedro Rodríguez), *ibídem*, p. 1475; “Miguel Mihura en la academia. Humor para después de una guerra”, *ibídem*, p. 1477; “Mi popularidad va en aumento desde que no trabajo” (entrevista de J.L. Seisdedos), *ibídem*, p. 1484; “Comentarios de Miguel Mihura sobre su teatro” (entrevista de Gabriel de los Reyes), *ibídem*, p. 1516.

¹³⁵ MIHURA, Miguel: “Mihura, el perezoso, estrena por tercera vez” (entrevista de Arcadio Baquero), en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 1403.

¹³⁶ MOREIRO, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba, 2004, pp. 260 y 277.

Lo policiaco, para Mihura, es “absolutamente teatral¹³⁷”, porque el suspense y lo inesperado adquieren gran importancia y permiten, además, emplear el humor en el tratamiento de la trama. Varias son sus obras teatrales policiacas, de las que sobresale *Carlota* (1957), una de las mejores comedias policiacas españolas de todos los tiempos, reeditada muy recientemente, en el 2007, por Ignacio García May¹³⁸. Las demás comedias con contenido policiaco son: *El caso de la mujer asesinadita* (1946), escrita en colaboración con Álvaro de Laiglesia, *El caso de la señora estupenda* (1953), *Una mujer cualquiera* (1953), *Melocotón en almíbar* (1958), *El chalet de madame Renard* (1961), *La tetera* (1965) y *La decente* (1968). El propio Mihura era consciente de la atracción que tenía para el público la intriga policiaca y se permitió incrementar la comercialidad de sus obras con títulos que ya anuncian el aliciente del misterio, como sucede con los tres “casos”: *El caso de la mujer asesinadita*, *El caso de la señora estupenda* y *El caso del señor vestido de violeta*, éste último, como ha estudiado Conde Guerri¹³⁹, con un misterio de raíz psicológica, pero sin conexiones directas con lo policiaco. También en obras de temática diferente se introduce, si bien con propósito humorístico, la intriga, como sucede con *Maribel y la extraña familia*, en la que las prostitutas amigas atemorizan a la protagonista Maribel con la sospecha de que su novio, Marcelino, quiere matarla, como a su primera mujer, que se ahogó en un lago. En *Milagro en casa de los López*, obra de misterio e intriga, sin llegar a ser policiaca¹⁴⁰, Jerónimo, que cometió un robo en una joyería, vive encerrado en su casa con su mujer y no ha salido en los últimos diez años, por temor a ser reconocido. Cuando llegan a la casa personajes de forma insospechada, Jerónimo cree que alguno de ellos pueda estar relacionado con el atraco a la joyería.

Concluimos, con Paulino Ayuso¹⁴¹, destacando la capacidad de Mihura de insertar lo policiaco en piezas que parecen costumbristas, lo cual crea un subgénero de impresionante técnica constructiva dentro de la comedia de humor de Mihura.

EL CASO DE LA MUJER ASESINADITA (1946)

(con Álvaro de Laiglesia)

¹³⁷ MIHURA, Miguel: “*Carlota*, de Miguel Mihura” (entrevista de Ángel Laborda), en *Prosa y obra gráfica de Miguel Mihura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 1373.

¹³⁸ Vid. AA.VV.: *Teatro policiaco español*, cit.

¹³⁹ CONDE GUERRI, María José: “Sobre dos obras “casi inéditas” de Miguel Mihura”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 50-54.

¹⁴⁰ Vid. RODRÍGUEZ, Maxi: “Mihura en almíbar”, *Ade*, 105, 2005, p. 44.

¹⁴¹ PAULINO AYUSO, José: “Mihura y la comedia de humor”, *Cuadernos del Lazarillo*, 20, 2006, p. 31.

Fecha de estreno: 20 de febrero de 1946 en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

Dirección: Luis Escobar.

Principales intérpretes: Elvira Noriega, Rafael Bardem, Mari Carmen Díaz de Mendoza, Guillermo Marín.

El caso de la mujer asesinadita es la última obra de Miguel Mihura escrita en colaboración, en esta ocasión con Álvaro de Laiglesia, aunque, de acuerdo con las investigaciones de Emilio de Miguel¹⁴², casi todo el mérito de la obra se debe al propio Mihura. Hubo un segundo intento de colaboración entre Mihura y de Laiglesia, que proyectaron una nueva comedia, *El caso del señor que murió un poquito*, que no prosperó. Por otro lado, en una entrevista concedida a Radio Nacional de España poco después del estreno¹⁴³, Mihura y de Laiglesia adelantaron el título de otros dos “casos” escritos en colaboración: *El caso del señor vestido de amarillo* y *el caso de la señorita pesadísima*, que nunca llegaron a cuajar, si bien Mihura en solitario sí que llegó a estrenar *El caso del señor vestido de violeta* (cambiando el color) y *El caso de la señora estupenda*. Las relaciones entre ambos autores se enfriaron con la polémica que los enfrentó con respecto a las directrices que seguía la revista *La Codorniz*, de la que ambos fueron importantes artífices¹⁴⁴.

El caso de la mujer asesinadita funciona como puente entre el teatro más vanguardista del Mihura de *Tres sombreros de copa*, *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, que es artísticamente muy rico pero poco productivo en lo económico, y la producción posterior, de características más comerciales.

Actos: tres.

Principales personajes:

Mercedes: esposa de Lorenzo. Enamoradiza.

Lorenzo: empleado de Norton. Muy pragmático.

Norton: jefe de Mercedes. Fantasioso y enamorado.

Raquel: secretaria de Lorenzo. Inteligente y pragmática.

Espacio: en la casa de Lorenzo y Mercedes.

¹⁴² MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997, 2ª ed.

¹⁴³ Vid. MOISÉS, Ángel: *El teatro al día*, Madrid, Marsiega, 1946, p. 170.

¹⁴⁴ Vid. RAMONEDA, Arturo: “Introducción general”, en MIHURA, Miguel: *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 56.

Tiempo: ruptura temporal, con una visión anticipatoria del futuro en el sueño de Mercedes.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mercedes ha soñado que su marido está casado con Raquel, después de haberla envenenado. Despierta con el propósito de impedir ese asesinato.

b) Conflicto central: Mercedes conoce a Norton y se enamora de él. Norton también ha tenido premoniciones y los dos saben que pronto estarán juntos.

c) Desenlace: Norton muere en un accidente y Mercedes facilita su propio asesinato para estar al lado de Norton en el limbo.

Comentario: *El caso de la mujer asesinadita*, como ha estudiado Julián Moreiro¹⁴⁵, fue acogida muy bien por el público, aunque la crítica del momento, desconcertada por el tipo de humor, muy codornicesco, no la valoró especialmente. La obra superó el centenar de representaciones y permaneció en cartel hasta el 13 de abril, tras celebrarse, el día 11, una función homenaje a los protagonistas, en la que se representó el apropósito *El caso del señor que volvió del Polo*. En Argentina y en México tuvo muchísimo éxito *El caso de la mujer asesinadita*, de la que se hicieron en ambos países versiones cinematográficas. Algunos críticos, como Gonzalo Torrente Ballester, la consideraron extraordinaria¹⁴⁶, aunque desde una perspectiva más moderna hay polémica en torno a si se considera a la obra como entre lo mejor de Mihura¹⁴⁷. Todos coinciden, no obstante, en destacar la obra por sus características formales, por el hecho de ser una pieza minuciosamente construida y calculada, modelo de precisión dentro del arte del teatro. Como señala Monleón¹⁴⁸, las distintas posibilidades de jugar con el tiempo en el teatro, tendencia que Priestley puso tan de moda, encuentran en *El caso de la mujer asesinadita* un reflejo divertido, inteligente y totalmente inesperado. De forma particular ha sido apreciado el modo de presentar la anticipación a posteriori¹⁴⁹ en el sueño de Mercedes, el cual, dado que se trata de un asesinato,

¹⁴⁵ MOREIRO, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba, 2004, p. 239.

¹⁴⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: "El teatro serio de un humorista", en ROF CARBALLO, J. et al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 221.

¹⁴⁷ Así, mientras que críticos como Mainer creen que el humor de la obra está repleto "de recursos facilotes, de los que apenas sobrenadan algunas ideas del mejor Mihura", para Víctor García Ruiz la obra continúa, de forma excelente, el particular e ingenioso humor típico de Mihura. Vid. MAINER, José Carlos: *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 21 y GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1945-1950", cit., pp. 23-24.

¹⁴⁸ MONLEÓN, José: "La libertad de Miguel Mihura", en MIHURA, Miguel: *De la Codorniz. Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Madrid, Taurus, 1965, p. 55.

¹⁴⁹ Vid. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 219-220 y *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 97.

ocasiona desconcierto y suspense a los personajes y, naturalmente, al espectador¹⁵⁰. La obra se volvió a ver el 23 de septiembre de 1982, en el teatro Alcázar de Madrid, y el 9 de diciembre de 1983, en el Teatro Condal de Barcelona. El 2 de octubre de 1990 conoció una nueva reposición en el Teatro Olimpia de Alzira (Valencia)¹⁵¹.

Pese a que algunos críticos consideren que *El caso de la mujer asesinadita* apenas cuenta con elementos detectivescos¹⁵², parece más acertado creer que lo policiaco descuella en esta obra de humor un tanto amargo en forma conjunta con determinados elementos de misterio paranormal: la telepatía, la premonición, las adivinaciones del mundo de los sueños, el espiritismo, las apariciones fantasmales o la quiromancia se conjugan con lo truculento de un crimen que se va a cometer. La ruptura con el género policiaco sucede por el hecho de que el asesinato aparece como necesario para que un valor fundamental, el amor humano, se realice. Para cumplir su amor, Mercedes y Norton necesitan de la colaboración de la fatalidad, que deja de contemplarse como algo trágico. El crimen ha sido buscado por Mercedes, pues no existía otra manera para ella de reunirse en el limbo con su amado, y también Lorenzo está convencido de que en el cambio de esposa encontrará un aliciente en su vida¹⁵³. Esta atmósfera de crimen, que sirve para superar el tedio de un matrimonio, la encontramos igualmente en *Carlota* y en *La tetera*.

Con *El caso de la mujer asesinadita* empieza el linaje de los asesinos del teatro policiaco de Mihura. Como destaca Emilio de Miguel¹⁵⁴, no podemos menos de sonreírnos ante la presentación de estos dos asesinos que, con toda naturalidad, explican el crimen cometido. Entre Lorenzo y Raquel se interponía Mercedes. Como señalaba Lorenzo: “Si quiere que le diga la verdad, la maté”. Pero Raquel, que ha ocupado el lugar de la difunta, matiza: “Bueno, en realidad, la matamos entre los dos. Yo te ayudé

¹⁵⁰ Mihura reconocía en una entrevista el temor que sintió, al estrenar la obra, por si no se entendía la primera parte del primer acto, es decir, el sueño de Mercedes. Vid. MOISÉS, Ángel: *op. cit.*, p. 169.

¹⁵¹ Vid. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España”, *Ade*, 105, 2005, pp. 47 y 49.

¹⁵² Para Víctor García Ruiz, lo detectivesco en esta obra es “menos interesante y en realidad sólo reducido al título como gancho”, dentro de una moda de lo policiaco en el cine y el teatro. Vid. GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1945-1950”, *cit.*, p. 24.

¹⁵³ Como ha estudiado Muñoz Cáliz, sólo se puede entender que la censura diera el visto bueno a esta obra, en la que se postula ciertamente un cambio de parejas, porque el censor entendió que lo preponderante, en todo momento, era el humorismo, que quitaba importancia a esta cuestión moral. Vid. MUÑOZ CÁLIZ, Berta: “La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista (1939-1948)”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 141-151.

¹⁵⁴ MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: “Ni casado ni soltero sino todo lo contrario. Esbozo para un homenaje activo a Miguel Mihura”, *Quimera*, 257, mayo 2005, p. 17.

mucho”. No sin orgullo explican el método empleado: “Veneno. Es lo más limpio”. Aunque no saben exactamente el orden de las operaciones: calentar la leche al baño María, echar el veneno o añadir canela, para matar el sabor. Gracioso es también el modo en que Norton justifica también su interés por conocer los pormenores del crimen: “¡Soy tan curioso para estos pequeños chismes familiares!”. Esta forma desenfadada de hablar de crímenes pertenece a un tipo de humor absurdo, que coincide de algún modo con el de Ionesco y Beckett¹⁵⁵. Por otro lado, los dos asesinos, Lorenzo y Raquel, son, paradójicamente, las víctimas, ya que una vez casados tan sólo podrán compartir su aburrimiento. Una única mejora parece que ha conseguido Lorenzo, que aparece en escena con Raquel con los pies calzados en unas zapatillas, gusto que nunca le permitió la maniática Mercedes. La lección moral es evidente: uno se pregunta si valió la pena asesinar a una mujer para tan decepcionante resultado, de manera que aunque el crimen parece que permanece impune, los asesinos son castigados, aunque sea con el tedio de sus vidas, con lo que se cumple una de las características propias del género policiaco, el final feliz. En obras posteriores (*Una mujer cualquiera*, *Carlota* o *La decente*) el crimen no quedará sin consecuencias, ya que dará lugar a una investigación policial, entrando más propiamente en el género policiaco.

Como señala Emilio de Miguel¹⁵⁶, colaboran en el clima de suspense los *personaje-sorpresa* de los Llopis que, desvinculados por completo del hilo argumental, irrumpen en el hogar de Mercedes y aumentan la confusión de la protagonista, que encuentra de nuevo la premonición del crimen que se va a cometer. Otros personajes que se encuentran inmersos en lo misterioso son los que asisten a la sesión de espiritismo, que ofrecen, sin embargo, una perspectiva cómica consecuente con el tono de humor de la obra.

La casa de Mercedes y Lorenzo sirve de decorado para enmarcar esta comedia de amor y crímenes. Muy comentada ha sido la ruptura temporal producida en *El caso de la mujer asesinadita*, de manera que el sueño de Mercedes permite una visión anticipatoria del futuro, en el acto primero, para, una vez se despierte la protagonista, volver al presente.

¹⁵⁵ Marieta Cantos Casenave defiende la existencia de este humor absurdo en la obra de Mihura, para nada equivalente al tópico de “humor codornicesco” con que siempre se ha etiquetado el tipo de humor ofrecido por Mihura. Vid. CANTOS CASENAVE, Marieta: “Malabares: los inicios teatrales de Mihura en su contexto”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 79-106.

¹⁵⁶ MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *op. cit.*, p. 137.

EL CASO DE LA SEÑORA ESTUPENDA (1953)

Fecha de estreno: 6 de febrero de 1953 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: Nani Fernández, Gabriel Llopart, Guillermo Marín, Esperanza Grases, Rafael Bardem, Antonio Riquelme, Matilde Muñoz Sanpedro, Margarita Robles.

El caso de la señora estupenda fue ideada por Mihura en un momento decisivo de su carrera como dramaturgo. El tardío estreno de *Tres sombreros de copa*, en 1952, le reportó un notable reconocimiento, además de un beneficio económico. Seguramente Mihura decidió entonces hacerse dramaturgo profesional y escribir sólo para el teatro, con obras de oficio que agradasen al público. Moreiro¹⁵⁷ nos indica que a Mihura se le ocurrió el asunto en Italia, en plena guerra mundial, cuando contempló el ambiente de espionaje de los bares americanos de los hoteles de Roma y Milán. Parece ser que la obra fue inicialmente un boceto de un guión cinematográfico, lo cual explica su carácter de vodevil con rápidas entradas y salidas de personajes.

Actos: tres.

Principales personajes:

Victoria: mujer atractiva, espía, casada por conveniencia con Alejandro, conocida también con el nombre de Olga Tamarieff.

Alejandro: joven necesitado de dinero, muy cursi.

Susana: novia de Alejandro, muy celosa de Victoria y muy cursi.

Carlos: caballero enamorado.

Jefe Superior de policía.

Violeta: esposa del ministro de la guerra y amiga de Victoria.

Espacio: en un hotel de Korodriba, país en guerra.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Victoria, que se ha casado con Alejandro para obtener un pasaporte, llega al hotel, pero por causa de la guerra debe el reciente matrimonio compartir la habitación con Carlos y, además, soportar los celos de Susana.

b) Conflicto central: Victoria es acusada de ser una espía internacional.

¹⁵⁷ MOREIRO, Julián: *op. cit.*, pp. 308 y 309.

c) Desenlace: Carlos, que se ha enamorado de Victoria, consigue mediante influencias poner en libertad a Victoria, que está muy a gusto con Carlos, mientras que Alejandro regresa con su novia.

Comentario: Mihura alcanzó con *El caso de la señora estupenda* un aceptable éxito de público, durante las 63 representaciones que permaneció en cartel en el teatro Alcázar. La reacción de la crítica en el estreno también fue positiva. La obra se llevó de gira por provincias, donde se representó un centenar de veces más¹⁵⁸. El 5 de junio de 1985 se repuso *El caso de la señora estupenda*, en el Teatro de la Comedia de Madrid, con buen resultado.

Pese a la valoración positiva de Fernando Ponce o Ruiz Ramón¹⁵⁹, la crítica posterior ha sido, en general, bastante dura con esta obra. Torrente Ballester o José Monleón la califican directamente de error¹⁶⁰. Lo cierto es que en esta obra se da, como en pocas, la inverosimilitud y la casualidad totalmente gratuita, como sucede con el oportuno parentesco de Carlos con el Ministro de la Guerra, que se descubre casi al final. A partir de una situación de partida, Mihura parece equivocarse exprimiendo en demasía lo que la anécdota podía dar de sí. En la obra, no obstante, se aprecian diálogos con el humor característico e ingenioso de Mihura. Víctor García Ruiz¹⁶¹ considera destacable el peculiar clima de intriga y humor poético, característico en la pareja protagonista de Victoria y Carlos.

El caso de la señora estupenda baraja una serie de tópicos relativos a la intriga policiaca y de espionaje, pero deformados con un humor de vodevil, con personajes de alta comedia. Es muy probable, como indica Pérez-Rasilla¹⁶², que los procedimientos de investigación que aparecen en la obra no sean más que un reclamo y una coartada para justificar al público el exceso de extravagancia en las conductas de los personajes. Victoria, una estupenda espía extranjera, ha urdido una trama para obtener un pasaporte. Se ha casado con un marido local para no despertar las sospechas de la policía y pretende salir del país a la mañana siguiente. A partir de esta situación, la trama consiste

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 309.

¹⁵⁹ PONCE, Fernando: *Miguel Mihura*, Madrid, Epesa, 1972, p. 68; RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., p. 331.

¹⁶⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “El teatro serio de un humorista”, cit., p. 222; MONLEÓN, José: “La libertad de Miguel Mihura”, cit., p. 56.

¹⁶¹ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, pp. 50-51.

¹⁶² PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “Mihura o la paradoja. El teatro de Mihura desde el año de su centenario”, *Ade*, 105, 2005, p. 32.

en averiguar si la policía va a ser capaz de detener los planes de la espía. Paralelamente, se desarrolla una rivalidad entre Alejandro, el hombre al que ha contratado Victoria para que ejerza de marido, y Carlos, con quien comparte de forma inesperada la habitación del hotel. Los celos de Alejandro, que se enamora de Victoria, junto con los de Susana, novia de aquél, son el origen de divertidos momentos. La presencia de lo policiaco se centra en las sospechas y acusaciones de los tres policías que aparecen en la obra, un inspector, el Comisario y el Jefe de la Policía, que están convencidos de que Victoria es una espía internacional. Ni las explicaciones de Victoria, increíbles, ni su modo de proceder, como cuando anota en su cuaderno los secretos que le va desvelando el Comisario, convencen a ninguno de los personajes de su inocencia. Sólo Carlos, que ha encontrado estupenda a Victoria y que cuenta con la poderosa ayuda de su primo hermano, el Ministro de la Guerra, confía en Victoria y consigue que detengan la investigación. La obra mantiene en sus dos primeros actos un cierto clima de suspense, con los interrogatorios de los tres policías, junto con los recelos y sospechas del marido de Victoria. En el tercer acto, Victoria, en su conversación con su amiga Violeta, va descubriendo su verdadera personalidad, poniendo fin al misterio.

Encontramos en *El caso de la señora estupenda* personajes de alta comedia, sin demasiadas sutilezas y convenientemente deformados por el humor y las situaciones creadas: desde la celosa y cursi Susana, que lleva incluso a su madre y tía para que vigilen el carácter del no menos cursi Alejandro, hasta los desenfadados Victoria y Carlos, que parecen encontrarse más en un entorno idílico que en un país acechado por la guerra. Los policías que aparecen a lo largo de la trama sirven de conexión entre el asunto sentimental, con los amores contrapuestos de Alejandro y Susana y Victoria y Carlos, con motivos detectivescos y de intriga de espías.

Una habitación de hotel es el decorado escogido para esta trama de espías y amores. Este espacio se justifica plenamente si tenemos en cuenta la cantidad de personajes que intervienen, que entran y salen, únicamente posible si la referencia espacial es un lugar tan neutro y versátil como un hotel en el que se han refugiado muchos personajes de alta categoría social. *El caso de la señora estupenda* cumple la unidad de tiempo, pues toda la acción se desarrolla en menos de un día. Se ha elidido solamente el momento en el que Susana sale al exterior, para cumplir con sus obligaciones de espía.

UNA MUJER CUALQUIERA (1953)

Fecha de estreno: 4 de abril de 1953 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: Luis Escobar.

Principales intérpretes: Amparo Rivelles, José Bódalo, Juan Espantaleón, Alicia Palacios, Vicente Parra.

Una mujer cualquiera fue, antes que pieza teatral, un drama escrito por Miguel Mihura para el cine que se rodó en 1949, y fue dirigido por Rafael Gil y con la diva mexicana María Félix como artista principal. La película obtuvo un resultado aceptable y se mantuvo más de tres semanas en cartelera, aunque cosechó duras críticas. En Hispanoamérica, donde María Félix estaba más cotizada, consiguió mayor fortuna¹⁶³.

Una mujer cualquiera es una de las obras más olvidadas de Mihura, tal vez por su rareza: el autor prescinde de su capacidad cómica y sus peculiares diálogos y plantea un melodrama en toda regla, caso único en la entera producción de Mihura, el cual, decepcionado por la incompreensión que causó *Tres sombreros de copa*, se planteó el dilema de la línea que debía seguir su teatro. Aunque al final se decantó por la comedia, *Una mujer cualquiera* queda como testimonio de otro posible teatro no escrito por Mihura, de tendencia dramática. La obra se denominó, en un principio, *Una cualquiera*, pero como parecía un título desvergonzado, se tuvo que cambiar por el que nos ha llegado.

Actos: dos, el primero dividido en cuatro cuadros, y el segundo en tres.

Principales personajes:

Nieves: prostituta con muchas carencias afectivas.

Antonio: delincuente que se aprovecha del amor de Nieves.

Comisario Ruiz: inteligente policía.

Rosa: novia de Antonio y antigua compañera de Nieves.

Espacio: múltiples decorados.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Antonio ha matado a un hombre en presencia de Nieves, a la que incrimina en el delito cometido, de modo que parece que es ella la asesina.

b) Conflicto central: Nieves es buscada por la policía y no le queda más remedio que huir con Antonio.

¹⁶³ Vid. MOREIRO, Julián: *op. cit.*, pp. 265-268.

c) Desenlace: Antonio va a huir a otro país y dejar que la policía capture a Nieves. Ésta, al enterarse, mata a Antonio.

Comentario: el público acogió bastante bien *Una mujer cualquiera*, cuando se estrenó en abril de 1953, lo mismo que hizo con *El caso de la señora estupenda*, en febrero del mismo año y, sobre todo, con *A media luz los tres*, que se estrenó en noviembre también del 1953 y que fue un éxito radiante. Como ha estudiado el profesor Mariano de Paco¹⁶⁴, Mihura consiguió con estas obras crear esa fórmula que le caracterizó en adelante: agradar al público sin caer en la vulgaridad. En realidad, más que la trama en sí, quizás demasiado folletinesca, lo que agradó al público fue ver en escena a su protagonista, que regresaba a los escenarios, tras dedicarse unos años al cine. Con el papel que se le ofrecía, lleno de alicientes para una actriz, consiguió Amparo Rivelles cautivar al público, que mantuvo la obra en cartel cerca de dos meses, con una recaudación de casi 100.000 pesetas, más los pingües beneficios que cosechó la obra en la gira por provincias.

La recepción de *Una mujer cualquiera* por parte de la crítica no ha sido, en cambio, muy entusiasta. Aunque el propio Mihura en la autocrítica advertía del tono escabroso de la obra, la crítica del momento la juzgó de muy dura, violenta y repleta de escenas brutales. Fue, de hecho, de las pocas obras de Mihura que tuvo algún problema con la censura, que, aunque concedió su visto bueno, no dejó de señalar lo desagradable e inmundito del argumento. Los críticos posteriores tampoco han sido benévolos con esta obra, aunque no se la considere desdeñable, en ningún caso. Ya Sainz de Robles entendió que esta obra sería, sin apenas concesiones a recursos cómicos, era inferior al Mihura de las farsas y comedias, aunque la juzgó “un drama policíaco, interesante, muy teatral, en el que los trucos, sorpresas, contrastes, armonizan a la perfección con el humor y las reacciones dramáticas¹⁶⁵”. Para Jacqueline Van Praag Chantraine¹⁶⁶, el tema de la prostituta de corazón sensible, víctima de las contingencias sociales, había sido demasiado manido por el naturalismo francés del XIX y poco podía conmover cuando Mihura estrenó la obra. Un juicio frío, más bien negativo, le conceden a la obra

¹⁶⁴ PACO, Mariano de: “De la vanguardia a una ‘fórmula’ propia: el teatro de Miguel Mihura”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 26 y 27.

¹⁶⁵ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1952-1953*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 19.

¹⁶⁶ VAN PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline: “Tendencias del teatro español de hoy. El humorismo de Miguel Mihura”, *Thesaurus*, tomo XVII, 1962, p. 8.

Fernando Ponce o Gregorio Torres Nebrera, mientras que Víctor García Ruiz cree que la parte detectivesca perjudica a la obra¹⁶⁷.

Una mujer cualquiera entra de lleno en la línea policiaca, como ya destacó el propio autor¹⁶⁸, con criminal, prostituta e inspector de por medio. En realidad, como ha sido destacado por Eduardo Pérez-Rasilla¹⁶⁹, se trata de una tópica trama de cine negro americano, que por entonces tenía una gran aceptación en las salas de los cines españoles. El misterio por conocer la identidad del asesino queda atenuado, porque el espectador presencia la ejecución de un hombre y sabe, desde un principio, quién ha sido el criminal. Más del género negro que del policiaco son la violencia en primer término, con tiros a bocajarro y la sordidez de los ambientes, la historia de amor tópica y previsible, entre la apasionada prostituta y el criminal manipulador, la austeridad en el diálogo o, por último, la mayor importancia del devenir de la acción con respecto a las deducciones y descubrimientos del policía que investiga el caso. *Una mujer cualquiera* es un drama duro, melodramático, muy del género negro, con siete cambios de decorado, algo muy poco habitual en el teatro de la época y excepcional en Mihura, que remiten a su origen cinematográfico.

El personaje al que se le dedica mayor atención es, por supuesto, Nieves, que empieza la saga de las prostitutas que Mihura saca a escena, aunque, en este caso, con una crudeza que no volveremos a ver en ninguna otra de sus obras. Nieves representa a la víctima, que ha sido conducida, con engaño, a una casa donde se va a perpetrar un crimen cuidadosamente planeado, en el que la principal sospechosa va a ser ella misma. Resulta un tanto atrevido, por lo inverosímil, mostrar a escena lo que hoy denominaríamos un “síndrome de Estocolmo”, cuando vemos a la traicionada Nieves que se ofrece como “vencida y dominada” porque se ha enamorado de su verdugo. Aunque el autor insista en mostrarnos a Nieves sola y abandonada, con notables carencias afectivas, no deja de sorprender el modo en que se combina en ella el amor y odio por el hombre que tan vilmente la ha puesto al alcance de la policía, para cubrirse él la huida. Al final, Nieves actúa de ángel exterminador del villano, cuando se ha

¹⁶⁷ PONCE, Fernando: *Miguel Mihura*, Madrid, Epesa, 1972, p. 68; TORRES NEBRERA, Gregorio: “Tres rebeldes de Mihura (dos comedias y un drama)”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, p. 41; GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 51.

¹⁶⁸ ARCO, Manuel del: “Tres entrevistas olvidadas de Miguel Mihura”, *Quimera*, 257, mayo del 2005, p. 41.

¹⁶⁹ PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Mihura o la paradoja. El teatro de Mihura desde el año de su centenario”, *Ade*, 105, 2005, p. 32.

cerciorado de que va a ser abandonada por aquel en quien ha confiado y ama. El criminal muere, la asesina es detenida y la sociedad vuelve a respirar tranquila.

Distintos decorados y rupturas en lo temporal sirven de marco a *Una mujer cualquiera*, con lo que se consigue un ritmo muy rápido, nada extraño, por otro lado, si se tiene en cuenta que la obra es una versión teatral de un guión que originariamente iba destinado al cine.

CARLOTA (1957)

Fecha de estreno: 12 de abril de 1957 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

Principales intérpretes: Isabel Garcés, Rafael Navarro, José Cuenca, María Luisa Ponte, Emilio Gutiérrez, Julia Gutiérrez Caba, Antonio Armet, Ángel de la Fuente, Andrés Mateo, Consuelo Company, Agustín González.

Con *Carlota*, Mihura pretendía hacer una “comedia policiaca, que tuviese mucha trama y mucho interés, que fuese muy fácil de interpretar, y que gustase mucho a todos los públicos”¹⁷⁰. Como señaló el propio autor¹⁷¹, la obra, como comedia policiaca, es absolutamente teatral, y a su intriga, a su conflicto, a sus personajes extraños, a su interés y a su suspense se le une un clima psicológico que valoriza la trama. La obra servía de desquite al autor, que había fracasado en su estreno anterior con *La canasta*. Para componer *Carlota*, el autor se inspiró en un viejo relato de la revista *Gutiérrez*, “El misterioso asesinato de Lady Meighan”¹⁷².

Actos: dos, el primero dividido en dos cuadros.

Principales intérpretes:

Carlota: mujer neurótica, farmacéutica, que cree que puede perder a su marido si no le proporciona suficiente aliciente.

Barrington: marido de Carlota.

Douglas Milton: inspector de policía.

Velda: criada.

Margaret: amiga de Carlota y amante de Barrington.

Harris: sargento de policía.

¹⁷⁰ MIHURA, Miguel: “El teatro de Mihura visto por Mihura”, en *Prosa y obra gráfica*, cit., p. 1274.

¹⁷¹ MIHURA, Miguel: “*Carlota*, de Miguel Mihura” (entrevista), en *Prosa y obra gráfica*, cit., p. 1373.

¹⁷² Vid. MOREIRO, Julián: *op. cit.*, p. 322.

Fred Sullivan: mancebo enamorado de Margaret.

Espacio: en la casa de Carlota, en Londres.

Tiempo: alternancia de tiempos pasados, en *flash back*, y presentes.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el detective Douglas Milton es llamado por Barrington. Cuando llega descubren que Carlota ha sido asesinada.

b) Conflicto central: en un *flash back* se observa cómo varias personas cercanas a Carlota han muerto tal vez envenenadas por Carlota, que ha inventado, o tal vez cometido, esos crímenes con el fin de mantener entretenido a su esposo Barrington, que está atemorizado por si él es la siguiente víctima.

c) Desenlace: Barrington perdió el juicio y asesina a Carlota. Pese a la coartada de la cual disponía, es descubierto por Douglas Milton.

Comentario: *Carlota* se representó en 125 ocasiones, con una buena aceptación por parte del público, pero sin llegar al gran éxito. En 1958, un año después de su estreno, se rodó la versión cinematográfica de *Carlota*, dirigida por Enrique Cahen Salaberry. En 1981 se rodó otra versión cinematográfica, con el título de *Amor es... veneno*, dirigida por Stefano Rolla. En opinión de Arturo Ramoneda¹⁷³, ambas versiones son desafortunadas en su desenlace, que cambian con el fin de intentar suavizar el de la obra teatral. Por otro lado, en 1960 se repuso la obra dramática en el teatro Alcázar, con varios meses de permanencia en cartel, entre enero y agosto¹⁷⁴. Pérez Rasilla¹⁷⁵ nos recuerda una reposición más reciente, en 1997, en “La muralla árabe”, en el marco de “Los Veranos de la Villa de Madrid”. *Carlota* se encuentra, además, entre las piezas más representadas de Mihura en el extranjero.

La crítica fue ecuaníme con *Carlota* y le reconoció a Mihura su maestría en la elaboración de una trama policiaca que maneja todos los posibles resortes para interesar, para intrigar y para desconcertar a su auditorio. A ello se le sumaba, como señaló Luz Morales¹⁷⁶, la hondura psicológica de los personajes y el excelente e imprevisto desenlace, tan cruel como lógico. Sergio Nerva¹⁷⁷ destacó la perfección de la simbiosis entre lo policiaco y lo caricaturesco, que acaba constituyendo un producto policiaco

¹⁷³ RAMONEDA, Arturo: *op. cit.*, p. 1618.

¹⁷⁴ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, p. 315.

¹⁷⁵ PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España”, *cit.*, p. 50.

¹⁷⁶ LUZ MORALES, María: “Crítica” (*Diario de Barcelona*), en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 328.

¹⁷⁷ NERVA, Sergio “Crítica” (*España*), en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, *cit.*, p. 330.

“mejor que el mejor de Agatha Christie y tan bueno como el mejor de los filosóficamente taraceados de Simenon”, gracias al fino e ingenioso humorismo que Mihura injerta en la obra. Del mismo modo la apreció Gonzalo Torrente Ballester¹⁷⁸, que la consideró una de las mejores comedias policiacas que había visto nunca. Desde otra perspectiva, Antón Pirulero¹⁷⁹ resaltaba la técnica de la obra, en la que la acción retrospectiva se engastaba sobre la acción actual con maestría admirable. Otras críticas positivas son las de Guerrero Zamora o Molero Manglano¹⁸⁰, que insisten en destacar el alarde de construcción y psicología que despliega Mihura en esta obra. Sorprende, por lo negativo, la crítica de Jacqueline Van Praag Chantraine¹⁸¹, que considera a *Carlota* como una obra marginal dentro de la producción de Mihura, porque resulta muy inverosímil el argumento y demasiado forzado el intento de remedar el humor británico. Para el profesor Ignacio García May¹⁸², *Carlota* supera en calidad incluso a *Tres sombreros de copa*.

Carlota es de los mejores exponentes de teatro policiaco español de posguerra. Mihura destacaba que, además de crimen, hay “niebla, detective, *policemen*, mucho té, tétrica ama de llaves, veneno¹⁸³”. Ya en su trama queda patente el misterio: matan a la protagonista, Carlota, sin saber quién es el asesino y un detective se encarga de averiguarlo. Aunque el comienzo de la comedia es paródico, la mayor parte de la obra adquiere un tono serio y la comicidad se limita a breves intercambios de diálogos humorísticos, así como a incluir algunas situaciones graciosas. Es, por tanto, una obra policiaca seria¹⁸⁴, aunque aligerada por este humor latente, en la que muchos son los sospechosos y sólo al final, con la última escena, en la que se sugiere el crimen al espectador, sabemos de verdad quién mató a Carlota. Entre tanto, se han sucedido diferentes sospechas, coartadas, trucos, interrogatorios y otras situaciones propias de la investigación de un crimen. *Carlota* se estructura en una sucesión de diversos sospechosos que, hasta el momento de ser descartados, ofrecen diversas posibilidades

¹⁷⁸ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Crítica” (*Arriba*), en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, cit., p. 329.

¹⁷⁹ PIRULERO, Antón: “Crítica” (*Radiocinema*), en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, cit., p. 331.

¹⁸⁰ GUERRERO ZAMORA, Juan: *Historia del teatro contemporáneo, III*, Barcelona, Juan Flores, 1962, p. 177; MOLERO MANGLANO, Luis: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 109.

¹⁸¹ VAN PRAAG CHANTRINE, Jacqueline: art. cit., p. 8.

¹⁸² GARCÍA MAY, Ignacio: “Introducción”, cit., p. 33.

¹⁸³ ARCO, Manuel del: art. cit., p. 41.

¹⁸⁴ Julián Moreiro nos indica que la obra, tras unas cuantas representaciones, fue aligerada de ciertos pasajes humorísticos, pues se revelaron como distracciones para el espectador. La intención de Mihura era, pues, ofrecer una trama policiaca coherente y bien trabada, sin tantas concesiones a la comicidad como en otras obras suyas. Vid. MOREIRO, Julián: *op. cit.*, p. 323.

que aumentan el suspense. Cada personaje se muestra como potencial asesino, cada uno con su móvil: el ama de llaves Velda, por su siniestro carácter y su posible venganza de quien la desheredó; Fred Sullivan, por despecho de amor; La frívola Margaret, por su volubilidad; el sargento Harris, por algún oculto motivo pasional; Charles Barrington, por miedo. Todos han podido cometer el crimen y sólo al final se descubre la verdad por un detalle insignificante, como es el confeti verde encontrado. La hábil coartada de la música del piano que oímos al empezar la obra, se desmonta, pues la música no es tocada por la víctima, como suponíamos al principio. Con esta estructura circular, Carlota “evidences an almost mathematical understanding of the construction of the plays of Agatha Christie, Emyln Williams, and other cultivators of suspense drama¹⁸⁵”. Como dato curioso y relacionado con la trama policiaca, se encuentra la insistencia de Mihura en advertir a críticos y entrevistadores para que no desvelaran el final de la obra. De hecho, la primera edición de *Carlota* apareció en la editorial Alfíl con el número 210 de la “Colección teatro”, en 1958, algo más tarde de lo habitual después de su estreno, para que el público no conociese la identidad del asesino¹⁸⁶.

Los personajes de la obra son recurrentes en el género policiaco y de misterio: el detective, su siniestro ayudante jorobado, un ama de llaves resueltamente antipática, un policía sentimental, un marido miedoso y una amiga coqueta. Como señaló Torrente Ballester¹⁸⁷, la originalidad mejor de *Carlota* consiste en que los personajes no se subordinan a la intriga, sino que el criminal se descubre gracias al despliegue que los personajes hacen de sí mismos. Muy acertada resulta la creación de la protagonista Carlota, que para evitar el aburrimiento que arruinó su primer matrimonio hace creer a su segundo marido que es una redomada asesina, convencida de que los ingleses se entusiasman con los crímenes y misterios. Es importante subrayar que las apariencias de criminalidad de la protagonista Carlota son tan evidentes, y son tantas las informaciones que contribuyen a corroborarlas, que es lícito mostrar un cierto escepticismo cuando se nos da a entender que todas las muertes han sido producidas por la casualidad y que Carlota está eximida de toda responsabilidad. Los datos ofrecidos son que muchos de los personajes han muerto después de ingerir el té o alguna medicina preparados por la protagonista, y contra estas evidencias tan sólo contamos con la palabra de la histórica

¹⁸⁵ HOLT, Marion P.: *The contemporary Spanish theater (1949-1972)*, Boston, Twayne Publishers, 1975, p. 59.

¹⁸⁶ Vid. MOREIRO, Julián: *op. cit.*, p. 322.

¹⁸⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968 (2ª ed.), p. 463.

Carlota, en su diario, y con algunos testimonios de escaso valor, como el de Velda, personaje tan extraño como poco fiable en sus declaraciones. En el estudio de los personajes conviene mencionar asimismo la evolución psicológica que experimenta Charlie Barrington, que de aterrado marido se convierte, al final, en pertinaz estrangulador. Finalmente, resaltaremos la figura del detective, Douglas Hilton, que recuerda, de forma paródica, a la figura de Sherlock Holmes, y así aparece en las fotos del estreno, vestido con el convencional atavío. Este Sherlock Holmes de pacotilla, lo mismo que el original, posee ciega fe en sus deducciones, pero en *Carlota* no deja de ser un torpe y ufano investigador, que acumula aciertos y errores a la par y que resuelve el caso de manera fortuita.

En el estudio del espacio, es digno de mención que el autor haya escogido Londres como ambientación a su obra, movido sin duda por su empeño de ajustarse mejor a los maestros británicos del género policiaco, aunque la postura adoptada es la de inteligente desmitificación. Es un Londres de principios de 1900, envuelto en el consabido puré de guisantes, espacio privilegiado para cometer toda clase de crímenes, ya que, según palabras de Mihura, que acentúa lo que de paródico tiene la obra, “el histerismo de la protagonista y de sus amigas es típicamente británico, londinense¹⁸⁸”. La propia casa de Carlota, ya de por sí siniestra, en la que los maridos de Carlota corren el riesgo de aburrirse infinitamente, coadyuva a la creación del clima de misterio. El especial uso del tiempo en esta obra, con la alternancia de tiempos pasados y presentes, da pie a una técnica de flash back, muy cinematográfica y que recuerda a *El caso de la mujer asesinadita*, en la que se alternaban acciones reales y oníricas. Es una aplicación del tiempo muy plausible en el género policiaco, puesto que Carlota se “reencarna” para el detective Douglas y los espectadores, en los momentos decisivos para ofrecer las claves de resolución del caso.

MELOCOTÓN EN ALMÍBAR (1958)

Fecha de estreno: 20 de noviembre de 1958 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

¹⁸⁸ ARCO, Manuel del: art. cit., p. 41.

Principales intérpretes: Isabel Garcés, Julia Gutiérrez Caba, Luisa Rodrigo, José Orjas, Antonio Gandía, Ángel de la Fuente, Emilio Gutiérrez.

Melocotón en almíbar es una obra de Mihura concebida a propósito para lucimiento de Isabel Garcés. Como señala Emilio de Miguel¹⁸⁹, la idea de la obra se le ocurrió a Mihura cuando fue a ver una película de gánsters y, a la salida del cine, se encontró con unas monjas que se encontraban tomando el té en el vestíbulo. El autor pensó entonces que formaban muy buena combinación los gánsters y la monja e ideó la comedia, que sería, para el propio Mihura¹⁹⁰, una de sus tres mejores comedias, junto a *Maribel y la extraña familia* y *Ninette y un señor de Murcia*.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

El “Duque”: jefe de una banda de ladrones, que vive en la calle Ferraz.

Carlos: miembro de la banda.

Cosme: alias, el “Nene”, miembro de la banda.

Federico: miembro de la banda.

Nuria: novia de Carlos, miembro de la banda, aunque quisiera otra vida mejor.

Sor María: monja metomentodo y sagaz.

Doña Pilar: dueña del piso en el que están alquilados los de la banda.

Espacio: el piso de alquiler de doña Pilar.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Cosme se encuentra enfermo y viene a cuidarlo una monja, en tanto que los otros de la banda planean cometer un robo en una joyería de la calle Ferraz. Han escondido en un tiesto del piso en el que viven alquilados el botín de otro robo.

b) Conflicto central: gracias a su sagacidad, Sor María intuye que los inquilinos del piso de doña Pilar puedan ser una banda de ladrones. Esto inquieta al “Duque”, el jefe de la banda, que determina cancelar el atraco y huir con el botín.

c) Desenlace: Sor María acaba, finalmente, quedándose con el botín, pues ha conseguido confundir a los ladrones cambiándoles el tiesto donde estaban escondidas las joyas robadas.

¹⁸⁹ MIGUEL, Emilio de: *op. cit.*, p. 277.

¹⁹⁰ Vid. MIHURA, Miguel: “Miguel Mihura: burgués con espíritu de *clochard*” (entrevista de Diego Galán y Fernando Lara), en *Prosa y obra gráfica*, cit., p. 1458.

Comentario: *Melocotón en almíbar* obtuvo una excelente acogida por parte del público y de la crítica¹⁹¹, que resaltó lo divertido de la situación y la interpretación de Isabel Garcés, en el papel de Sor María. La mezcla de astucia y puerilidad del personaje principal parecen a medida de la vis cómica de Isabel Garcés, que consiguió uno de sus mayores éxitos. La obra obtuvo un muy buen comportamiento en taquilla y se mantuvo en cartel dos meses. En su estreno en Barcelona, fue galardonada con el Premio de la Crítica. *Melocotón en almíbar* se convirtió en una obra de repertorio y fue repuesta en enero de 1961, en abril de 1965 y otra vez el 3 de abril de 1966, en el Teatro Infanta Isabel, de nuevo con Isabel Garcés como protagonista, con una permanencia en cartelera de 27 días. El 3 de junio de 1981 se repuso en el Teatro Reina Victoria, por la compañía de Gracita Morales. Nuevas reposiciones fueron el 18 de agosto de 1992, en el Teatro Príncipe de San Sebastián y el 3 de septiembre de 1992, en el teatro Bellas Artes. Más recientemente, el 31 de marzo de 2001 conoció una nueva reposición en el Patio de los gigantes de Pamplona¹⁹². Por otro lado, como señala Rodríguez Richart¹⁹³, *Melocotón en almíbar* cuenta con mucho prestigio y fortuna fuera de España, y ha sido una de las obras más traducidas y representadas en el extranjero, en al menos quince idiomas, incluidos el polaco y el ruso. *Melocotón en almíbar* conoció también una versión cinematográfica en 1960, con la actriz mexicana Marga López en el papel principal.

Comedia intrascendente, de salón, y muy alejada de las claves que vertebran el teatro de Mihura¹⁹⁴, no se puede buscar en *Melocotón en almíbar* mayores propósitos que el de pasar un buen rato, que no es poco. La ausencia de un conflicto auténtico lo suple la indudable maestría profesional. En palabras de Monleón, “es una obra

¹⁹¹ Con Alfredo Marqueríe a la cabeza, la totalidad de los críticos que acudieron al estreno dieron muy buena opinión de *Melocotón en almíbar*; Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Valladolid, 1959, pp. 102-104. *Melocotón en almíbar* ha contado, además, con muy buena reputación entre los estudiosos del teatro contemporáneo: vid., por ejemplo, GIULIANO, William: *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas, 1971, pp. 64 y 65.

¹⁹² Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, pp. 349, 486 y 513 y PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España”, *cit.*, pp. 47, 49, 50 y 51.

¹⁹³ RODRÍGUEZ RICHART, José: “Entre renovación y tradición. Direcciones principales del teatro español actual”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, XLI, números 3 y 4, 1965, pp. 404 y 405.

¹⁹⁴ Claves que ya aparecen en su primera y principal obra, *Tres sombreros de copa*, y que se encuentran casi ausentes en *Melocotón en almíbar*. Vid. YNDURÁIN, Domingo: “Las opciones de Miguel Mihura”, en ROMERA CASTILLO, José Nicolás, Ana María FREIRE LÓPEZ y Antonio LORENTE MEDINA (coordinadores): *Homenaje al profesor José Fredejas Lebrero. Vol. 2*, 1993, pp. 759-770. De una forma un tanto exagerada, en lo negativo, Emilio de Miguel nos indica que esta divertida obra “en nada enriquece nuestro conocimiento del mundo dramático de Mihura, ausente por completo de este argumento”; Vid. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *op. cit.*, p. 96.

completamente vacía y habilísimamente construida (...) que hay que citar como ejemplo del teatro ingeniosamente estructurado para que el público pase el rato”¹⁹⁵.

Melocotón en almíbar es una divertida parodia del género policiaco, con un tono cómico que se mantiene hasta el final. El título de la obra se refiere a una película, inventada por Mihura, que correspondería al género negro, muy en boga por entonces en los cines españoles, con títulos como *Hampa dorada* (1931), de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (1931), de William Wellman, *El último refugio* (1941), de Raoul Walsh, *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak, *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* (1956), de Fritz Lang, o *Atraco perfecto* (1956), de Stanley Kubrick, entre otras¹⁹⁶.

Melocotón en almíbar mantiene una única situación sustancial, sin cambios de decorado, en la que todo está basado en la fuerza del diálogo y en las deducciones de Sor María que, con su aparente ingenuidad, va descubriendo poco a poco todo lo relacionado con el atraco de las joyas. Sus implacables razonamientos que, sin pretenderlo, siembran el pánico en los atracadores, proporcionan al texto una comicidad extraordinaria. La obra juega con el suspense derivado del miedo y sobresalto continuos que sufren los atracadores a medida que van avanzando las conclusiones de Sor María, aunque la situación está a punto de convertirse en dramática cuando todos los ladrones aparecen enfadados y dispuestos a llevarse a la monja por delante, al creerse ya acorralados. Algunas de las deducciones de la monja sorprenden por su sagacidad: los ladrones dicen que vienen de Sevilla, pero Sor María observa tranquilamente que es curioso, dado que hace calor en Sevilla y no parece allí el sitio adecuado para coger la pulmonía que padece Cosme. En seguida comenta que ha leído en los periódicos que ha habido una ola de frío en Burgos, lugar en el que, como ha leído en el periódico, se ha perpetrado un robo en una joyería. Más tarde, observa que el tubo de las aspirinas que los ladrones tienen también es de una farmacia de Burgos, y no de Sevilla. Parecidas conclusiones extrae la monja en relación con la calle de Ferraz, en donde pretenden los ladrones cometer otro atraco. El modo en que adivina que las joyas puedan estar escondidas en la planta también es ingenioso, máxime cuando ni los ladrones ni el espectador saben con certeza si lo ha adivinado todo o si solamente está haciendo observaciones agudas, de forma casual.

¹⁹⁵ MONLEÓN, José: “La libertad de Miguel Mihura”, cit., p. 63.

¹⁹⁶ Vid. RAMONEDA, Arturo: “Notas”, en MIHURA, Miguel: *Teatro completo*, cit., p. 1619.

El personaje de Sor María, entrometida e impertinente, tiene la capacidad de colegir deducciones implacables, como si de un gran detective se tratara, al estilo de eminentes ejemplos anglosajones como el del Padre Brown o el de la Señorita Marple. Al final, con una ingenuidad no desprovista de malicia, acaba apropiándose del botín. Un gran acierto en la elaboración de este personaje es que el espectador nunca sabe a ciencia cierta si la monja sabe más de lo que dice, aunque lo más probable es que pensemos que pretenda quedarse con el botín robado, para sus obras benéficas. Esta ambigüedad, habitual, por otro lado, en el teatro de Mihura, venía ya reflejada en el personaje de Carlota, que nunca sabremos si es tan inocente como anunciaba o cometía implacablemente asesinatos. Los ladrones, por su parte, muestran su comicidad ya desde el principio, cuando nos enteramos de que han planeado un robo perfecto a imitación de una película vista. Es una banda de torpes aficionados, que recuerda a los ladrones de algunas de las obras de Jardiel Poncela. Entran de lleno en los tipos de la farsa y la comedia, y en ninguno de ellos encontramos complejidad psicológica que permita un comentario diferenciado. La excepción, quizás, sea el personaje de Nuria, frustrada en su modo de vivir y que anhela ansiosamente cambiar de vida. Es el único personaje dramático de la obra, en el que tampoco se centra el autor demasiado. Mihura primó, ante todo, buscar la comicidad de las situaciones, con lo que dejó de lado la tragedia particular de Nuria.

Un piso alquilado sirve de marco para que Sor María consiga averiguar lo que ocurre con cada uno de los accesorios utilizados: las plantas, la butaca, el periódico... Por otro lado, la unidad de tiempo sólo se rompe entre el prólogo y los dos actos. La necesidad de justificar la presencia de Sor María en la casa exigía que toda la acción se desarrollase de forma casi ininterrumpida, lo cual permite, además, admirar la sagacidad de la monja, que consigue encajar las piezas del rompecabezas a medida que se le van ofreciendo.

EL CHALET DE MADAME RENARD (1961)

Fecha de estreno: 23 de noviembre de 1961, en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

Principales intérpretes: Isabel Garcés, Rafael Somoza, Hugo Pimentel, Luisa Rodrigo, Julia Gutiérrez Caba, Erasmo Pascual.

El estreno de *El chalet de madame Renard* se sucedió en medio de mucha expectación, pues Mihura, después de su gran éxito de *Maribel y la extraña familia*, hacía dos años que no llevaba al escenario ninguna comedia nueva.

Actos: dos.

Principales personajes:

Monique Renard: de mediana edad, viuda aristócrata y estafadora.

Michel: galante estafador, de mediana edad.

René: galante estafador, más joven.

Dominique: mujer adinerada.

Pierre: esposo de Dominique.

Espacio: en el chalet en Niza de Monique.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Monique pone un anuncio en el periódico buscando marido solvente para emprender un negocio juntos. Se presentan dos candidatos: René y Michel, dos estafadores que pretenden timar a Monique.

b) Conflicto central: René descubre que Monique está tan arruinada como Michel y él, y que la viuda pretendía, a su vez, estafarles a ellos. Dominique se compromete a resarcir a los tres estafadores si aceptan que Pierre, del que se va a divorciar, se case con Monique, que perderá su chalet.

c) Desenlace: Monique está tan a gusto con René y Michel que declina la oferta y los tres vivirán juntos como amigos o amantes, viviendo de los timos que puedan dar.

Comentario: tanto el público y la crítica acogieron *El chalet de madame Renard* con bastante frialdad. La comedia fue retirada del cartel el 14 de enero, sin que llegara a cumplir ni de lejos lo que se esperaba de ella. Sainz de Robles ni siquiera la cita en su prólogo sobre la temporada 1961-1962¹⁹⁷. La obra se repuso el 20 de enero de 1984, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial. El 24 de mayo de 1984 se exhibe en el Teatro de la Comedia de Madrid. También el 25 de noviembre de 1993, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

Considerada más una obra de alta comedia, *El chalet de madame Renard* está inspirada también por la temática policiaca, si bien se encuentra, como es habitual en

¹⁹⁷ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1963.

Mihura, muy distorsionada por el peculiar humor del escritor¹⁹⁸. Tres estafadores conviven unos días intentándose engañar mutuamente. Los sablazos son su especialidad. Los dos timadores profesionales, René y Michel han venido a menos y recuerdan con nostalgia su “belle époque”, cuando había más dinero y ellos podían dar golpes de mayor envergadura que el que los ha traído al chalet de madame Renard, de la que esperan conseguir, como mucho, sus joyas y un millón de francos. Michel se dedicaba a “trabajar” los hoteles, cuando de noche entraba en las habitaciones de los clientes para desvalijarles. Ahora ni siquiera tiene dinero para hospedarse en un hotel, a fin de estudiar las costumbres de sus víctimas y preparar los golpes. Madame Renard tampoco se queda atrás. Uno de sus maridos era un estafador y ella aprendió también a ir viviendo sin preocuparse del dinero, y la conocen en más de media ciudad por las facturas que ha dejado sin pagar. Una variante del timo del tocomoho es su especialidad: encarga enormes cantidades de un producto para que le expidan la mercancía a su domicilio. Firma facturas, pero nunca las paga y vende la mercancía para poder adquirir lo demás. Madame Renard, lo mismo que sus pretendientes, prepara el sablazo a un marido rico, con la excusa de invertir juntos en un negocio de colmenas. Al final, los tres se ponen a vivir juntos sin que hayan conseguido perpetrar ninguna estafa de importancia, pero se deja entrever que seguirán llevando el ritmo de vida que les gusta, sin tener un céntimo y viviendo al día con lo que la suerte de la ruleta o los pequeños timos les deparen.

Los personajes principales de *El chalet de Madame Renard* pertenecen al mundo del hampa de guante blanco. Monique es una aristócrata que, como ella misma dice, es igual de duquesa que de estafadora. René y Michel tampoco son los dos pretendientes de elegante aspecto que aparentan ser, sino dos timadores profesionales. Como señala Emilio de Miguel¹⁹⁹, el trío de protagonistas tiene muchos más rasgos comunes que diferencias, por lo que el conflicto dramático es mínimo, entre ellos. Los tres son, en el fondo, seres con más bondad que malicia. Monique, a fin de cuentas, intenta el sablazo con el fin de poder ayudar a esa prima segunda a la que apenas conoce, y René y Michel acaban renunciando a la indemnización que les ofrecía Dominique, porque se encuentran muy a gusto viviendo con Monique.

¹⁹⁸ Es esta la tesis de Pérez Rasilla, a la que nos adherimos, si bien ni *El chalet de madame Renard* ni *El caso de la señora estupenda* suelen estar integradas dentro del teatro policiaco de Miguel Mihura. Vid. PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Mihura o la paradoja. El teatro de Mihura desde el año de su centenario”, cit., p. 32.

¹⁹⁹ MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *op. cit.*, p. 109.

El ambiente recreado, un lujoso chalet de la cosmopolita Niza, es el apropiado para una historia de timadores que quieren desvalijar a señoras ricas, sin otra preocupación que la de ganar cada día en el casino. La ruptura de la unidad de tiempo responde a la necesidad de dar verosimilitud al hecho de que los tres estafadores vayan cogiéndose cariño, para decidir, finalmente, vivir juntos, un poco novios y un poco amigos.

LA TETERA (1965)

Fecha de estreno: 3 de marzo de 1965 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Miguel Mihura.

Principales intérpretes: Teresa Gisbert, Manuel Alexandre, Amparo Baró, José Alfayate, Luisa Rodrigo, Francisco Muñoz, Kety de la Cámara, Marisol Ayuso.

Mientras estaba ultimando *La tetera* y aprovechando el gran éxito que le supuso *Ninette y un señor de Murcia*, Mihura publicitaba *La tetera*²⁰⁰ como una obra de suspense, con tema extraño, que pasa en una capital de provincias, en la misma línea de *Carlota*, pero ambientada en España.

Actos: dos.

Principales personajes:

Julieta: obesa y madura mujer, sin ningún atractivo.

Juan: antiguo galán casado extrañamente con Julieta.

Alicia: guapa y sensual hermana de Julieta y amante de Juan.

Fabiana: criada de Juan y Julieta.

Carlos: amigo de Juan en su juventud.

Mari: amante de Carlos.

Padre Leocadio: sacerdote perspicaz.

Doña Manolita: señora mayor, que deambula por la casa como un fantasma.

Espacio: en la casa de Juan y Julieta, en una ciudad de provincias.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

²⁰⁰ Vid. MIHURA, Miguel: "Mihura, el perezoso, estrena por tercera vez" (entrevista de Arcadio Baquero), y "Miguel Mihura" (entrevista de Salvador Jiménez), en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1420 y 1426.

a) Situación inicial: Carlos y Mari acuden a casa de Juan, pero se encuentran con la sorpresa de que está casado y no son muy bien recibidos. Intuyen un misterio.

b) Conflicto central: por el padre Leocadio averiguan que el novio de Alicia murió en extrañas circunstancias. El sacerdote teme que vaya a ocurrir ahora la segunda parte del plan: el asesinato de Julieta por el desalmado Juan.

c) Desenlace: Julieta sobrevive a un accidente con una estufa de gas que le ha comprado Juan. Alicia sugiere a su amante que deben asesinar a Julieta, ya que es lo que esperan todos de ellos.

Comentario: *La tetera* consiguió un importantísimo éxito de público, que disfrutó la comicidad de la obra al mismo tiempo que se interesaba por la trama. Con sus 122 días de programación, fue la quinta obra más vista en la temporada 1964-65²⁰¹. *La tetera* se repuso el 28 de junio de 1984, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial y el 13 de noviembre de 1991, en el Teatro Cómico²⁰². Para la crítica del estreno²⁰³, la obra tenía suficientes méritos, sin estar entre las mejores del comediógrafo. Se destacó la capacidad de Mihura de salir airoso en una obra de una situación única, del mismo estilo de *Melocotón en almíbar*, en la que hacía alarde de su sobresaliente habilidad teatral. También gustó al público y a la crítica catalana, en su estreno en el Teatro Poliorama de Barcelona²⁰⁴. Para críticos posteriores²⁰⁵, *La tetera*, aun estando muy bien construida, no es más que una obra menor de Mihura.

En *La tetera* la intriga se dispara hacia el espectador desde un principio. Con el título ya empieza el suspense: ¿qué ocurrió con la tetera en el hogar de Juan y Julieta? La sospecha del asesinato cometido en el novio de Alicia, crecida por las murmuraciones de los vecinos, permanece latente enseguida. Se prevé, además, un nuevo crimen, el de Julieta. Cuando parece que se va a dar una explicación, algún personaje interrumpe la escena y deja al espectador con las ganas de saber más, con lo que se mantiene el suspense, al mismo tiempo que nuevos elementos de misterio van surgiendo. La solución no se ofrece hasta la penúltima escena, en que Alicia confiesa a

²⁰¹ Vid. CUESTA, Paloma: “Hacia una historia recepcional del teatro español (Madrid, 1960-1969)”, *Siglo XX/20th Century*, 6, 1988-89, p. 68.

²⁰² Vid. PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España”, cit., pp. 48 y 49.

²⁰³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, Valladolid, 1966, pp. 34-39.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 347.

²⁰⁵ Vid. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *El teatro de Miguel Mihura*, cit., p. 245; TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. V, 1961-1965*, Madrid, Fundamentos, 2002, p. 62.

Juan su amor y su deseo de que se cumpla lo vaticinado por la gente. Mientras, se amontonan varios elementos enigmáticos durante toda la obra, como son el comportamiento extraño de varios personajes, como Fabiana, Manolita y el propio Juan, que se quiere deshacer de sus visitantes, o el de Julieta, que anhela que se queden Carlos y Mari; otros misterios son el incomprensible matrimonio de Juan con Julieta, el rechazo hacia el regalo de bodas, la tetera, los posibles envenenamientos del café y de la cena en las visitas del padre Leocadio, o el posible crimen no cometido del escape de gas de la estufa. Al final, la obra acaba con un desenlace tan lógico como decepcionante, para un público que quizás esperaba más truculencia o un final más divertido. El ambiguo final, con Juan y Alicia intercambiando disimuladamente miradas de amor, permite suponer que es muy posible que Juan asesine finalmente a Julieta, para no decepcionar a la gente en sus conjeturas. Es un final hipotético, pero amargo y escalofriante. Esta ambigüedad o doble lectura la tenemos desarrollada también, como ya hemos visto, en *Carlota*, *Melocotón en almíbar* y la vemos asimismo en *La decente*. Parece como si Mihura quisiera otorgar soluciones insatisfactorias que no resuelven los casos íntegramente.

Con respecto a los personajes, se han creado tipos que encajan bien en la temática policiaca, como el de la áspera Fabiana, de la que se dice que es perro fiel de su amo, y que da acogida a los recién llegados con tono cortante y displicente. También doña Manolita, que deambula cómica y misteriosamente por el escenario, sin saber con qué motivo. O el oscuro Juan, que tanto ha cambiado de soltero a casado. La caracterización de este personaje es, quizás, la parte más débil de la comedia, por su inverosimilitud. A pesar de los motivos que aduce Juan por los que ha llegado al matrimonio, acuciado por el temor de no poder ya conquistar a ninguna mujer, es un tanto incomprensible que, después de una vida de conquistador, se case en una capital de provincia con una mujer gorda, fea y cursi hasta lo grotesco, que tiene, además, una hermana muy bella, Alicia. Recuerda al Lorenzo de *El caso de la mujer asesinadita*, que al final es capaz de matar por aburrimiento y amor a otra mujer. De todos modos, el misterio que rodea a su caracterización colabora en el clima de misterio en el que se desarrolla la trama. Alicia cumple el papel de malvada vampiresa que induce a su cuñado a cometer un crimen. La figura del detective la tiene encomendada el padre Leocadio, murmurador y malicioso, que ya en su aparición pone en aviso a Carlos y a Mari de que algo raro puede suceder, aunque al final, de una forma un tanto ingenua, parece que no pone en duda las arrebatadas pero falsas palabras de Juan. Por otro lado,

Mari y Carlos, tan molestos para Juan, son los curiosos y atemorizados visitantes forasteros, que van enterándose de lo que ocurre, al mismo tiempo que el espectador.

Conviene destacar, asimismo, el espacio: una casa lúgubre de una ciudad de provincias, con sus manías, fobias y prejuicios, en la que las gentes no tienen nada mejor que hacer que inventarse crímenes de sus vecinos. Se respeta en *La tetera* la unidad de tiempo, pues el propósito del autor es que los espectadores sean, lo mismo que Carlos y Mari, testimonios o invitados de lujo al crimen pergeñado para esa misma noche.

LA DECENTE (1967)

Fecha de estreno: 8 de septiembre de 1967 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Miguel Mihura.

Principales intérpretes: Manolo Gómez Bur, Rafaela Aparicio, Elena María Tejeiro, Fernando Delgado, Ángel Cabeza, Mari Carmen Dique.

Miguel Mihura escribió *La decente* un poco imprevistamente durante el verano de 1967, para combatir el aburrimiento en San Juan de la Luz. Como señala Julián Moreiro²⁰⁶, lo hizo retomando una vieja idea abandonada en su momento y a la que, de pronto, le vio posibilidades, con dos papeles escritos *ad hoc* para la vis cómica de Gómez Bur y Rafaela Aparicio.

Actos: dos, el primero dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

Roberto: maduro ornitólogo, muy enamorado de Nuria.

Nuria: coqueta y atractiva mujer.

María: vieja criada de Roberto.

Pepe: amigo de Roberto y admirador de la belleza de Nuria.

Paloma: prostituta.

Comisario Miranda.

Espacio: en casa de Roberto.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

²⁰⁶ MOREIRO, Julián: *op. cit.*, p. 363.

a) Situación inicial: Nuria acude a casa de Roberto a proponerle que asesine a su marido. Roberto finge aceptar, pero se va con una prostituta la noche del crimen para tener una coartada.

b) Conflicto central: han asesinado al marido de Nuria y el comisario Miranda investiga el crimen. La prostituta con la que estuvo Roberto niega conocerle. Nuria está convencida de que Roberto mató a su marido.

c) Desenlace: Miranda descubre que el crimen lo cometió María, que al ver a su señor tan enamorado, quería facilitar las cosas para la boda entre Nuria y Roberto.

Comentario: *La decente* consiguió un clamoroso triunfo de crítica y público. Como señalaron Enrique Llovet y otros críticos²⁰⁷, la noche del estreno fue un rotundo éxito. Mihura afirmaba que en los primeros diez días se hizo una taquilla de un millón de pesetas, algo inédito en su carrera. Fue la cuarta obra dramática que más tiempo permaneció en cartel en la temporada 1967-68, con 185 días de presencia en los escenarios²⁰⁸, y realizó después una gira triunfal en las provincias. Consiguió en Barcelona también un importante éxito que sobrepasó las cien representaciones en el Teatro Barcelona, con la compañía de Julita Martínez y Rafael Alonso²⁰⁹. La obra se publicó tardíamente, en 1969, en el número 622 de la colección de teatro de Escelicer, pues el autor quería evitar que los espectadores conocieran el desenlace. La obra se repuso en 1981 y también el seis de mayo de 1988, en el Teatro Cómico de Madrid²¹⁰. Hay que reseñar, igualmente, la reciente reposición de *La decente* en septiembre del 2008, con la dirección de Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero y Victoria Vera y Manuel Galiana en los principales papeles. Desde la crítica moderna, Torres Nebrera²¹¹ califica a *La decente* como una de las obras más flojas de Mihura. En 1970 se hizo una versión cinematográfica de *La decente*, con actores de la talla de Concha Velasco, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez y Julia Caba Alba, con José Luis Sáenz de Heredia en la dirección. El resultado, no obstante, no gustó mucho al propio Mihura, como ha destacado Arturo Ramoneda²¹².

²⁰⁷ Vid. LLOVET, Enrique: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 5-7; VALENCIA: "Crítica", *ibídem*, pp. 7-8.

²⁰⁸ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, pp. 216 y 562.

²⁰⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*, Valladolid, 1970, pp. 323 y 324.

²¹⁰ Vid. PÉREZ RASILLA, Eduardo: "Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España", *cit.*, pp. 47 y 48.

²¹¹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. VI, 1966-1970*, Madrid, Fundamentos, 2004, p. 58.

²¹² RAMONEDA, Arturo: "Notas", en MIHURA, Miguel: *Teatro completo*, *cit.*, p. 1627.

La decente gira alrededor de un crimen planeado por una esposa despechada, del cual no se conoce su autor material. La trama gira en torno al descubrimiento del misterioso asesino que ha actuado siguiendo el plan minuciosamente trazado por Nuria. La habilidad de Mihura consiste en sostener toda la obra apoyándose casi exclusivamente en un humorístico interrogatorio policial. En la comedia aparecen numerosos sospechosos: el propio Roberto, al que Nuria cree culpable pese a sus reiterados intentos de negarlo. También Pepe, amigo de Roberto y de Nuria, al que se le formuló un mes antes la misma proposición que a Roberto. O Paloma, la prostituta que sale huyendo de forma sospechosa de casa de Roberto, quizás para advertir a su novio, un ladrón fichado, que pudo ser, en definitiva, el que mató al marido de Nuria, dejándose en el asalto al chalet una lentilla encontrada por Nuria. La abundancia de estos sospechosos sirve para exculpar a la propia Nuria, que indica que pretende quitarse de encima a los moscones con su insólita proposición. Sin embargo, no es extraño imaginarse a Nuria como instigadora del crimen, si tenemos en cuenta que también era plausible que se hubiera desembarazado de su primer marido, o cuando la vemos que nos explica la manera en la que pretendía suministrar arsénico a su esposo, plan que rechazó solamente por ser demasiado lento. El hecho de presentar a María como la asesina responde a la fórmula tradicional del género policiaco de mostrarnos, como culpable, al menos sospechoso de todos.

Como es habitual en Mihura, la ambigüedad permanece latente todo el tiempo: ¿desea Nuria real y verdaderamente matar a su marido o simplemente liberarse de tenorios con su proyecto del crimen? ¿Quién mató al marido de Nuria, la bondadosa criada María o el ladrón que se dejó la lentilla? La obra queda abierta a cuantas especulaciones queramos hacer.

Algún crítico²¹³ destacó que en *La decente* lo importante no es la trama policiaca, averiguar quién pueda haber sido el autor del crimen, sino el modo en que se perfilan los personajes. Cada personaje va mostrando su alma gracias a la investigación policial. Roberto es el solterón débil de carácter, tímido y ansioso de aventuras, pero capaz también de enamorarse de una mujer como Nuria. No quiere quedarse solo en la vida y Nuria es su última posibilidad de abandonar su soltería. Nuria, la protagonista, es la mujer audaz, emprendedora, imaginativa, que sabe conducir a los hombres como quiere. Exige a sus pretendientes, como condición para acceder a sus requerimientos,

²¹³ Vid. LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., pp. 3-5.

que maten a su marido, “no digo yo matarle mucho. Pero sí lo suficiente para que yo me quedase viuda”. Sin embargo, el modo en que se lo propone a Roberto, tras acudir adrede a su casa, sin que Roberto se le haya insinuado desde hace cuatro años, parece contradecir sus excusas posteriores de que lo hace para ahuyentar a sus pesados admiradores, o como una revancha por las numerosas infidelidades de su marido. No queda nada claro el carácter ambiguo de este personaje, como destacó Alfredo Marqueríe en su crítica al estreno²¹⁴. Al principio es una mujer en apariencia frívola, calculadora, egoísta, capaz de seducir a un hombre para que asesine, pero luego se presenta como una soñadora que alivia sus frustraciones preparando un asesinato imaginario. Su antecedente es la Raquel de *El caso de la mujer asesinadita*, que exigía también un crimen para preservar su decencia. María, el ama de llaves, gruñona pero de fondo tierno, es la auténtica dueña del hogar de Roberto y dispone de todos los asuntos de la casa. María es la persona de la que menos se sospecha que pueda haber cometido el crimen, pero no tiene ningún reparo en escuchar conversaciones privadas y admite, como mucho, que su crimen era algo “feo”, sin que parezca que experimente mayores escrúpulos. De todos modos, Mihura, a quien debía de caer simpático el personaje maternal de María, deja la puerta abierta a que el verdadero asesino sea un personaje que no aparece, el novio de Paloma, que asestó el golpe mortal antes que la criada de Roberto. La figura del detective queda encomendada al comisario Miranda, que mezcla graciosamente con las investigaciones profesionales la preocupación por sus problemas domésticos. En cualquier modo, es un policía hábil, capaz de engañar a María con las pistas falsas que deja.

En la consideración del espacio, nos encontramos con un decorado tan habitual en el género policiaco como el chalet elegante de una urbanización alejada del centro. La ostentación y el lujo son el marco ideal para que el espectador se olvide de cualquier preocupación y se concentre en la trama policiaca. La unidad de tiempo se respeta, pues toda la acción transcurre en una tarde y al día siguiente. Entre acto y acto, no obstante, suceden hechos decisivos para la trama detectivesca, como son el crimen y las coartadas de Roberto y Pepe, por lo que la ausencia de representación de estos hechos confiere a *La decente* un carácter muy discursivo, de modo que priman, sobre todo, los diálogos e interrogatorios de los personajes.

²¹⁴ MARQUERÍE, Alfredo: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., p. 9.

ÁLVARO DE LAIGLESIA Y JUAN VASZARY

La producción dramática de Álvaro de Laiglesia (1922-1981) y Juan Vaszary (1899-1963) se encuentra dentro de un teatro de humor, sin pretensiones literarias, que busca, principalmente, conseguir la hilaridad del espectador y el éxito en taquilla, mediante la combinación de un ingenio disparatado, la caricatura, la deshumanización de los tipos y el retorcimiento hasta lo inverosímil del lenguaje convencional.

Álvaro de la Iglesia es conocido, sobre todo, por la dirección que ejerció de la revista humorística *La Codorniz*, desde 1944 hasta 1977. Al mismo tiempo, es copiosa la lista de sus novelas en las que muestra un humor desenfadado y un tanto amargo. Como dramaturgo, es un autor que apenas es reseñable salvo por su colaboración con Miguel Mihura en *El caso de la mujer asesinadita*, en la que tuvo una pequeña participación. Su mejor obra en solitario es la poco conocida *Amor sin pasaporte* (1953), seleccionada en la antología anual de Federico Sainz de Robles.

Juan Vaszary, nacido en Budapest, llegó a España en compañía de su esposa, la popular actriz Lili Murati. Se dio a conocer con el que sería su mejor éxito: *Me casé con un ángel* (1946). Posteriormente, escribió obras en colaboración con Ruiz Iriarte: *Elena, te quiero* o con Fernández de Sevilla: *Mi marido no me entiende*, que, lo mismo que el resto de su producción dramática, han sido completamente olvidadas.

Además de *El drama de la familia invisible*, Álvaro de Laiglesia y Juan Vaszary presentaron conjuntamente otras obras dramáticas, como *Loló*, *El escándalo del ama desnuda* y *No es correcto estrangular a las señoras*²¹⁵, que ya en su día apenas merecieron la consideración de la crítica.

EL DRAMA DE LA FAMILIA INVISIBLE (1949)

Fecha de estreno: 20 de diciembre de 1949 en el Teatro Benavente, de Madrid.

Mucho menos conocida que *El caso de la mujer asesinadita*, obra en la que Álvaro de Laiglesia colaboró con Mihura, *El drama de la familia invisible*, escrita, esta vez, en colaboración con Juan Vaszary, vuelve a mostrar una trama mitad detectivesca, mitad cómica, sin perder un tono moralizante.

²¹⁵ Pese a su título, *No es correcto estrangular a las señoras* (1961), de la que no existe edición, no parece tener ninguna vinculación con lo policiaco: se trata de un vodevil en el que un marido celoso discute hasta el infinito con su mujer. Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 264-265.

Actos: tres.

Principales personajes:

Ernesto: contable de mediana edad de una empresa modesta.

Cecilia: mujer de Ernesto.

Julia: hija de Ernesto y Cecilia.

Gerardo: tacaño novio de Julia.

Alfonso: joven atractivo y propietario de varios negocios.

Espacio: en la casa de Ernesto y Cecilia.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: se ha producido un asesinato en la casa de los vecinos de Ernesto y Cecilia. Alfonso, exculpado gracias a la declaración de Ernesto, lo favorece y empieza a cortejar generosamente a Julia, para disgusto de Gerardo.

b) Conflicto central: las relaciones entre Gerardo y Julia se van poniendo muy tensas, puesto que tanto Julia como sus padres están encantados con Alfonso, que los colma de regalos.

c) Desenlace: Ernesto se da cuenta a tiempo de que la situación que están viviendo es la misma que llevó al crimen en la casa de los vecinos, e impide que Gerardo, loco de celos, asesine a Julia. Vuelven a su pobreza de antes, pero más tranquilos.

Comentario: *El drama de la familia invisible*, sin resistir la comparación con *El caso de la mujer asesinadita*, no está mal del todo para Federico Sainz de Robles²¹⁶ o para Víctor García Ruiz²¹⁷, que ven su mérito en que la obra muestra los dos lados desde los que se puede contemplar una situación. La familia de Ernesto, que envidia la vida bohemia y dilapidadora de sus vecinos, consigue ocupar la posición que antes envidiaban, pero con el consiguiente riesgo que entraña, el de que su hija Luisa muera a manos del despechado Gerardo. La familia se da cuenta en el último momento del error que iban a cometer por su ambición, y se salva al final de la obra.

Existen en la obra muchos ingredientes del suspense policiaco, empezando por el asesinato cometido en el primer acto, del cual nos enteramos por lo que Ernesto y su familia oyen. Es un asesinato que se cierne sobre unos personajes que no aparecen en

²¹⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1949-1950*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 16.

²¹⁷ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1945 y 1950", cit., p. 104.

escena, la familia invisible, pero que sentimos que existen, por la curiosidad primero y terror después de la familia de Ernesto. En el segundo acto, la atención se centra en un personaje misterioso, Alfonso, que, sin embargo, no aparece en escena. De él ya sabemos por el primer acto que salía con Isabel, la chica asesinada, y que se mostraba de forma espléndida con su familia. Ernesto y su familia empiezan a ser obsequiados y protegidos económicamente por Alfonso, tras haber Ernesto testificado a favor de él en el juicio. La situación de la familia es ahora como la de sus antiguos vecinos, lo cual se hace patente en el tercer acto, cuando se producen coincidencias mucho más asombrosas, como el hecho de que Luisa se compre el mismo vestido que Isabel, o que se haya instalado en el piso de al lado una familia tan modesta como eran ellos antes de que se cometiera el crimen. El suspense llega al máximo cuando se repiten exactamente las circunstancias en las que se ha producido el asesinato de Isabel: la discusión de Luisa con Gerardo, que está furibundo y loco de celos, la estridencia de la música que molesta a los vecinos y la forma de entrar Gerardo en la casa de Ernesto: a la fuerza, con una gabardina e iracundo, lo mismo que el novio de Isabel la noche del crimen. No se comete, no obstante, un segundo crimen, quizás porque primero Ernesto y después Cecilia se dan cuenta de que es la misma situación que han vivido anteriormente, pero contemplada desde el otro extremo. Esta concatenación de casualidades, tan inverosímil como atractiva para el espectador, crea un clima de influjo sobrenatural que colabora eficazmente en la creación de un ambiente de suspense, pues lo que se está volviendo a reproducir es un crimen, del cual el espectador ya conoce el resultado, y sólo a última hora se evita.

Con respecto a los personajes, en todos se observa una evolución en su psicología, de acuerdo con la tesis defendida en la obra. De la modestia y humildad que muestran Ernesto y Cecilia en el primer acto, se pasa al orgullo del matrimonio que ha mejorado su posición social y que desprecia a los que no son de su clase. Del potencial criminal, Gerardo, se nos explican también las razones de su paulatino cambio en un ser peligroso: desconfiado primero y rechazado después, se vuelve loco de celos y de furor y está dispuesto a pegarle un tiro a Luisa, lo mismo que hizo el novio de Isabel. Otros personajes que ayudan para la percepción de esta obra como una comedia policiaca son el inevitable agente de policía y la chismosa portera, que pone en antecedentes al espectador de aquellos datos importantes para la comprensión del crimen cometido fuera de escena.

En la consideración del espacio se observa una velada crítica social, cuando comprobamos el lujo y las comodidades que se introducen en el acto tercero, una vez que Ernesto y su familia obtienen la protección de Alfonso. El simbolismo del espacio y de sus accesorios se manifiesta en dos momentos: cuando Gerardo, encolerizado, tira a tierra y rompe toda la vajilla de la cena que han traído a la casa y, posteriormente, cuando Cecilia comenta a su marido que podrían aprovechar algunos platos y tazas que no se han deteriorado del todo, lo cual indica la decisión de la familia de volver a su antigua pero tranquila pobreza. En lo que respecta al tratamiento del tiempo, en cada uno de los actos se observa el progresivo deterioro de la relación entre la familia de Ernesto, cautivada por el esplendor del dinero de Alfonso, y la honradez mezquina de Gerardo. Al final, en el tercer acto, se produce la misma violenta situación que vivió la joven vecina con su novio en el primer acto, pero sin que las consecuencias lleguen, en esta ocasión, a un desenlace trágico.

CLEMENCIA LABORDA

Clemencia Laborda (1908-1980) fue cultivadora de poesía y, en menor medida, de narrativa. En el teatro escribió varias obras de las que no se tienen más datos que el nombre: *Aniversario de bodas*, *Don Juan en la niebla*, *En media hora de sueño*, *Fachada a la calle*, *Laura y el ángel* o *Una familia ideal*. Sólo disponemos de la publicación de su primera obra, *La sacristía*, estrenada en 1953, que se encuadra dentro del teatro católico, muy abundante por entonces.

LA SACRISTÍA (1953)

Fecha de estreno: 10 de abril de 1953 en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

Dirección: Nicolás González Ruiz.

Principales intérpretes: Mary Carrillo, Enrique A. Diosdado, Amelia de la Torre, Alberto Bove, Jacinto Martín.

Actos: tres.

Principales personajes:

Padre Tomás: sacerdote y confesor de varios de los personajes.

Fray Levísimo: ayudante del padre Tomás.

Marta: mujer sensual, amante de Guillermo y casada con Carlos.

Carlos: celoso marido.

Luisa: esposa de Guillermo.

Espacio: en una sacristía.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el padre Tomás es incapaz de absolver a Marta, porque ésta no se arrepiente de sus amores con Guillermo. Se presenta en la sacristía Carlos, que anuncia que ha matado a Guillermo.

b) Conflicto central: Guillermo no murió, sino que se encuentra gravemente enfermo. Carlos ve en esa curación una señal del cielo.

c) Desenlace: Carlos se niega a reconciliarse con Marta. Muere Guillermo y Carlos, muy arrepentido, se entrega a la policía.

Comentario: no muy buena acogida recibió *La sacristía* en su estreno y la crítica acusó algunos de los defectos de la obra. Luis Calvo, en su crítica en el *ABC*, señalaba la ausencia de acción en el escenario, la falta de entidad del drama de conciencia de Carlos, que no impresiona al espectador, el poco desarrollo de la mayor parte de personajes o la ausencia de un enfrentamiento final entre Marta y Carlos²¹⁸. Se destacó, con todo, la buena actuación de Enrique A. Diosdado. Víctor García Ruiz²¹⁹ ve en la obra una comedia de santos moderna, con un padre Tomás heroico y sabio consejero, en la línea de varios personajes sacerdotes que aparecían en el cine americano de la época, pero un tanto fatigosa de tan discursiva y sin hondura ni calidad teatral.

Con una trama de thriller, en la que un asesino aparentemente muy peligroso se refugia en un lugar sagrado, *La sacristía* propone una reflexión sobre el pecado, la culpa y la posibilidad de redención del hombre, desde el punto de vista del arrepentimiento y de la confesión católica que absuelve las faltas cometidas. Un hombre ha muerto asesinado y en la sacristía irán cada uno de los personajes implicados exponiendo los motivos de su comportamiento. No hay acción, ya que todo lo que ocurre sucede fuera de la sacristía. El único momento de acción, en el que el enclenque Fray Levísimo consigue desarmar a Carlos Algara y arrojar su pistola a un estanque, es una escena ridícula y fuera de lugar. El suspense de la obra es reducido y se limita tan sólo a ir enlazando las piezas del rompecabezas del parentesco y relación entre los personajes

²¹⁸ Vid. HORMIGÓN, Juan Antonio: *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994), Volumen II, Siglo XX (1900-1975)*, Madrid, Ade, 1997, p. 688.

²¹⁹ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1950 y 1955", en AA.VV.: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 83.

principales: la amistad entre Luisa y Marta, la relación adúltera entre Marta y Guillermo, el marido de Luisa y, finalmente, la identificación de Carlos como el marido de Marta que vivía en el extranjero desde hace años. Tal vez por problemas de censura o, quizás, porque a la misma autora le pareció excesivamente osado dejar escapar a un asesino impunemente, al final de la obra los personajes y los espectadores son informados de la repentina muerte de Guillermo, que parecía que iba a salir con vida, lo cual es el detonante para que Carlos se entregue voluntariamente a la justicia.

El protagonista de la obra es el padre Tomás, franciscano recién llegado de Estados Unidos, donde trabajó como profesor universitario, al que se le describe con toda clase de virtudes: comprensivo, liberal, viajero, razonable y justo, pero que no muestra ningún pudor en encubrir a Carlos Algara, por mucho que pretenda su redención sin que sea necesario que pague ante la justicia su crimen. Es curioso como otra pieza católico-policiaca, *La galera*, de muchos años después, defiende justamente la tesis contraria, con un hijo de firmes convicciones morales que lleva a la cárcel a su madre por encubridora de un asesinato. Tampoco se muestra tan comprensivo el padre Tomás ante Marta, mujer pasional encarnada magistralmente por Mary Carrillo, a la que, además de reprender sus amores adúlteros, prácticamente le echa todas las culpas del comportamiento homicida de su marido. Marta será presentada como la mujer mala que, por no haber sabido renunciar a sus amores ilícitos, ha desencadenado la tragedia. Al igual que su marido, también Marta intenta la vía del arrepentimiento y muestra, hacia el final de la obra, un conato de reconciliación con Carlos. Del resto de personajes, Carlos Algara es el más complejo, pues sufre una transformación progresiva, de modo que si en el acto primero lo encontramos violento y en extremo nervioso, poco a poco se va calmando y alcanza un estado de serenidad y paz gracias a la sacristía. Luisa, finalmente, desarrolla un pobre papel de beata acomplejada y resignada que sólo en un momento del acto tercero adquiere personalidad propia, cuando se la ve muy resentida con su marido.

Toda la acción se desarrolla en el difícil espacio único de la sacristía, a la que la autora le concede una minuciosa acotación inicial, en la que no se obvian efectos de luz y sonido. Este espacio se carga de trascendencia, además, cuando uno de los personajes explica la leyenda de que la sacristía ha ejercido una poderosa influencia benéfica sobre todos los que entran en ella. Como espacio dramático, sin embargo, esta sacristía se manifiesta un tanto limitada, puesto que se reduce a un confesionario inerte por donde van apareciendo, a veces sin motivo real, los distintos personajes. En lo que respecta al

tiempo, el hecho de que la totalidad de la obra se fundamente exclusivamente en los diálogos, sin apenas acción, pero con la necesidad, por otro lado, de que transcurra un período de tiempo de varios días en la trama, condiciona que Clemencia Laborda inserte escenas costumbristas, de beatas, cuidadores, feligreses, en episodios marginales, sin ninguna función, salvo la dar tiempo para que sea más verosímil la entrada y salida de los personajes principales.

LUIS DELGADO BENAVENTE

El teatro de Luis Delgado Benavente (1915-1996) se suele relacionar con los ambientes ligados al teatro universitario y a los teatros de cámara, en los que adquirió cierta notoriedad, aunque hoy esté prácticamente olvidado. En 1952 obtuvo su primer premio teatral, el Calderón de la Barca, con la obra *Humo*. También en 1952, Delgado Benavente consiguió el Premio Ciudad de Barcelona con *Tres ventanas*. En 1954 logró el prestigioso premio Lope de Vega con *Media hora antes*, que presenta una estructura con cierta similitud a *Tres ventanas*. Otros títulos de Luis Delgado Benavente son *La voz de dentro* (1953), *Jacinta* (1954) o *Presagio* (1954).

Para Eduardo Pérez Rasilla²²⁰, la dramaturgia de Delgado Benavente se incluye dentro del teatro que pretendía renovar la escena española a finales de los cuarenta y en los primeros cincuenta, junto con el de autores vinculados a Arte Nuevo, como Alfonso Sastre, José María de Quinto, José María Gordón, Carlos José Costas o el primer Alfonso Paso, entre otros.

Con *Tres ventanas*, Delgado Benavente se aproxima al teatro policíaco, aunque los motivos detectivescos son sólo un reclamo en una obra en la que la truculencia del argumento y la innovación técnica debían de ser, para el autor, sus mayores atractivos.

TRES VENTANAS (1953)

Fecha de estreno: 20 de abril de 1953 en el Teatro de Cámara, de Barcelona; 22 de abril de 1953 en el Teatro Popular Universitario, de Madrid.

Dirección: Antonio de Cabo y Rafael Richart.

²²⁰ PÉREZ RASILLA, Eduardo: “*Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Vol. III, 1951-1955, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 329-335.

Principales intérpretes: José María Rodero, María Dolores Pradera, Ramón Durán, Elvira Quintillá, María Vila, Emilio Baró, Manuel Monroy, Alfonso Estela, Encarna Sánchez, Francisco Aliot.

Tres ventanas fue el primer estreno de Luis Delgado Benavente y generó amplia polémica entre el público y la crítica teatral.

Actos: tres actos, de acción simultánea.

Principales personajes:

Señora Kora: madura mujer que regenta una casa de citas en una finca.

Sonia: mujer adúltera.

Máximo: amante de Sonia.

Arcadio: marido de Sonia y personaje de la novela de Leandro.

Valentina: hermosa joven, amante de Leandro.

Leandro: escritor y vecino de la finca.

Teresa: poco agraciada hermana de Valentina.

Andrea: Viuda, madre de Valentina y Teresa y vecina en la finca.

Esteban: marido de Valentina, que vuelve de la guerra manco.

Espacio: en una finca.

Tiempo: simultaneidad de las tres historias dramatizadas.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Sonia se ha citado con Máximo en la casa de la señora Kora, pero llega Arcadio y lucha con Máximo. En la lucha muere Arcadio y también Máximo, que recibe un disparo desde alguna ventana de la finca.

b) Conflicto central: en otra de las viviendas de la finca, Valentina desprecia a su marido, recién venido de la guerra, y harta de su hermana y madre se dispone a fugarse con Leandro.

c) Desenlace: Leandro se queda azorado cuando tiene una entrevista con Arcadio, uno de sus personajes. Cuando ve que su personaje es asesinado por Máximo, lo vengá disparando contra Máximo.

Comentario: *Tres ventanas* consiguió en 1952 el Premio Ciudad de Barcelona. Como ha estudiado Eduardo Pérez Rasilla²²¹, su estreno en 1953, tanto en Barcelona como en Madrid, suscitó polémica y juicios muy dispares tanto en el público como en la crítica. Fue *Tres ventanas* una obra que contó con defensores y detractores por igual.

²²¹ PÉREZ RASILLA, Eduardo: “*Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente”, cit.

Para la crítica en el estreno, lo mejor de la obra era la estructura empleada, con mucha habilidad y técnica, al simultanear en el tiempo los tres actos, pero se le reprochó al autor la excesiva truculencia en las situaciones de un drama, que algunos encontraron desagradable por su crudeza. Tampoco fue bien valorado el lenguaje envarado y poco natural con el que dialogan los personajes. De todos modos, a pesar de los reparos morales, la crítica encomió las posibilidades del novel dramaturgo. Para Pérez Rasilla, *Tres ventanas* tiene interés no tanto por su contenido ideológico, sino como un ejercicio de pericia teatral, bien resuelto, con la fórmula de presentar tres historias que tienen relación entre sí y suceden simultáneamente. También es meritorio el recurso de mezclar literatura y vida, con un personaje, Arcadio, que le suplica a su autor, Leandro, que cambie el final de su historia. Para Víctor García Ruiz²²², *Tres ventanas* cuenta con el atractivo principal de su cuidadosa construcción, que recoge materiales de la tradición teatral y novelística española, si bien el lenguaje se hace pesado, en ocasiones.

La trama de *Tres ventanas*, esencialmente melodramática, no carece de elementos policiacos y del suspense: en la casa de citas de la señora Kora se ha producido un doble asesinato. Máximo ha estrangulado a Arcadio y alguien se ha tomado la justicia por su mano disparando sobre Máximo. Al final del acto primero, queda la incertidumbre sobre quién ha podido disparar a través de la ventana y la sospecha del crimen recaerá en los personajes que se presenten a continuación. Sólo en la segunda mitad del acto tercero comprendemos los motivos que impulsan a Leandro a matar a Máximo, en defensa de su personaje. No hay ni policía o detective ni investigación policiaca para resolver el crimen, pues la acción termina en los tres actos justamente en el momento en que Máximo se desploma muerto por la bala. La parte policiaca de la obra podría empezar quizás en ese momento, pero se nos ha evitado para ofrecernos todos los pormenores que explican ese asesinato. Con todo, hay que tener en cuenta que lo policiaco en la obra no tiene más importancia que lo anecdótico, como un recurso utilizado por el autor para captar la atención del espectador con dos asesinatos representados sobre la escena. Tanta crudeza fue contemplada en la época como escandalosa y moralmente reprobable.

Los personajes de *Tres ventanas* parecen extraídos de los folletines melodramáticos: el derrotado y manco Esteban, que regresa de una guerra lejana y está desanimado, se acaba de hundir cuando es consciente de que no significa ni significó

²²² GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1950 y 1955", cit., p. 143.

nunca nada para Valentina. Ésta, a su vez, mantiene una guerra sórdida, de desprecio y celos, con su hermana Teresa y su madre Andrea, que tampoco se llevan bien entre sí. También la historia de la adúltera Sonia con el cínico Máximo, que estaba al tanto de que su amante era una mujer casada, es de serial radiofónico. Lo más original de la obra es el tratamiento del personaje de Arcadio que, lo mismo que sucede en la *Niebla* de Miguel de Unamuno, implora a su autor para que no sea tan duro con él.

Se percibe en el tratamiento del espacio una estética neorrealista, que recuerda la de la *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Muy lejos de las confortables salas de estar de personajes burgueses, que invitan a la placidez y a concentrarse únicamente en los crímenes de las tramas policíacas, en *Tres ventanas* se percibe la sordidez y el mal gusto que impregna la vida de los personajes. El crimen no se produce aquí para diversión del espectador, sino que es consecuencia del cúmulo de situaciones melodramáticas que llevan a Augusto a morir a manos del hombre que ha enamorado a su esposa. En cuanto al tratamiento del tiempo, como subraya Pérez Rasilla, el virtuosismo del autor no se limita a ofrecer tres historias simultáneas, sino que cada una de ellas termina justo en el mismo momento y sólo el desenlace de la última explica por completo el sentido de las otras dos.

JUAN CHOROT

El nombre de Juan Chorot (¿-2006), dramaturgo y poeta, está vinculado al humor de la popular revista cómica *La Codorniz*, de la que fue redactor. Poco éxito obtuvo como autor teatral, faceta de la que apenas se recuerdan dos obras: *X=2*, su primer título, estrenado en 1947, y *De seis a ocho asesinar a López*.

DE SEIS A OCHO ASESINAR A LÓPEZ (1954)

Fecha de estreno: 4 de enero de 1954, en única representación, en el Teatro del P.M.M., de Madrid.

Dirección: José Franco.

Principales intérpretes: María Pilar Aznar, Francisco L. Vilaseca, María Pilar Loredó, Augusto Moreno de Carlos, Fernando López-Montenegro, José Luis Lobo, Tere Fernández Ardavín, Juan Villamandos, José Franco.

Actos: tres, el primero dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

M. Chack: adivino.

Matilde: joven mujer supersticiosa.

Esteban: novio de Matilde.

López: caradura que finge ser un enfermo desahuciado.

Díaz: amigo de López.

María: criada de Matilde.

Espacio: en casa de Matilde.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: M. Chack pronostica que Matilde, viuda, sólo tendrá suerte en su tercer matrimonio, de modo que ésta decide casarse con alguien muy enfermo para enviudar de nuevo y casarse con Esteban.

b) Conflicto central: Matilde se ha casado con López, pero éste parece no estar tan enfermo como indica y vive a lo grande a costa de Matilde. Esteban, muy celoso, planea atentar contra la vida de López.

c) Desenlace: López, al descubrir que Esteban pretende asesinarlo, confiesa todo a Matilde y le declara su amor. Matilde lo acepta como novio y despide a Esteban.

Comentario: *De seis a ocho asesinar a López* pasó totalmente inadvertida para la crítica y el público madrileño en su estreno en Madrid, al ser representada en única función. Posteriormente, la obra fue llevada a México, donde se mantuvo dos años en cartel, con buena crítica. *De seis a ocho asesinar a López* ha sido representada en los últimos años por grupos de aficionados; en el año 2000, en Cenicero (La Rioja); o en el 2004, en Granollers.

De seis a ocho asesinar a López combina el humor con la trama policiaca, como era distintivo de otros dramaturgos surgidos de *La codorniz*, como Miguel Mihura o Álvaro de Laiglesia. La obra está inspirada en *¡Que viene mi marido!*, de Carlos Arniches, estrenada en 1918 y repuesta en plena posguerra, en 1944, en el Teatro Maravillas. La situación es muy similar en las dos obras: la mujer que necesita encontrar un marido moribundo para conseguir su fin: en la pieza de Arniches, una herencia, y en la de Chorot, burlar un destino adverso. El enfermo es, en ambas obras, un caradura que tan sólo finge encontrarse mal para darse la gran vida. En los dos casos, la animadversión y los celos del novio “oficial” producen situaciones graciosas.

Sin embargo, lo peculiar de la obra de Chorot es que, a diferencia de la de Arniches, introduce el juego policiaco. El suspense empieza cuando empezamos a sentir las acechanzas que rodean a López. Esteban, tras la revelación de la criada María, está convencido de que hay que asesinar a López de seis a ocho, para que todo se asemeje al modo en el que la madre de Matilde se deshizo de su segundo marido. Las amenazas y los sustos se acumulan sobre el pobre López que, la noche en la que teme morir asesinado, acaba confesando su plan para casarse con Matilde. La obra termina felizmente, para satisfacción de todos, salvo para Esteban, que se marcha enfadado, pero tras renunciar a Matilde.

Los personajes en *De seis a ocho asesinar a López* apenas son esbozos o tipos, sin caracterización psicológica. La coqueta Matilde sorprende a todos con un repentino, inverosímil e injustificado amor por López. Esteban es el novio que, ayudado por la intrigante María, se ve impelido a cometer un crimen, pues está loco de amor por Matilde y de celos por la presencia de López en casa. Su pésimo humor y sus intentos para atemorizar a López, el simpático caradura, con promesas de que lo va a asesinar son un recurso de humor a lo largo de la obra. Otro personaje que aumenta el misterio de la obra es M. Chack, el adivino, que introduce lo sobrenatural en la rutinaria vida de Matilde.

No hay ningún tratamiento especial en la consideración del espacio y el tiempo en *De seis a ocho asesinar a López*. Un gabinete cómodo de una casa lujosa donde vive una adinerada viuda es, de nuevo, el decorado empleado para mostrar una ambientación burguesa, con personajes que sólo piensan en el amor. En cuanto al tiempo, entre el acto primero y el segundo transcurren cuarenta días, en los que Esteban ha esperado, en vano, que muera López por causa natural. Dicho intervalo de tiempo era necesario en la lógica de la trama para comprender la exasperación e impaciencia de Esteban, que apenas puede contener sus celos e irritación contra López. El acto tercero sucede durante la noche y es el momento de mayor tensión, cuando todo está dispuesto para que se cometa el crimen de López, cuando llegue la mañana siguiente, de seis a ocho.

JORGE LLOPIS ESTABLIER

El teatro del alicantino Jorge Llopis Establier (1919-1976) se inserta dentro de la generación de humoristas de la posguerra, junto a Miguel Mihura, Álvaro de Laiglesia o Tono, en un humor disparatado, vinculado a *La Codorniz* y heredero del de Enrique

Jardiel Poncela, del que Jorge Llopis se declaró discípulo. Jorge Llopis colaboró en varias piezas teatrales con Tono, con el que mantiene una completa afinidad en el contenido y el estilo. Son obras como *La viuda es sueño* y *Federica de Bramante o las florecillas del fango*. En solitario, Jorge Llopis Establier componía comedias más convencionales, salpicadas de rasgos codornicescos, como: *¡Enriqueta sí; Enriqueta no!* (1955), *La tentación va de compras* (1956), *Operación Paquita* (1958), *El hogar, tú y tu tía* (1959), *Almas fritas* (1960) o *Susana quiere ser decente* (1964). Una de sus obras más veces repuesta es la divertidísima *Los pelópidas* (1967), parodia de las tragedias griegas. Jorge Llopis Establier también fue actor y escritor de poesías paródicas y artículos periodísticos.

Tanto *¡Enriqueta sí; Enriqueta no!* como *Niebla en el bigote* son dos obras logradas en las que el juego policiaco de descubrir crímenes y misterios se combina felizmente con el humor desternillante, que funciona como distanciamiento cómico de la faceta detectivesca, que cuenta con la habitual investigación, sospechas y suspense e intriga por conocer el culpable verdadero. En *Susana quiere ser decente*, Jorge Llopis adopta un humor amable, más comedido, para presentar una comedia de ladrones con historia de amor, en la que lo policiaco sirve sólo de ambientación.

¡ENRIQUETA SÍ; ENRIQUETA NO! (1954)

Fecha de estreno: 8 de septiembre de 1954 en el Teatro Serrano, de Valencia.

Dirección: Salvador Soler-Meri.

Principales intérpretes: Miguel Gómez, Modesto Blanch, Milagros Leal, Mari Luz Jardiel Poncela, Conchita Soto, Rafael Borque, Ángeles Montenegro, Adolfo del Río, Julio Oller, Ramón Tormo, Emma Picot, Manuel Díaz, Adelina Labra.

Actos: tres.

Principales personajes:

Laly: coqueta y joven protagonista, con vocación detectivesca.

Félix: esposo de Laly.

Domingo: profesor de latín que se hace pasar por el conserje del hotel.

Honorina: cotilla cliente del hotel.

Loreto: otra cotilla cliente del hotel.

Agustín: amante de Otilia.

Marta: esposa de Agustín.

Leopoldo: amante de Otilia, que se hace pasar por policía.

Inspector Revilla: policía que dirige la investigación.

Otilia y Enriqueta: hermanas gemelas, jóvenes y bellas.

Un señor de Bilbao: otro amante de Otilia.

Kalisay: mago indio que tiene como ayudante a Enriqueta.

Espacio: la habitación de un hotel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: en una habitación de un hotel aparece muerta Otilia, y varios personajes se declaran culpables de esa muerte: Félix, Domingo, Marta, Leopoldo y Agustín.

b) Conflicto central: cada personaje va exponiendo sus motivos para amar y odiar a Otilia. Enriqueta sale en el último momento para indicar que su hermana era una mala mujer.

c) Desenlace: Laly averigua que la muerta es Enriqueta, asesinada por su hermana Otilia, que ahora se ha hecho pasar por ella.

Comentario: a pesar de su intrigante trama, no llegó a representarse en Madrid *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, salvo en una tardía reposición nueve años después, en abril de 1963, por un teatro de cámara. Por ese motivo, no contamos con datos de la crítica especializada, aunque la obra mereció su publicación en la popular editorial Escelicer, en su número 123, en 1955. Recientemente, la obra ha sido estrenada en Dos Hermanas, el 23 de marzo del 2003, por el grupo de teatro “La Esperanza”.

Como todo el teatro de Jorge Llopis Establier, *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!* basa su fortuna en la hilaridad que se desprende de los diálogos, más que de las situaciones, en el más directo estilo codornicesco, similar al de autores como Mihura y Tono, y, lo mismo que aquéllos, la mezcla de humor y policiaco dio lugar a comedias disparatadas y bastante divertidas. *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!* cumple muy bien el propósito de entretener y pasar un rato muy divertido, aunque no hay que buscar la menor profundidad ni en la trama ni en los tipos humanos.

¡Enriqueta sí, Enriqueta no! es una parodia del teatro policiaco, en la que se da la original y sorprendente situación de que varios personajes se confiesan culpables de un crimen que no han cometido. Una mujer aparece muerta en una habitación de un hotel y, de forma inesperada, van surgiendo personajes que se atribuyen la autoría del delito: Domingo, Agustín, Marta, Félix y Leopoldo se declaran culpables de haber

matado a una mujer a la que conocen con varios nombres: Enriqueta, Otilia o Encarna. No son los únicos posibles, ya que existen, además, otros sospechosos, como son el indio Kalisay o incluso el señor de Bilbao, don Ramón. La trama se muestra muy complicada, al principio, sin que se sepa el motivo que tenían todos estos personajes para asesinar a Enriqueta. Existían motivos de celos, chantajes, venganzas personales... Todos los personajes tenían relación con la víctima, aunque no lo descubran hasta más tarde. El hecho de que algunos personajes suplanten la personalidad de otros ayuda a aumentar la confusión: Domingo no es el conserje del hotel, sino un profesor de latín que tenía intención de matar a Enriqueta para evitar que su mujer, la comadrona Beatriz, lo haga por sí misma. Es el mismo motivo por el que Agustín y Marta se confiesan autores del crimen: cada cónyuge sospechaba del otro y se acusaba a sí mismo para proteger a su pareja. También Leopoldo finge ser, en el acto primero, el inspector de policía encargado del caso, para sorprender poco después a los otros personajes y al público confesando su culpabilidad. La propia víctima se hacía pasar por la mujer de Félix, Laly. La clave del misterio es también otra suplantación, la de la perversa Otilia por su hermana gemela Enriqueta, como advierte sagazmente Laly. La complicación de la trama llega a tal extremo que es necesario, para el autor, introducir a dos personajes, las chismosas Loreto y su sobrina Honorina, para que nos vayan proporcionando pistas e informaciones desconocidas para los otros personajes y para los espectadores. Como jocosamente indican al principio de la obra, esa información la van a ir dando poco a poco, para que se mantenga el suspense, creando el autor entonces una complicidad con el público y con los otros personajes, que aceptan de buen grado participar en la resolución de este crimen que se les ofrece para su exclusivo divertimento. De hecho, los personajes, al igual que el espectador, disfrutaban enormemente como testigos de un crimen que les va a proporcionar una velada de lo más entretenida, como se advierte ya en los primeros diálogos de los personajes. Una vez aceptada esta premisa en la que se descarta cualquier tipo de trascendencia, todos, espectador y personajes, entran de lleno en el juego escénico de ir resolviendo el rompecabezas con la información que se va revelando a lo largo de la obra. De este modo, por las intervenciones de los personajes informantes, Loreto y Honorina, así como por las confesiones más o menos gratuitas de los demás, nos vamos enterando de la información necesaria para resolver el crimen: las relaciones adúlteras de Agustín y Félix con Otilia, así como el chantaje a la comadrona por el asunto del niño muerto, o la propia existencia de las dos hermanas gemelas, dato que el autor se reserva para el último acto, en un golpe de efecto calculado al final del

segundo acto. Como conclusión, Otilia, la única culpable de verdad, es detenida y los demás personajes se despiden hasta un próximo crimen, muy contentos de que se haya solucionado todo, aunque tristes de que se haya terminado la diversión.

Apenas existe caracterización psicológica en unos personajes que están al servicio exclusivo de una trama de crímenes y sospechosos, en la que la peripecia lo es todo, junto con la comicidad. Las constantes salidas de tono humorísticas, con toda clase de juegos de palabras y situaciones más o menos frívolas, con un cadáver en medio, completan la falta de verosimilitud de estos personajes, que están creados con el único y no desdeñable propósito de hacernos reír con sus ocurrencias. El papel de detective en la obra está encomendado a la protagonista, Laly, que es quien lleva la investigación con absurda lógica femenina, pero con mayor eficacia que Revilla, el policía de la obra, que es elemento decorativo, en este caso, pero usual en una trama policiaca. Con muy buen juicio, Laly se da cuenta de que el crimen se ha perpetrado justo en el momento en que estaban las dos hermanas juntas, por lo que deduce que la una ha tenido que matar a la otra. La culpable, Otilia, aparece solamente en el tercer acto, pero de ella se ha podido dibujar un perfil bastante completo, por los diálogos de los otros personajes. El título de la obra ya alude a una doble personalidad de este personaje o, como sucede en realidad, a la existencia de dos personajes contrapuestos: Enriqueta y Otilia, una buena y la otra mala. Ya hemos mencionado anteriormente la función informativa de otros dos personajes, Loreto y Honorina, que, con la excusa de su insaciable curiosidad, que les lleva a escuchar detrás de las puertas y de las paredes, proporcionan al público una serie de datos imprescindibles para la resolución del caso. El resto de los personajes cumple su función asignada, que es la de mostrar un amplio elenco de sospechosos, con secretos que ocultar y motivos diversos para amenazar de muerte a la víctima.

En cuanto al espacio y al tiempo, *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!* es fiel al género policiaco en la presentación de un espacio cerrado, una amplia habitación de un hotel, de fácil acceso para que los personajes entren en ella o se escondan en el cuarto de baño, el dormitorio o el armario, en un estilo que recuerda a las comedias de alcoba. En *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!* se mantiene igualmente la unidad de tiempo, pues los intervalos entre acto y acto son de apenas dos minutos en el primer entreacto y de media hora en el segundo. Como es habitual en el género, la investigación se prosigue sin mayores interrupciones, para mantener el suspense, sin que se permita a los personajes salir y con efectos sorpresa al final de cada acto.

NIEBLA EN EL BIGOTE (1962)

Fecha de estreno: 22 de marzo de 1962 en el Teatro Maravillas, de Madrid.

Dirección: Gustavo Pérez Puig.

Principales intérpretes: Tina Gascó, Pilar Gratal, Fernando Delgado, Pedro Pecci, Trini Montero, Antonio Casal, Laly Soldevila, Jesús Enguita, Vicente Sangiovanni, Carmen Rossi.

Actos: dos actos.

Principales intérpretes:

Sir Alan Barnes: jefe superior de la policía.

Horacio: policía.

Laura: esposa de Horacio y sospechosa de asesinato.

Ernesto: pedante policía, amigo de Horacio y Laura.

Isabel: esposa de Ernesto.

Ana: tonta amiga de Laura.

Sargento Brown: policía.

Fukuyiro: criado japonés de la difunta señora Pacopocopoulos.

Espacio: en casa de Horacio y Laura y en la tienda de la señora Pacopocopoulos.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Laura se cita misteriosamente con la señora Pacopocopoulos y es asesinada esa misma tarde. Horacio y Ernesto sospechan de ella.

b) Conflicto central: Horacio y Ernesto han sido designados para investigar el asesinato. Se proponen proteger a Laura cueste lo que cueste y por ello destruyen todas las pruebas que incriminan a Laura.

c) Desenlace: De forma casual, se descubre que el asesino es el sargento Brown, mientras que Laura se citó con la señora Pacopocopoulos tan sólo porque pretendía ayudar a Isabel, que debía dinero a la fallecida.

Comentario: el público disfrutó mucho en el estreno de *Niebla en el bigote*, especialmente con la actuación de Antonio Casal, en el papel de Ernesto, y de Laly Soldevila, en el de Ana. La crítica en el estreno²²³ tuvo palabras amables para esta obra,

²²³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, 1963, pp. 52-54.

a la que no vieron mayor pretensión que la de complacer a los numerosos espectadores aficionados al suspense dramático, ya sea en broma o en serio. Sainz de Robles²²⁴ elogiaba la habilidad de Jorge Llopis en propiciar efectos jocosos extraordinarios a partir de una trama policiaca. La obra se mantuvo en cartel unos aceptables veinticinco días, entre el 22 de marzo y el 15 de abril de 1962. La compañía de la muy admirada por entonces Lili Murati se encargó en julio de 1966 del estreno en la ciudad condal, en el *Barcelona*, con una acogida favorable, por parte de la crítica, que le perdonó las bufonadas de la obra a cambio de otros chistes y trucos francamente buenos²²⁵. En la crítica moderna, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez²²⁶ ven en *Niebla en el bigote* una comedia desternillante y de las más logradas de Jorge Llopis.

Niebla en el bigote pretende, lo mismo que *Enriqueta sí, Enriqueta no*, que el público juegue con la obra a policías y ladrones, sin abandonar nunca el tono jovial y cómico. Ya el título, que alude al popular “puré de guisantes” londinense, permite sospechar que se trata de una obra policiaca paródica o festiva. En la obra se combinan huellas y pistas verdaderas, como la del billete robado, junto con pistas falsas, las que incriminan a Laura; se produce un asesinato y un robo, que se añaden a la lista de un asesino en serie que aterroriza a Londres. A estos ingredientes se les suman los de las joyas robadas y escondidas, el uso del veneno y del narcótico. El primer acto se desarrolla al estilo de *Cena de matrimonios*, de Alfonso Paso, pero con un tono de comicidad y carcajada, cuando el impertinente Ernesto se propone demostrar, de una forma lógica, que Laura ha mentido en su declaración de lo que realizó la tarde del crimen. El segundo acto, con mucha más acción y teatralidad, recuerda también a ciertas obras de Paso de comicidad macabra. Ernesto y Horacio intentan por todos los medios ocultar y desbaratar la investigación, ante la perplejidad de Sir Alan y del Sargento Brown. Para desembarazarse de este último, lo narcotizan y lo esconden en un sofá, lo mismo que ocurre en *Usted puede ser un asesino* y similares obras de Paso. El resultado es, ciertamente, totalmente inverosímil, pero lo que importa más en la obra es la acumulación de episodios amenos y divertidos en una peripecia disparatada, con unos diálogos con salidas hilarantes y juegos de palabras que rompen cualquier lógica en la trama, pero que consiguen la carcajada del espectador.

²²⁴ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1963, p. XXVI.

²²⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*, Valladolid, 1967, p. 368.

²²⁶ PEDRAZA, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ: *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995, p. 220.

Al ser una obra esencialmente cómica, *Niebla en el bigote* exagera todos los rasgos y situaciones de la trama policiaca. De este modo, se acumula una evidencia detrás de otra que apunta a la culpabilidad de Laura, en el crimen cometido en la tienda de antigüedades: el pañuelo, el trozo del esmalte de la uña y el adorno del zapato son encontrados en la tienda al día siguiente de que la amiga de Laura, la tonta pero observadora Ana, expusiera cada una de las pistas que incriminaban a Laura y que la policía encontraría al día siguiente. El espectador también sospecha de Laura, ya desde el principio, cuando recibe la misteriosa llamada telefónica chantajeándola. Al final del acto primero, en un buscado golpe de efecto, se ofrece la posibilidad del asesinato por envenenamiento del té que bebe Horacio. Sin embargo, Laura es un personaje demasiado simpático para que se cargue en ella la culpabilidad del crimen. En un arrebatado de ingenio, aunque con muy poca lógica, Jorge Llopis consigue traspasar la irresponsabilidad de Laura en el personaje de Isabel, la muy vigilada mujer de Ernesto. Para que se solucione el asesinato cometido, el autor se saca de la manga la increíble confesión del sádico sargento Brown. Aunque es un final muy poco convincente, en cuanto a lógica y coherencia en la trama, cumple muy bien el cometido de terminar felizmente, como corresponde al género policiaco, pues el asesino es encerrado y la recompensa por su captura irá a parar a la descarriada Rosa. Isabel ha ganado en el juego una cantidad considerable, lo suficiente como para que Ernesto le perdona a su mujer sus mentiras y los Templeton pueden hacer las paces.

Casi todos los personajes pertenecen a Scotland Yard, con lo que se acentúa la parodia del género policiaco. Alguno, como el jefe superior, Sir Alan, muestra una increíble ingenuidad, mientras que otro, como Ernesto, es muy desconfiado y sospecha de todo, lo cual da lugar a numerosos momentos de comicidad. También existe otro tipo cómico, el de Ana, en el papel de mujer tonta e ingenua, encarnado magistralmente por Laly Soldevila. Otros personajes que completan la nómina de comedia de misterio son Rosa, la testigo de vida relajada y venal y fácilmente sobornable; el sargento Brown, listo y avisado, pero que esconde a un implacable asesino; el criado Fukuyiro, de conversación sibilina, misterioso y oriental; o la tía Dahlia, echadora de cartas. Con una comicidad más moderada en su actuación pero con unos diálogos mordaces, el matrimonio Templeton se ve inmerso en un crimen que acaba uniéndolos más en su cariño, por las sucesivas pruebas de confianza y lealtad que se demuestran.

La acción se desarrolla en la ciudad de Londres, en dos decorados: la desordenada casa de los Templeton y el lugar del crimen. Lo mismo que la *Carlota* de

Mihura, Jorge Llopis parodia el clima tan propicio a los asesinatos de la ciudad de Londres que, con su interminable niebla que se adhiere a la cara, transforma a las personas incitándolas hacia el crimen. Aunque se rompe la unidad de espacio, parece un acierto ubicar la acción en el segundo acto en el lugar del crimen, pues aporta una ambientación adecuada y permite recursos teatrales más eficaces que la simple narración de los hechos por parte de los personajes, como acontece en el primer acto.

SUSANA QUIERE SER DECENTE (1963)

Fecha de estreno: 19 de septiembre de 1963 en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: Amparo Baró, Fernando Marín, Luis García Ortega, Guillermo Marín, Rafael Gil Marcos, Carmen Rossi, Mari Carmen Prendes, Vicente Sangiovanni, Lola Gálvez.

Como afirma Jorge Llopis en la autocrítica²²⁷, *Susana quiere ser decente* es una obra del todo intrascendente, imaginada con la intención exclusiva de hacer pasar al público un par de horas agradables. Conectada con *Los ladrones son gente honrada*, de Jardiel Poncela, en cuanto a su temática, *Susana quiere ser decente* cuenta con el mérito, como señala cómicamente el autor, quizás en una alusión al teatro de Alfonso Paso, de no presentar un muerto dentro de una maleta.

Actos: dos.

Principales personajes:

Señora Van Druyten: extranjera adinerada.

Susana: bellísima joven carterista y miembro de una banda de ladrones. Habilísima en abrir cajas fuertes.

Félix: hijo del decorador de la casa de la señora van Druyten.

Evelio: ladrón que se hace pasar por el marido de Susana.

Manolo: de la banda de Evelio. Se hace pasar por criado.

Pepa: de la banda de Evelio. Se hace pasar por cocinera.

Doña Resti: madre de Susana, de una antigua familia de ladrones.

Espacio: en la casa de la señora van Druyten.

²²⁷ LLOPIS ESTABLIER, Jorge: "Autocrítica", en *Susana quiere ser decente*, Madrid, Escelicer, 1964, pp. 5-6.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Susana corteja a Félix, que conoce el escondrijo de la caja fuerte de la señora Van Druyten, pero se encuentra con que en la casa ya existe otra banda de ladrones, que se hacen pasar por criados, con el fin de desvalijar la caja.

b) Conflicto central: Susana se ha enamorado de verdad de Félix y quiere ser decente, abandonar su carrera delictiva, pese a los ruegos de los demás y de doña Resti.

c) Desenlace: por casualidad se descubre la caja fuerte y Susana, sin poder resistir la tentación, la abre. Pero tan sólo aparecen joyas falsas. Susana, muy feliz de que Félix no se haya enterado de nada, se va con su querido novio y abandona para siempre los robos.

Comentario: el público acogió la obra con risas y aplausos en el estreno, pero muy fríamente se mostró la crítica²²⁸ con *Susana quiere ser decente*, a la que se juzgó mucho menos afortunada y divertida que las anteriores obras de su autor. Aunque a la comedia se le reconoció el mérito del diálogo siempre recurrente de Jorge Llopis, para Torrente Ballester²²⁹, el segundo acto, en el que todo transcurre por los caminos previstos por el autor, de modo que el público o lector adivina enseguida lo que va a ocurrir, defrauda por su completa falta de originalidad. La obra permaneció en cartel veinticinco días, entre el 19 de septiembre y el 13 de octubre de 1963. Torres Nebrera²³⁰ califica a *Susana quiere ser decente* de discreta y la conecta no solamente con *Los ladrones somos gente honrada*, sino también con *Eloísa está debajo de un almendro*.

A pesar del inicio jardielesco en la situación planteada, *Susana quiere ser decente* dista mucho de la genialidad de *Los ladrones somos gente honrada*. El asunto de *Susana quiere ser decente* es similar al de *Los ladrones somos gente honrada*, pues en ambas obras una banda de ladrones entra en un piso con el propósito de desvalijar la caja fuerte donde se guardan importantes joyas. Pero si en la obra de Jardiel se produce la continua sorpresa y la creación de un suspense por determinar qué va a ocurrir, en la comedia de Jorge Llopis se advierte, ya desde el principio, que toda la trama está apuntada, sin casi sorpresa para el espectador: el enamoramiento de Susana y Félix, el golpe de desvalijar la caja fuerte, el paulatino cambio de actitud en Susana, que se va

²²⁸ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, Valladolid, 1964, pp. 91-94.

²²⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: "Septiembre: nueva temporada", *Triunfo*, 89, 28-9-1963, p. 61.

²³⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. IV, 1961-1965*, Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 55-56.

transformando en decente..., de modo que nada o casi nada de cuanto ocurre después en escena resulta inesperado. El segundo acto de *Susana quiere ser decente* abandona prácticamente el gancho policiaco y se recrea, sobre todo, en las situaciones cómicas que se desprenden del hecho de presentar a los ladrones en las tareas domésticas propias de los criados que han suplantado. Sólo en el último instante, cuando Susana no puede evitar la tentación de actuar ante el estímulo de ver una caja fuerte dispuesta a ser abierta, dirige de nuevo la trama a su origen policiaco, pero sólo para mostrar el autor un final lógico y carente de sorpresa alguna, en el que la dueña de la casa expone que había depositado sus joyas buenas en el banco y la banda de ladrones devuelve las falsas, porque es consciente de su nulo valor.

Los personajes de *Susana quiere ser decente* pertenecen todos ellos, salvo Félix y Marta, al mundo de la delincuencia y de la picaresca. Destaca, entre todos, la protagonista Susana, la cual, por la gracia del amor, siente nacer en su corazón el sentimiento de bondad y renuncia a ser compinche en las fechorías de la banda. La conversión de Susana en mujer decente es lo principal de la comedia, ya enunciado en el título de la obra, y apenas da pie a un protagonismo paralelo de los otros personajes. Félix, como su nombre indica, vive feliz con una ingenuidad que limita con la estulticia. Se cree cualquier explicación que le dan sin poner la menor objeción. La banda de ladrones, compuesta por Evelio, Leandro, Pepa y Manolo, siguen la tradición de los “ladrones honrados”, no violentos, graciosos y, en el fondo, buenas personas. La misma tipificación se observa en la señora Marta van Druyten, gruñona, despistada, aparentemente ida, con un locura que recuerda la de la familia Briones de *Eloísa*. Pintorescos son, asimismo, los personajes de la castiza doña Resti y el atontado Carlitos.

El espacio de *Susana quiere ser decente*, la lujosa mansión de la señora van Druyten, es el escenario habitual para comedias en las que se planea un robo. En una mansión así no es extraño que los cinco personajes de la banda puedan habitar en ella, adoptando las funciones de la servidumbre. Resulta del todo inverosímil, por otro lado, que los ladrones no den con el escondrijo de la caja fuerte, que se encuentra detrás de un cuadro. Por otro lado, la unidad temporal se rompe entre los dos actos, lo mismo que la tensión del suspense. Era algo inevitable, pues el autor ha preferido sacrificar la trama policiaca a favor de la amorosa, de modo que era necesario que transcurriesen algunos días para dar consistencia al amor incipiente que se establece entre los dos protagonistas

y que es, a fin de cuentas, la base fundamental para que Susana cambie radicalmente su visión de la vida.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JORGE LLOPIS ESTABLER

Si te mueres nos casamos fue estrenada el 20 de diciembre de 1967 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, con los siguientes intérpretes: María Esperanza Navarro, María Luisa Arias, Gloria Cámara, José Sazatornil, que también ejercía de director escénico, Ramón Corroto, José Albert y Ramón del Val. La comedia está basada en una trama de humor negro y misterio, por la que Leonor intenta hacer creer que su marido Fermín ha muerto, para recobrar su libertad y poder estar con su amante Enrique. De este modo, procede a culminar el crimen de Fermín con sucesivos intentos fallidos de fingir un accidente irreparable. La comedia está elaborada, como es habitual en el teatro de Jorge Llopis, en un tono de farsa, con bromas macabras, bromas sobrenaturales y crímenes simulados. La crítica²³¹ encontró a la obra desfasada, con un humor muy propio de los años 40, que, sin embargo, podía funcionar como obra de Pascuas. El público, no obstante, acogió bien *Si te mueres, nos casamos*, que permaneció en cartelera sesenta y un días, desde el 20 de diciembre de 1967 al 18 de febrero de 1968.

CARMEN TROITIÑO

Carmen Troitiño (1918-) desarrolló en los años cincuenta una intensa actividad en diversos sectores del teatro y llegó a dirigir, junto con José Luis Alonso, el Teatro de Cámara del María Guerrero. Como destaca Virtudes Serrano,²³² fue plausible su voluntad de estrenar autores de la vanguardia extranjera y colaboró, en 1954, en la dirección de la trilogía de Azorín: *Lo invisible*. Como dramaturga, Carmen Troitiño deja apenas cinco obras de mediana calidad, comprendidas entre 1949 y 1958.

SI LLEVARA AGUA (1955)

²³¹ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, 1968, pp. 180-183.

²³² SERRANO, Virtudes: "Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual", en ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003, p. 54.

Fecha de estreno: 10 de junio de 1955 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Huberto Pérez de la Ossa.

Principales intérpretes: Julia López Moreno, Rafael Gil Marcos, Jacinto Martín, Porfirio Sánchez, María Cañete, Luisa María Payán, José Luis Navarro, Andrés Mateo, Luisa Rodrigo, Francisco del Río, Emilio Alisedo, María Recio, Concha Hidalgo, Luis S. Torrecilla.

Si llevara agua es, a juicio de la autora²³³, una obra esencialmente católica e introspectiva, en el sentido de que más que el diálogo y la acción importa mirar en la conciencia anímica del personaje principal: Ana Forquet. La obra recibió el premio “Jacinto Benavente” en 1954.

Actos: un prólogo y tres actos, el acto segundo y el tercero, divididos en dos cuadros.

Principales personajes:

Padre Thomas: sacerdote con vocación detectivesca.

Ana: bella protagonista de origen humilde, casada con Gerardo, de la poderosa familia Forquet.

Santiago: amigo íntimo de Ana.

Gerardo Forquet: marido de Ana.

Manolo: alcalde del pueblo y amigo de los Forquet.

Palmira: esposa de Manolo.

Sebastián: amigo de los Forquet.

María Luisa: esposa de Sebastián.

Marcela: anciana madre de Gerardo e Ignacio Forquet.

Espacio: en casa de los Forquet.

Tiempo: *in medias res*, con la noticia del brutal crimen cometido.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Ignacio Forquet ha muerto apuñalado y todos acusan a Ana, que implora la ayuda del padre Thomas.

b) Conflicto central: Ana se niega a defenderse, porque sabe que todos están en contra de ella, al considerarla una arribista que se casó con Gerardo por su posición social. Ana, dispuesta a escandalizarlos más, se acusa de haber mantenido relaciones

²³³ TROITIÑO, Carmen: “Autocrítica de la obra *Si llevara agua*, que en sesión de cámara se estrena esta noche en la Comedia”, *ABC*, 10 de junio de 1955, p. 56.

con Ignacio, como cree Marcela, pero también con Sebastián y Manolo. Sólo el padre Thomas y su amigo Santiago creen en su inocencia.

c) Desenlace: el juez dictamina que Ignacio murió por accidente, cuando se disponía a atacar a Ana, despechado por la negativa de Ana a mantener una relación con él. Ana nunca ha engañado a su marido.

Comentario: *Si llevara agua* fue representada en función única y no gustó del todo ni a la crítica ni al público asistente. Para Alfredo Marqueríe²³⁴, a pesar de los buenos propósitos de la autora, la obra adolece de un sinnúmero de errores debidos, sin duda, a su falta de experiencia. Para Víctor García Ruiz²³⁵, la obra se inscribe en el teatro postbenaventino, en una mezcla de comedia de intriga y caso de conciencia.

Si llevara agua pertenece al teatro católico moral con trasfondo judicial-policíaco. La tesis de la obra, que guarda un cierto parecido con la de *La riada*, de Julia Maura, es que hay que huir de la maledicencia, no levantar falsos testimonios y no juzgar con ligereza a nuestro prójimo. La hipocresía y la calumnia, que en la obra también alcanza a la Iglesia, pueden ser pecados mayores que los del sexo. La obra nos presenta a Ana Forquet como procesada del asesinato de Ignacio Forquet, muerto violentamente con un estilete clavado en el cuerpo, poco después de estar con Ana. Como nadie, ni siquiera su marido, la va a creer, debido a su inferior condición social y a que todo su entorno la trata de adúltera, Ana decide autoinculparse de ese crimen, desahogando su rabia con la atribución además del delito de adulterio en dos de los amigos de su marido: Manolo, el alcalde, y Sebastián. Tan sólo creen en su inocencia su hijo, José María, y su confesor, el padre Thomas. Estos, junto con Santiago, amigo que es como un hermano para Ana, tratarán por todos los medios de que Ana venza su obcecación y declare la verdad sobre lo que ocurrió. Con muy poca credibilidad, la autora nos presenta, en lugar de un proceso judicial ordinario, un proceso privado, en casa de los Forquet, para juzgar de asesinato a Ana. Con la misma poca credibilidad, quien instruye el caso no es el juez, presente también en la casa, aunque con mínimo protagonismo, sino el padre Thomas, que, como confesor de Ana, tiene la obligación moral de conocer lo que ocurrió. Ana se resiste a hablar, pero el poder de convicción del Padre Thomas, junto con la presión popular para que se haga justicia consigue arrancarle lo sucedido: Ignacio Forquet la asediaba desde hace tiempo y su muerte fue

²³⁴ MARQUERÍE, Alfredo: "En la Comedia se estrenó *Si llevara agua*, de Carmen Troitiño", *ABC*, 11 de junio de 1955, p. 37.

²³⁵ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1950 y 1955", cit., pp. 147-148.

producida por un accidente, cuando se disponía a herir a Ana. Por si los asistentes al proceso no se conforman con la versión de Ana, la autora se saca de la manga, previamente, un informe pericial decisivo, que sostiene que, lo más probable, es que el fallecido se clavara a sí mismo el estilete, si bien de forma involuntaria, con algún tipo de presión externa. Ignacio Forquet tropezó y cayó al suelo, con tan mala suerte que se clavó él mismo el estilete. No ha habido ningún asesinato, sino que todo ha sido un desgraciado accidente y Ana quedará absuelta de la acusación de asesinato y, no menos importante, de la de adulterio. No es Ana una mujer liviana, sino que son los demás los que la han tratado como a tal. Para despejar cualquier duda, Ana propone, con muy poca imaginación por parte de la autora, una prueba irrefutable: al enseñarle y obligarle a mirar el retrato del hijo fallecido, doña Marcela confiesa que conocía la pasión innoble que sentía Ignacio por Ana.

El reparto de *Si llevara agua* es muy extenso y están muy poco justificadas y bruscas las entradas y salidas de los personajes a escena. Aunque la autora resaltara el carácter introspectivo de su obra, lo cierto es que algunos personajes están muy poco perfilados. No se entiende bien la actitud de Gerardo Forquet, que frisa alguna vez por inacción e inactividad en los límites del ridículo. Tampoco la vehemente obstinación de doña Marcela para acusar a su nuera, siendo de los pocos personajes, en cambio, que conocía la atracción que Ana ejercía sobre Ignacio. El personaje con más consistencia es Ana, que es capaz de echar las culpas del crimen y de la acusación de adulterio sobre ella, con tal de poner en evidencia a sus enemigos. Como señala Virtudes Serrano²³⁶, esta Ana recuerda, por su búsqueda de autenticidad en un mundo hipócrita y por su lucha solitaria contra todos los que la calumnian, a la Amalia de Buero Vallejo en *Madrugada*, estrenada no mucho antes, en diciembre de 1953. Por su parte, el padre Thomas se presenta como una especie de detective moral, con enorme autoridad e influencia sobre los demás, y se le ve encantado de que le ofrezcan casos.

Si llevara agua cuenta como marco espacial la lujosa casa de Gerardo y Ana. Una vez más, nos encontramos ante un decorado de visible ostentación, muy acorde con la clase social de los personajes de la obra. En lo que respecta al tiempo, el prólogo de la obra se ubica temporalmente después del acto primero, pero el autor lo antecede para mostrarnos la autoridad del padre Thomas, y, además, para plantearnos *in medias res* el brutal crimen cometido.

²³⁶ SERRANO, Virtudes: “Autoras dramáticas en la España de la dictadura”, *Cuadernos del Lazarillo*, 22, 2002, p. 89.

JOSE ANTONIO GIMÉNEZ-ARNAU

José Antonio Giménez-Arnau (1912-1985) pertenece a una línea de dramaturgos conservadores, en procedimientos e ideas, que escribió distintas comedias de mérito variable, entre las que destacan: *Carta a París* (1953), *Alarma* (1964) o *El rey ha muerto* (1960). Su mayor éxito, no obstante, fue una obra anterior: *Murió hace quince años*, que obtuvo en 1952 el premio Lope de Vega y se estrenó con notable éxito en 1953, en el Teatro Español, de Madrid. Giménez-Arnau es también conocido por su producción narrativa, aunque, lo mismo que sucede con su literatura dramática, no pasa de una digna mediocridad.

Clase única y *La cárcel sin puertas* son dramas de tesis con contenido y estructura policiacos. En *Clase única* se utiliza el sistema de presentar una situación en la que cada personaje es sospechoso de haber cometido un delito, por el cual es buscado por la policía. *La cárcel sin puertas*, más cercana al género negro, es el plan maquiavélico de un perturbado que intenta cometer un crimen para satisfacer sus ansias de venganza. Ambas obras se encuadran dentro del teatro católico de Giménez-Arnau.

CLASE ÚNICA (1955)

Fecha de estreno: 29 de septiembre de 1955 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Principales intérpretes: María Luisa Ponte, Tina Gascó, Manuel Arbó, Antonio Riquelme, Félix Dafauce, José Luis Heredia, Ana de Leyra, Lolita Gómez, Julio Sanjuán, Luisita España, Luisa Rodrigo, Arturo Armada, José Bódalo, Carlos Mendi.

Actos: seis cuadros con un intervalo.

Principales personajes:

Luis: celoso marido.

Ana: mujer de Luis, de conducta adúltera.

Eloy: estafador profesional.

Amadeo: ingenuo pasajero del barco.

Cecilia: joven que se va a casar por poderes.

Marcos: joven que se enamora de Cecilia.

El médico del barco: de mediana edad, se hizo médico de barco tras una operación que costó la vida a su hijo.

Clara: pasajera que huye tras haber dejado malherido a un hombre perverso que intentó abusar de su hija.

Guillermo: novicio que dejó la cartuja tras cometer un robo.

Espacio: en un barco.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Comentario: *Clase única* consiguió una aceptable pero discreta actuación en su estreno, muy alejada del importante éxito anterior de Giménez-Arnau *Murió hace quince años*. Aunque la comedia fue bien reseñada por Alfredo Marqueríe²³⁷, lo cierto es que, desde la crítica moderna, no ha merecido ni un solo comentario elogioso. Víctor García Ruiz²³⁸ se pregunta si la obra puede tratarse de un drama católico, que, lo mismo que el resto de la obra dramática de Giménez-Arnau, no aporta demasiado al teatro franquista.

Clase única es una comedia de situación, casi costumbrista, en la que lo descriptivo y lo anecdótico de los tipos y el ambiente, un barco que se dirige a América, es lo central. El único nexo en común entre los diferentes personajes que vamos conociendo es su posible implicación en un crimen cometido y, por el cual, el barco es obligado a virar y a regresar a territorio español. Con una técnica muy recurrente en el género policiaco, mediante la cual se anuncia que uno de los personajes es culpable de un acto delictivo, poco a poco vamos sospechando de cada personaje, pues todos tienen algo que ocultar y cualquiera de ellos podría haber sido aquél que busca la policía. Los personajes desconfían entre ellos y se sienten intranquilos. Al final, resulta ser todo una falsa alarma, ya que el criminal que perseguía la policía ha sido detenido en tierra firme.

Como señala la tesis de la obra, todos tenemos en nuestro interior algo de lo que nos arrepentimos y no hay nadie a quien no pudiera pedir cuentas la policía. En nuestra conciencia, todos viajamos por la vida en esa clase única que nos hace iguales ante las culpas cometidas. Por ello, casi todos los personajes, en el momento en que el capitán anuncia que hay un criminal entre ellos, se sienten culpables. El personaje que sirve de guía y enlace entre los demás es el médico, hombre probo y excelente cirujano que, sin embargo, decidió convertirse en un médico naviero como forma de huir de la muerte de

²³⁷ MARQUERÍE, Alfredo: *Veinte años de teatro en España*, cit., pp. 194-195.

²³⁸ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1950 y 1955", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 73.

su hijo, que falleció en sus manos cuando le intentaba extirpar un tumor cerebral. Sospechoso resulta también Luis, con su constante deseo de velar por la moral de todos sin conocer la infidelidad de su propia esposa, Ana. El fullero Eloy, que en la misma travesía intenta estafar al lugareño e ingenuo Amadeo, es otro de los personajes que temen ser perseguidos por la policía. Delitos reales los han cometido recientemente la enfermera improvisada Clara, que ha matado, o ha estado a punto de hacerlo, a un hombre que quiso forzar a su hija, y Guillermo, el novicio que robó y se fugó de la cartuja y que se halla en trance de arrepentimiento. Con un tipo de delito moral, que no legal, se puede juzgar a Cecilia, que se ha casado por poderes, sin amor, con un hombre rico mucho mayor que ella. Para impedir esto, Marcos, joven que corteja a Cecilia, exclama que sería capaz de matar por ella.

En lo que respecta al espacio, la cubierta de un barco cumple la función asidua en el género policiaco de presentarse como un lugar cerrado del que es imposible salir y, por ello, en el que están obligados a convivir todos los sospechosos, lo cual facilita la desconfianza mutua y el suspense. La unidad de tiempo se rompe en *Clase única*, pues es preciso para el autor dilatar los hechos desarrollados en varios días de travesía, necesarios para que los personajes intimen y desarrollen los proyectos que emprenden, desde la estafa al cortejo.

LA CÁRCEL SIN PUERTAS (1958)

Fecha de estreno: 23 de abril de 1958 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Dirección: Rafael Rivelles.

Principales intérpretes: Amparo Martí, Antonio Braña, Rafael Rivelles, Francisco Pierra, Antonio Queipo, Lolita Crespo, Luis Casal, Antonio Paul.

Actos: cuatro.

Principales personajes:

Ricardo: expresidiario dispuesto a vengarse por los años que ha pasado injustamente en la cárcel. Se casa con Patricia.

Padre Aguirre: sacerdote que intenta ayudar a Ricardo.

Pablo: fiscal que llevó a Ricardo a la cárcel.

Patricia: hija de Pablo.

Andrés: arquitecto, amigo de Patricia desde la infancia.

Espacio: la casa de Ricardo.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Ricardo ha salido de la cárcel tras doce años de presidio. Ha tramado un plan para vengarse de Pablo.

b) Conflicto central: Ricardo se ha casado con Patricia, pero hace lo posible para que ésta se enamore de Andrés y cometa adulterio. Ricardo, enloquecido, se propone asesinar a Patricia cuando esto ocurra, a pesar de los consejos del padre Aguirre.

c) Desenlace: Pablo se da cuenta a tiempo de las intenciones de Ricardo y la saca de la casa. Ricardo, desesperado al ver cómo sus planes no se cumplirán, se enfrenta a la policía y muere.

Comentario: el estreno de *La cárcel sin puertas* consiguió un indudable éxito de público, que apreció, especialmente, la actuación de Rafael Rivelles en la figura demencial de Ricardo. La obra fue repuesta el 6 de abril de 1962. La crítica al estreno se mostró muy dividida: aunque se reconocía que el asunto de la obra tenía suficiente nervio dramático, se consideraron erróneos los tipos trazados y la arquitectura escénica del drama, un tanto elemental y repetitiva, con sucesivas escenas discursivas con sólo dos personajes²³⁹. Desde la crítica moderna, *La cárcel sin puertas* ha sido valorado por Torres Nebrera²⁴⁰ como un drama correcto, de raigambre benaventina.

La cárcel sin puertas es un drama psicológico y policiaco, en el que la venganza es el móvil que impulsa a Ricardo a intentar cometer un crimen lo más parecido posible al que le costó la vida a su primera mujer, Elena, que murió a manos de su amante. Como no es posible ya ensañarse con el asesino de Elena, fallecido tras confesar su crimen, la trampa que Ricardo prepara se cierne sobre Pablo, el fiscal que, equivocadamente, lo acusó de culpable de la muerte de Elena y consiguió que lo encerraran en la cárcel durante doce años. El plan de Ricardo consiste en casarse con la hija de Pablo e inducirle a que cometa adulterio, tal y como lo hizo Elena. Los años transcurridos en prisión han conseguido que Ricardo pierda el juicio y no atienda a razones y consejos ni de Patricia, la joven hija de Pablo, ni del Padre Aguirre, el sacerdote que confesó al asesino de Elena y que, con su testimonio, logró liberar a Ricardo de la prisión. Ricardo ha salido de una cárcel física para encerrarse en otra mental, sin puertas, a la que alude el título del drama, de la que no se puede salir si no es

²³⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Valladolid, 1959, pp. 47-50.

²⁴⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., p. 68.

con la muerte, como ocurre al final de la obra. El suspense se consigue con la paulatina realización del criminal plan de Ricardo, que se explicita a mitad de la obra cuando Ricardo se sirve del secreto de confesión para comunicar al Padre Aguirre su terrible propósito. Todo está a punto, en el último acto, para que se culmine la venganza, que Ricardo ha dispuesto cuidadosamente para que coincida con el aniversario de la muerte de Elena. Sólo en los últimos instantes, cuando Pablo se da cuenta del terrible error que ha supuesto acudir a casa de Ricardo, sin testigos y en fecha tan señalada, se desbaratan los fines de Ricardo que, temiendo que lo puedan encerrar en un manicomio, se deja matar por la policía.

Quizás lo menos convincente de *La cárcel sin puertas* sea la caracterización de los personajes, subordinados todos al de Ricardo y, por eso mismo, francamente inverosímiles. La trama se sustenta no solamente en la locura de Ricardo, sino en la complicidad un tanto forzada de los demás personajes. No se entiende que Pablo, conociendo el rencor de Ricardo, no haya hecho nada por impedir el enlace de Patricia con quien le ha negado su perdón. La misma Patricia no sabe encontrar tampoco motivos para justificar su matrimonio con Ricardo, por mucho que explique que Ricardo es un hombre pudiente y que quiera, con su unión con él, redimir la culpa de su padre que, dicho sea de paso, carga un tanto arbitrariamente con toda la responsabilidad de un error judicial. Otro comportamiento absurdo es el de Andrés, que no pone reparo alguno en empezar la construcción de la disparatada casa sin puertas que le encarga Ricardo. El único personaje coherente es el Padre Aguirre, al que no se le escapa detalle alguno y que, aunque obstaculizado por el secreto de confesión, ha tenido la suficiente psicología como para darse cuenta de que su presencia, el día del aniversario de la muerte de Elena, puede ser decisiva para impedir que se cumplan los planes de Ricardo.

En cuanto al espacio, el decorado de *La cárcel sin puertas* es el habitual en muchas de estas obras: una casa acomodada de familia burguesa. La ruptura de la unidad de tiempo se debe a que el autor ha querido mostrarnos los distintos momentos en los que Ricardo va preparando su plan asesino: el acto primero, cuando conoce a Patricia; el acto segundo, con otro personaje, Andrés, para justificar el triángulo amoroso; el acto tercero, con la evidencia del proyecto criminal; el acto cuarto, el día en el que Ricardo intenta repetir el crimen de trece años atrás.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JOSÉ ANTONIO GIMÉNEZ-ARNAU

La hija de Jano, estrenada en 1955, es un ambicioso drama en el que se combinan elementos policíacos, casi gangsteriles con otros melodramáticos. Alicia, criada en el seno de una familia de ladrones, es recuperada por su verdadera familia, a la que no ha conocido en veinte años, cuando el hombre que la ha criado y al que quiere con profundo cariño, ingresa en la cárcel. Se establece entonces una rivalidad casi incestuosa entre Alicia y Luisa, su madre, por el cariño del padre. Al final, muere heroicamente el padre, también el ladrón que cuidó a Alicia, y la joven decide separarse de su madre, que se había negado a pagar el rescate de su hija, cuando fue raptada. La obra resulta fallida, como ha destacado Víctor García Ruiz²⁴¹, por la amplísima relación de hechos que el dramaturgo quiso contar, como si se tratase de una novela.

ANTONIO LARA DE GAVILÁN, “TONO”

Antonio Lara de Gavilán (1896-1978), Tono, es el más enigmático de los autores que estudiamos. Apenas sabemos nada de él, en comparación con la aceptable cantidad de estudios y datos sobre sus amigos y coetáneos: Mihura, Jardiel Poncela, Edgar Neville o López Rubio²⁴². Trabajó, como Mihura, en diferentes revistas humorísticas: *Buen humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, *La Codorniz*, *Don José*, entre otras. También se dirigió y dejó seducir por el dorado Hollywood de 1930, al igual que hicieron Neville, López Rubio o Jardiel Poncela.

Al teatro de Tono, de humor brillantemente ingenuo, se le puede calificar como el nuevo astracán²⁴³. Muchas de sus comedias fueron escritas en colaboración con otros autores: *La viuda es sueño* y *Federica Bramante*, junto a Jorge Llopis; *Un drama en el quinto pino*, con Eduardo Manzanos; *Don Pío descubre la primavera* y *Hoy como ayer*, con Enrique Llovet; *Los mejores años de nuestra tía* y *Una noche en Miami*, con Janos Vaszary; *Eva*, *Adán* y *Pepe*, con Edgar Neville; o la mejor de toda su producción: *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, con Miguel Mihura. Sin embargo, alcanzó el éxito también con sus obras en solitario: *Rebeco*, *Crimen pluscuamperfecto*, *Guillermo Hotel*,

²⁴¹ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 72.

²⁴² Vid. RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: “La guerra de los humoristas”, *Quimera*, 257, mayo 2005, pp. 18-22.

²⁴³ Vid. GARCÍA LORENZO, Luciano: “El teatro”, en YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*, Madrid, Crítica, 1980, p. 562.

Romeo y Julieta Martínez, Cinco mujeres nada menos, Algo flota sobre Pepe, Francisca Alegre y Olé, ¡Qué bollo es vivir!, Tiiíta Rufa o Las mil y una piernas. En todas ellas, como ha estudiado Gema Cano²⁴⁴, revela un estilo personalísimo, con ágiles diálogos, juegos de palabras o tramas increíbles, todo cubierto por un humor que se extiende incluso a las acotaciones.

Tono consiguió un más que aceptable éxito teatral con sus comedias o, como le gustaba tildarlas a él, sus “funciones”. No obstante, este reconocimiento no le ha venido por parte de la crítica, que lo considera como un autor claramente menor, en comparación con un Mihura. Como se puede comprobar por la lista de obras, muchas de sus comedias no son más que aprovechamientos de títulos de películas, novelas o canciones de actualidad de su tiempo, convertidas en auténticos desmadres teatrales, muy divertidos, pero de dudosa calidad. La única novedad de su teatro es la innovación verbal: la asociación al absurdo, el desplazamiento de las palabras de su normal significado y la rotura de los tópicos y de las frases hechas. Ocurre, no obstante, como señala acertadamente José Luis Aguirre²⁴⁵, que lo que causaba risa y fue innovación en los años cincuenta, hoy es tan sólo un tópico que sólo con buen espíritu de historiador puede hacer sonreír. Quizás lo mejor que podamos decir de las comedias de Tono, siguiendo a José María Torrijos, es que las comedias de Tono “no eran ni buenas ni malas, sino todo lo contrario”²⁴⁶.

El teatro policiaco de Tono prosigue la misma línea de humor ingenioso en el estilo, con la sistemática ruptura graciosa del tópico, como ya se aprecia en los títulos: *Un drama en El Quinto Pino* (1953), *Crimen pluscuamperfecto* (1955), *El señor que las mataba callando* (1964) y *El empleo* (1968). En todas ellas, el humor disparatado en la trama y en los diálogos es recurrente, de manera que se trata de un teatro con el propósito fundamental de hacer reír al espectador. Lo policiaco y macabro de este teatro, aunque muy distorsionado por la comicidad paródica, se mantiene hasta el punto de sostener el suspense característico del género.

CRIMEN PLUSCUAMPERFECTO (1956)

²⁴⁴ CANO, Gema: “El teatro de Tono”, en ARIZMENDI, Milagros y Antonio UBACH: *De varia lección (in memoriam de Mercedes Gómez del Manzano y Mónica Nedelcu)*, Madrid, Departamento de Filología III de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1996, pp. 131-139.

²⁴⁵ AGUIRRE SIRERA, José Luis: “Antonio de Lara Gavilán, ‘Tono’ (1896-1978)”, en BURGUEA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUNO LLORENS: *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998, p. 46.

²⁴⁶ TORRIJOS, José María: “López Rubio: el remedio en la memoria”, en *José López Rubio. La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid, Centro de documentación teatral, 2003, p. 37.

Fecha de estreno: 12 de diciembre de 1956, en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Ismael Merlo.

Principales intérpretes: Carlos Muñoz, Olga Peiró, Alberto Sola, Mari Carmen Díaz de Mendoza, José García Noval, Ismael Merlo, Manuel Domínguez Luna, José Canalejas, Mercedes Muñoz Sanpedro.

Con *Crimen pluscuamperfecto*, Tono estrena una de sus obras típicas en las que, evitada cualquier posibilidad de trascendencia, los diálogos de humor, con retruécanos, equívocos, enredos y juegos de palabras, lo son todo o casi todo.

Actos: dos actos, el segundo dividido en dos cuadros.

Principales intérpretes:

Carlos: adúltero esposo, con muchas deudas, que planea el crimen pluscuamperfecto.

Berta: mujer de Carlos, muy rica.

Margarita: amante de Carlos, cómplice de él en el crimen.

Ramón: esposo de Margarita.

El inspector de policía: avisado funcionario, amante de Berta.

Espacio: el apartamento de Carlos y Berta y el de Ramón y Margarita.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Carlos ha asesinado a Berta y se dispone a buscar un chivo expiatorio. Consigue engañar a Ramón y hacerle creer que él ha sido quien ha matado a Berta, por equivocación. Ramón es detenido.

b) Conflicto central: el inspector de policía, con sus deducciones, va poco a poco averiguando lo ocurrido, lo cual pone nerviosos a Carlos y a Margarita, que desconfían mutuamente.

c) Desenlace: Carlos y Margarita huyen perseguidos por el enfurecido Ramón, que sale de la cárcel sin cargos. Berta, que había engañado a su marido fingiendo su muerte, se queda con su amante, el falso inspector de policía.

Comentario: *Crimen pluscuamperfecto* obtuvo buena crítica en su estreno y fue muy aplaudida por el público, que supo apreciar la buena interpretación de Ismael

Merlo. Sergio Nerva²⁴⁷, en su crítica en *España de Tánger*, destacaba la importancia de no tener que recurrir a la importación de obras policíacas, teniendo en el país obras tan dignas como la presente. Para Nerva, *Crimen pluscuamperfecto* supera a cualquiera de las obras de Agatha Christie. También Sainz de Robles²⁴⁸ vio en esta comedia policíaca y burlesca innegable calidad literaria.

Muy distinta es, en cambio, la opinión de la crítica posterior, que ha visto defraudadas sus expectativas con *Crimen pluscuamperfecto*. Para Monleón²⁴⁹, Tono eligió quedarse fuera del camino iniciado en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, para crear, con esta comedia, un teatro tan poco personalizado como comercial. También Torres Nebrera²⁵⁰ ve *Crimen pluscuamperfecto* muy inferior a otros títulos anteriores del mismo dramaturgo, aunque salva algún diálogo del lenguaje codornicesco. Para Gema Cano Jiménez²⁵¹, *Crimen pluscuamperfecto* posee alto suspense, orden lógico y entramado psicológico adecuado, virtudes todas que harían de esta obra una más que apetecible adaptación cinematográfica.

Como señala Tono en la autocrítica a la comedia, “*Crimen pluscuamperfecto* tiene de todo, como cualquier crimen de vecino: clímax, suspense y “happy end”, con lo cual va que arde²⁵²”. A lo policíaco, hay que unir la no menos importante faceta humorística de la comedia, que convierte la obra en una caricatura del género policíaco, pues está desarrollada desde su proyección burlesca, caricaturizados los tipos, trucados los diálogos y con abundantes frases ingeniosas y chistes gordos. De hecho, en la obra hay dos elementos claramente paródicos de dos películas policíacas conocidísimas en su tiempo: el propio título, que remite inevitablemente al *Crimen perfecto* de Hitchcock, o el del teatro de Frederick Knott, y la música sugerida entre escena y escena, que es el tema de *El tercer hombre*²⁵³. El tema es el mismo que en *Crimen perfecto*: Carlos, un esposo cansado de su mujer, Berta, intenta desembarazarse de ésta, con la colaboración

²⁴⁷ NERVA, Sergio: “Tono vence por puntos a Agatha Christie”, en LARA DE GAVILÁN, Antonio: *Crimen pluscuamperfecto*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1956, p. 5.

²⁴⁸ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 21.

²⁴⁹ MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 90.

²⁵⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, en AA.VV.: *Historia y antología del teatro español de posguerra, IV, 1956-1960*, Madrid, Fundamentos, 2004, p. 110.

²⁵¹ CANO JIMÉNEZ, Gema: “El cine en el teatro de Tono”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, p. 356.

²⁵² LARA DE GAVILÁN, Antonio: “Autocrítica”, en *Crimen pluscuamperfecto*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1956, p. 3.

²⁵³ Para la relación entre Tono y el cine, vid. TORRES NEBRERA, Gregorio: “De Ramón a Hollywood: el humor teatral del medio siglo”, cit., p. 45.

involuntaria de un tercero, Ramón, que cargará con el asesinato, de modo que resulte un crimen impune. Pero *Crimen pluscuamperfecto* acaba derivando a una historia tópica de triángulo amoroso, en la que Carlos incrimina a Ramón para poder así quedarse con su mujer Margarita, cómplice del crimen. Al final, triunfa la sagacidad del falso inspector encargado del caso, que ya había calificado al suceso de “crimen pluscuamperfecto”, ateniéndose al hecho de que el asesinato real se había sucedido antes de que se produjese el crimen fingido.

Crimen pluscuamperfecto funciona mejor como comedia disparatada que como obra policiaca, aunque tampoco es, en absoluto, desdeñable en este sentido. Hay algunos elementos esenciales en la trama policiaca que son, ciertamente, inverosímiles, como el hecho de que los dos apartamentos se puedan abrir con la misma llave o que Carlos, pese a los numerosos escrúpulos que dice tener, no se haya dado cuenta, una vez cometido el crimen, de que su mujer no presentaba herida ni sangre alguna. Tampoco es muy creíble que Carlos ni siquiera se moleste en ir al entierro, ni le haya dedicado una última mirada a su mujer Berta. O que Margarita, que ha ido al juzgado y le han comunicado que no saben nada del caso, no haya sospechado que se trata todo de una trampa. No obstante, una vez admitidas estas licencias que se permite el autor, es posible dejarse llevar por la trama policiaca, puesto que el suspense y la sorpresa final están bien asentados. El duelo entre el inspector y Carlos y Margarita mantiene la intriga, de modo que no se sabe si los criminales en potencia se saldrán con la suya o si se resolverá el caso de manera que triunfe la justicia. Las propias disensiones entre el asesino y su cómplice crean un nuevo foco de intriga, con un Carlos dispuesto a cometer, en un momento dado, un nuevo asesinato, al desconfiar de Margarita. Las breves y misteriosas conversaciones telefónicas entre el inspector y Berta proporcionan otro interrogante que sólo se desvelará al final, cuando sabemos por la conversación final entre Berta y el inspector que todo ha sido un montaje preparado para que Carlos y Margarita confiesen su conato de asesinato.

Los personajes de *Crimen pluscuamperfecto* corresponden a tipos más o menos habituales en el género policiaco, si bien siempre deformados por la burla y parodia. Carlos es el criminal que cree ser capaz, gracias a su inteligencia, de cometer un asesinato del que quedará totalmente impune. Lo mismo que su antecesor en la película u obra teatral de Hitchcock/Knott, vive del dinero de su mujer. Lo ha planeado todo minuciosamente y, salvo el detalle de olvidarse de poner en el cajón del mueble la misma marca de tabaco que fuma su vecino, apenas ha cometido algún error serio,

excepto por el hecho de dejarse descubrir su plan por Berta, su mujer, que, voraz lectora de novelas policiacas, desbarata los planes de Carlos aceptando participar en el plan de su marido, pero con variantes fundamentales. Margarita, compinche y amante de Carlos, sigue el tipo de mujer poco sagaz y un tanto miedosa que es capaz de echar todo a perder por sus nervios. Ramón, el marido de Margarita, se nos describe como muy celoso y de carácter impetuoso, con lo que era la víctima propicia para endosarle el muerto. Tampoco se nos presenta muy inteligente, porque acepta con toda naturalidad que se ha equivocado de piso, y lo mismo ocurre cuando no se extraña de haber caído desvanecido por el efecto de las drogas, después de asesinar a su esposa. El papel de policía lo desempeña el falso inspector, que juega con la ventaja de que sabe de antemano lo planeado por Carlos y Margarita. Sus sospechas hacia Carlos y Margarita así como su teoría del crimen pluscuamperfecto no guardan ningún mérito, ya que tan sólo está desarrollando el plan que previamente ha establecido con Berta, y para el cual ha contratado a actores que representan un atestado judicial falso, como falso es el crimen que se cree haber cometido. Completan la nómina los chismosos porteros de la finca que, además de aportar comicidad a la comedia, como personajes graciosos, sirven para cumplir la función característica de informantes de datos esenciales a la trama.

El espacio cumple una función destacable en *Crimen pluscuamperfecto*, pues la trama policiaca se sustenta en el parecido entre los dos decorados, el piso de Carlos y el de Ramón. Algunos accesorios diferentes, como la distinta marca de tabaco que fuman los dos hombres, sirven de pista para que los personajes y espectadores se den cuenta del plan de Carlos. En lo que respecta al tiempo, toda la acción se desarrolla en un solo día, lo cual permite mantener la ya difícil verosimilitud de la trama. Entre acto y acto, Margarita ha tenido tiempo de acudir al Juzgado, donde no le han podido informar de nada, mientras que no sabemos a dónde se han llevado al preso Ramón. La acción policiaca requería, seguramente, continuar el acto segundo en el mismo instante en el que se dejó el acto primero, para hacer más creíbles las mentiras tramadas por los personajes, sin que tengan tiempo para reflexionar ni verifiquen por medio de elementos externos lo que creen que les está ocurriendo.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO, DE TONO

Aunque no se trata de una obra policiaca, interesa siquiera mencionar *Un drama en "El Quinto Pino"* (1950), obra de humor macabro en la que, de forma cómica, se

presentan tres desenlaces distintos a una situación tópica: el marido que vuelve a casa y descubre a su mujer con un hombre que aspira a convertirse en su amante. Tiros y asesinatos se suceden en los distintos finales que plantea el autor, aunque lo mejor de la comedia es, sin duda, los diálogos y la tergiversación de las palabras y giros de la lengua, tan habitual en Tono.

Con *El señor que las mataba callando* (1964), Tono escribe una de sus divertidas comedias sin valor dramático de ninguna especie, a juicio de la crítica²⁵⁴, salvo el de presentar un diálogo ocurrente, en el estilo acostumbrado del autor, que se copiaba a sí mismo, sin aportar nada nuevo.

El señor que las mataba callando es una obra inédita representada en el Teatro Infanta Isabel el catorce de mayo de 1964, con la dirección de Arturo Serrano. Elena María Tejeiro, Luisa Rodrigo, Rafael Navarro y Rafael Arcos fueron sus intérpretes. La comedia es una caricatura de los dramas de suspense, sin apenas acción, pero con una situación básica de extraordinaria comicidad y un final sorprendente. El tono de la obra, como prácticamente todas las de su autor, es de divertido y desenfadado disparate. En la obra se conjugan diversos arquetipos del género policiaco: la dama murmuradora, el médico insólito, la esposa criminal o los detectives y asesinos de inocente apariencia. La trama muestra al doctor Evans convertido en un Landrú de cocineras. En su laboratorio, se dedica a descuartizarlas y a meterlas en maletitas que luego reparte por la ciudad. Su mujer, la señora Evans, disfruta mucho del macabro ejercicio de su esposo y no tiene ningún reparo en comunicárselo a la vecindad. Tanto gusta la idea que algunos vecinos, como la señora Thompson y el reverendo Miller, acaban imitando los crímenes. Al final, se aclara todo gracias a la sagaz intervención del inspector Morton. La localización del espacio se encuentra en Inglaterra, como no podía ser de otra manera en esta obra paródica.

El empleo es una comedia inédita que fue estrenada en el teatro Valle-Inclán, de Madrid, el catorce de abril de 1968, con la dirección de José Sazatornil, que interviene también como actor junto con Olga Peiró, Charo Montero y José Montijano. Tono vuelve a presentarnos un sainete con una cierta intriga cómico-policíaca, en el que lo más importante y lo que da mayor pie a la comicidad son los diálogos, con las típicas salidas graciosas y desorbitadas de Tono. Consiguió más de 100 representaciones en Madrid. Para la crítica, es otra de las sonrientes comedias de Tono pero con un débil

²⁵⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 71-75.

argumento, con arbitrarias situaciones y sin mayor pretensión que la de que el público salga reconfortado con las ingeniosas dislocaciones verbales que los diálogos ofrecen²⁵⁵. La trama, poco original, muestra al hombre bueno convertido, por necesidad, en verdugo. La trama se remite a la pieza de Muñoz Seca *El verdugo de Sevilla* y, además, a la entonces reciente y muy conocida película de Luis García Berlanga. Lo más original de *El empleo* es, precisamente, el giro hacia lo policiaco y lo burlesco sentimental que le imprime Tono, además de su consabido y peculiar humor.

JUAN MÁS BARLAM

Juan Más Barlam estrenó con frecuencia en Barcelona durante la segunda mitad de los años 50. Muy poco sabemos de este mediano autor, cuya obra es también casi desconocida para la crítica²⁵⁶. Su dramaturgia está a mitad camino de lo social y lo melodramático. Se le recuerda por aquellas obras que se publicaron en la colección Alfíl: *Dos hombres en la noche*, *La rebelión del alma* y *Tres domingo de otoño*.

DOS HOMBRES EN LA NOCHE (1956)

Fecha de estreno: 5 de julio de 1956 en el Teatro Alexis, de Barcelona. El 14 de noviembre de 1958 en el Teatro Popular, de Madrid.

Principales intérpretes: Ángela Velasco, José Vivó, Enrique Vivó, en el estreno de Barcelona. Lina Yegros, Ricardo Acero, Enrique Vivó, en el estreno de Madrid.

Dos hombres en la noche consiguió traspasar las fronteras del ámbito catalán en el que se movía Juan Más Barlam para representarse también en Madrid. Como la obra es un poco corta, el autor dejó a la voluntad de la dirección escenográfica añadir una escena meramente informativa entre la protagonista y su doncella, personaje éste último desaparecido en la versión primera.

Actos: la obra se representa sin interrupción en un acto único, o con un solo descanso, determinado por libre elección del director de escena.

²⁵⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, Valladolid, 1969, pp. 54-57.

²⁵⁶ Una breve información se encuentra, no obstante, en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES: *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1995.

Principales personajes:

Bruno: policía y antiguo amante de Nora, a la cual abandonó, y padre del hijo de Nora.

Nicolás: delincuente, casado con Nora.

Nora: madre y prostituta.

Espacio: en casa de Nora.

Tiempo: unidad de acción.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Bruno acude una noche a casa de Nora a detener a Nicolás, que se ha fugado recientemente de la cárcel.

b) Conflicto central: cuando cae en la trampa de Bruno, Nicolás le propone a Bruno dejarlo en libertad, para poder irse a otro país y empezar una vida honrada. Nora apoya esa decisión y apela a los sentimientos de padre de Bruno, que desconocía que Nora había tenido un hijo suyo.

c) Desenlace: Bruno entrega a Nicolás a la justicia, pero abandona la carrera policial, pues cree que él también es un delincuente moral, al haber abandonado a Nora y a su hijo en el pasado.

Comentario: *Dos hombres en la noche* pasó bastante desapercibida en su estreno en Madrid, de tal manera que no se encuentran comentarios a esta obra en los resúmenes anuales de Federico Carlos Sainz de Robles y de Francisco Álvaro. Aunque su valoración no es buena, Torres Nebrera²⁵⁷ se ha preocupado de comentar esta obra de Juan Más.

Con una vinculación en el contenido con el género negro, sobre todo al principio, en cuanto a que es una obra con policías y delincuentes que hay que capturar, *Dos hombres en la noche* es un drama católico que plantea la diferencia entre lo legal y lo moral, de modo que existen delitos morales que no pueden ser sancionados por la sociedad y las leyes, pero que ocasionan un mal a veces igual o peor que los delitos tipificados en los códigos penales. Bruno, policía escrupuloso con la legalidad, ha acudido en Nochebuena a casa de su antigua amante Nora, para capturar al peligroso Nicolás, esposo de Nora y fugado de la cárcel. Para evitar que corra sangre, Bruno se pone de acuerdo con Nora para que la detención sea a traición, de manera que Nicolás, que está dispuesto al asesinato con tal de no volver a presidio, no se pueda defender.

²⁵⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., pp. 115-116.

Una vez que se ha desarmado y esposado a Nicolás, va a surgir un conflicto moral que atañe a los tres con respecto al futuro del hijo de Nora, cuyo padre biológico es el mismo Bruno, que desconocía este hecho, pero que ha sido cuidado y querido por Nicolás. A Bruno se le plantea la alternativa de resarcir a Nora del mal que le causó, dejando en libertad a Nicolás, con lo que muy posiblemente lleve en lo sucesivo una vida honrada en Brasil, junto a Nora y sus hijos, o cumplir con la ley y llevar a Nicolás a que lo juzguen por sus nuevos delitos. Decide, finalmente, cumplir con la ley, pero consciente de lo paradójico de su situación, decide abandonar su trabajo de policía. La obra termina con un Bruno tristemente preocupado de que su delito moral, que consistió en abandonar a Nora cuando ella estaba encinta, fue el desencadenante de las sucesivas desgracias de Nora, que no le ha quedado más remedio que prostituirse, y de Nicolás, que se rebeló delinquiendo contra la sociedad, al ser menospreciado y relegado en su trabajo por haberse casado con Nora.

Toda la acción se desarrolla en casa de Nora, un espacio cerrado en el que se cumple escrupulosamente la unidad de tiempo. El suspense en la obra se produce por la tensión que envuelve a los tres personajes, que van evolucionando en su caracterización psicológica y de los que no sabemos cómo resolverán la difícil situación que comparten. Nicolás, que se presenta al principio como un delincuente peligroso, va humanizándose porque se le ve enamorado de Nora y de sus hijos. Bruno, inflexible policía y fiel cumplidor de la ley, adquiere conciencia de que hay delitos no tipificados en el código penal y de que él también debe purgar sus culpas en el pasado. Nora, mujer en apariencia frívola, es portadora también de un gran amor por Nicolás y por sus hijos.

FERNANDO VIZCAÍNO CASAS

La labor dramática de Fernando Vizcaíno Casas (1926-2003) es mucho menos conocida y apreciada que su faceta como abogado, periodista o, sobre todo, como novelista. Comenzó con la comedia *La senda iluminada* (1949), con la que ganó el Premio Teatral para Universitarios Hispanoamericanos, a la que siguieron otras obras premiadas, como *Los derrotados* (1950), que consiguió el Premio para Noveles. Con *El baile de los muñecos* (1951) logró el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca. También *El escultor de sus sueños* (1951) fue galardonada con el Premio Valencia de Teatro. Posteriormente, se especializó en la problemática jurídica del teatro y de los actores y publicó algunos libros sobre legislación del espectáculo. Con todo, la enorme

difusión y repercusión social que ha tenido Fernando Vizcaíno Casas como escritor de novelas de éxito y de crítica mordaz ha eclipsado, en gran parte, su no desdeñable producción teatral de posguerra, a la que prácticamente no se le ha dedicado atención, por parte de estudiosos e investigadores.

EL FISCAL (1956)

Fecha de estreno: 13 de octubre de 1956 en el Teatro Lope de Vega, de Sevilla.

Principales intérpretes: Enrique Closas, Dora Sancho, Joaquín Puyol, Marcela Yuría, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Pedro L. de Paúl.

El fiscal es una de las primeras incursiones en el teatro del entonces abogado y luego afamado narrador adicto al régimen franquista Fernando Vizcaíno Casas. No se encuentra entre las mejores obras de su autor, pero se la puede calificar de correcta.

Actos: tres.

Principales personajes:

Alejandro: de mediana edad, fiscal de la Audiencia de Madrid.

Ángel: expresidiario que fue condenado injustamente por Alejandro.

Elena: hija de Alejandro y enamorada de Carlos, con quien va a casarse.

Carlos: empresario.

Jerónimo: comprensivo hermano de Alejandro.

Espacio: en la casa de Alejandro.

Tiempo: ruptura en la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Ángel visita a Alejandro para vengarse de él. Sabedor de su excesivo celo profesional, le echa en cara que fue condenado injustamente, pues el verdadero culpable era otro, Carlos.

b) Conflicto central: Alejandro, cuando comprueba la veracidad de las afirmaciones de Carlos, intenta por todos los medios impedir la boda de Elena y, simultáneamente, hacer juzgar a Carlos, pero Ángel, rencoroso, destruye las pruebas que incriminaban a Carlos, para que Alejandro fracase.

c) Desenlace: Carlos huye a Francia y abandona a Elena. Padre e hija se reconcilian.

Comentario: al no ser representada en Madrid, *El fiscal* pasó sin pena ni gloria por los escenarios y apenas ha merecido atención de la crítica especializada. Sólo el

esfuerzo de Torres Nebrera²⁵⁸ ha conseguido rescatar esta obra del olvido en el que estaba sumida.

El fiscal es una obra de tesis que contiene algunos ingredientes del género policiaco, en su variante de obras “de juicios”. No hay suspense en la obra, pues en ningún momento se plantea una incógnita que desvelar al espectador, pero sí una temática propia del género policiaco: un delito cometido en el pasado, un culpable en libertad y la venganza de un excarcelado injustamente. Nos recuerda a *La cárcel sin puertas*, de José Antonio Giménez-Arnau, pues en los dos casos se aborda la problemática causada por un error judicial, que lleva a un inocente a la cárcel. En *La cárcel sin puertas*, el expresidiario planea el asesinato de la hija del fiscal, como venganza contra el hombre que lo llevó a prisión. En *El fiscal*, Ángel Carrión, condenado injustamente, por lo que tuvo que pasar seis años en prisión, va a vengarse del fiscal que lo acusó con todo su empeño y que aplicó con el máximo rigor el código penal. Alejandro, que va a recibir una cruz condecorativa por sus muchos años de brillante ejercicio fiscal, va a ser atacado en donde más le duele: en su honor y reconocimiento profesional. Ángel consigue demostrar su inocencia delante de un perplejo y acongojado Alejandro, que admite el error que cometió en el pasado, y culmina su venganza cuando el fiscal, muy preocupado, llega a perder la confianza que siempre ha demostrado tener consigo mismo y con la Justicia. De forma involuntaria, Ángel Carrión asesta otro golpe a Alejandro, al contribuir a desenmascarar a Carlos, futuro yerno de Alejandro, que es el verdadero culpable del delito por el que fue condenado Ángel. De este modo, Alejandro se encuentra con la doble sorpresa desagradable de saber que se equivocó al llevar a un inocente al presidio y, al mismo tiempo, comprueba horrorizado que es el novio de su hija Elena el que delinquirió y no pagó por ello. Con un exagerado cumplimiento del deber profesional, aun a costa de sacrificar la felicidad de su hija y de sí mismo, Ángel se dispone a abrir el caso de nuevo para que se culpe a Carlos del delito cometido años atrás, lo cual le llevará a un distanciamiento con Elena, que no entiende por qué motivo se ensaña su padre con Carlos. De una forma un tanto proverbial para la resolución del conflicto, la situación la arregla el mismo Carlos, que, temiendo la persecución judicial de Ángel, huye a Francia renunciando al amor de Elena. Al final, el fiscal aprende a humanizarse y a no ser tan severo con la aplicación del código penal y Elena se reconcilia con su padre, ya que,

²⁵⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., pp. 117-118.

como advierte su tío Jerónimo, tiene en el fondo razón y ha evitado, con su proceder, el matrimonio de Elena con un indeseable.

El personaje central de la obra es el fiscal, Alejandro, a quien, del mismo modo que se plantea en la celeberrima *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, se le presenta el conflicto moral de si cumplir con su deber por encima de todo o dejarse convencer por las razones que le exponen los demás personajes, que tienen entidad propia sólo en cuanto que intentan influir en Alejandro: su cuñado Jerónimo, contrapunto de Alejandro por crápula pero también por su humanidad; su hija Elena, demasiado enamorada para atender a su padre; Carlos, que con la apariencia de ser una buena persona esconde negocios sucios, allá donde va; o, incluso, el propio Ángel Carrión, que no manifiesta interés alguno en que se reabra el proceso y se castigue al verdadero culpable, pues se conforma con haber inquietado a Alejandro.

En lo que respecta al espacio, el despacho de un fiscal es el marco escogido para mostrarnos esta intriga semijudicial. La unidad de tiempo se rompe para mostrar al espectador sólo aquellos momentos en los que irrumpe Ángel Carrión, que causa gran tensión en la vida de Alejandro: en el primer acto, cuando se anuncia la boda de su hija Elena; en el segundo acto, cuando el fiscal acaba de ser condecorado; en el tercer acto, cuando Alejandro se encuentra ante la disyuntiva de seguir fiel a sus principios o reconciliarse con su hija, para recuperar el amor de su familia.

ALFONSO SASTRE

Alfonso Sastre (1926-) es uno de los más destacados escritores de teatro de la segunda mitad del siglo XX, tanto por su producción dramática como por los textos teóricos que ha publicado sobre distintos aspectos del teatro. Empezó en 1945 en el grupo de Arte Nuevo, en el que escribió solo o en colaboración con otros importantes escritores obras de elevado tono experimental. Con *Prólogo patético* (1950) comienza su carrera profesional como autor, en la que empieza a aflorar en la conciencia social y la lucha revolucionaria. Su consagración se produce en 1953, con el estreno de una de sus mejores obras: *Escuadra hacia la muerte*, a la que siguieron otras obras con técnica realista. Alfonso Sastre tiene que luchar continuamente con la censura y su acceso a los escenarios comerciales es muy limitado. De este período, destacan: *El pan de todos* (escrita en 1952-53, pero estrenada en 1957), *La mordaza* (escrita en 1953-54), *Muerte en el barrio* (1955), *Tierra roja* (escrita entre 1954-56) y *Guillermo Tell tiene los ojos*

tristes (1955). Otras obras ligadas a la experimentación vanguardista son *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios* y *El cuervo*, escritas en el período 1955-57. *Asalto nocturno* (1958-59) es una obra rara dentro del corpus de Alfonso Sastre, por ser la única obra con mensaje de paz. En la década de los sesenta, a medida que se va afianzando la postura sociopolítica de Sastre hacia el marxismo, comienza su automarginación y rechazo a la maquinaria del teatro español. Entabla la polémica con Antonio Buero Vallejo y Alfonso Paso sobre posibilismo e imposibilismo, acusando a los otros dos dramaturgos de pactar con el público de tal manera que renuncian a su ideario político. En este período destacan *La cornada* (1959), *En la red* (1959) y *Oficio de tinieblas* (escrita en 1960-62). Una de sus mejores obras, *La taberna fantástica*, escrita en 1966, no se estrenó hasta 1985. Otras obras de este período son *M. S. V. (o la sangre y la ceniza)*, de 1962-65, pero que no subió a los escenarios hasta 1976, *Crónicas romanas*, de 1968, o *El banquete*, de 1965. Alfonso Sastre ha escrito también piezas de terror, como son *El cuervo* (1957), *Ejercicios de terror* (1969-70) y *Las cintas magnéticas* (1971). Asimismo, ha escrito dramas de tema político, abiertamente revolucionarios, como *El camarada oscuro*, de 1972. Superada la posguerra, Alfonso Sastre ha estrenado obras dramáticas de gran calidad como *Jenofa Juncal*, en 1993, entre otras muchas.

La afición de Alfonso Sastre por lo policiaco es muy temprana. Como ha estudiado Mariano de Paco²⁵⁹, en su juventud ya escribió, en colaboración con Alfonso Paso, *Un claro de luna*, que trataba de un individuo que cometía asesinatos en los claros de luna. Posteriormente, con *El cuervo*, Alfonso Sastre estrena un drama perteneciente al género del terror y de lo fantástico, pero con una trama que trata sobre la reconstrucción de un asesinato, por lo que puede ser estudiada en su faceta policiaca. En posteriores obras, como son *Muerte en el barrio*, *Asalto nocturno* o *La cornada*, el autor las presenta como ejemplos de investigaciones criminales, pero se las considera dramas de denuncia social, porque lo que tienen de policiaco queda enseguida subyugado a la crítica de una situación social injusta. Más modernamente, en 1996, Alfonso Sastre escribe *Los crímenes extraños*, una trilogía dramática en la que el comisario Isidro Rodes investiga una serie de asesinatos desarrollados en circunstancias sobrenaturales, en una mezcla del género policiaco y del de terror fantástico.

EL CUERVO (1957)

²⁵⁹ PACO, Mariano de: "Introducción", en SASTRE, Alfonso: *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 12.

Fecha de estreno: 31 de octubre de 1957 en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

Dirección: Claudio de la Torre.

El cuervo se aleja ostensiblemente de la línea del teatro social y comprometido de Alfonso Sastre, para adentrarse en un tipo de teatro próximo al misterio y al terror fantástico, que prosiguió Alfonso Sastre con *Las noches lúgubres* y *Ejercicios de terror*. Antonio Buero Vallejo²⁶⁰, en la famosa polémica que mantuvo con Alfonso Sastre, no se olvidó de mencionar *El cuervo* como un ejemplo evidente de teatro posibilista, alejado de connotaciones políticas y sociales.

Actos: un acto único, dividido en dos cuadros.

Principales intérpretes: Ángel Picazo, María Rus, Javier Loyola, Luisa Sala, Luis Peña, Mari Carmen Díaz de Mendoza.

Principales personajes:

Juan: esposo de Laura.

Laura: joven asesinada en la Navidad del año pasado.

Alfonso: amigo de Juan.

Pedro: amigo de Juan.

Inés: esposa de Pedro.

Espacio: en el chalet de Juan.

Tiempo: se combinan dos tiempos: el presente y el pasado, que se entremezclan.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Juan perdió a su mujer hace un año, cuando fue asesinada por un loco. Ahora se extraña de que sus amigos vuelvan a hacerle compañía en las navidades.

b) Conflicto central: un misterioso encendedor amuleto parece tener el poder de volver al pasado, de manera que Juan y sus amigos han vuelto a la noche en la que fue asesinada Laura. Ésta aparece viva, sin saber nada de lo que le ocurrirá, y Juan se propone evitar su fin trágico.

c) Desenlace: pese a sus desvelos, ni Juan ni sus amigos pueden hacer nada para evitar que Laura sea asesinada.

²⁶⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Obligada precisión acerca del *imposibilismo*”, en *Obra completa*, II, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 668-680.

Comentario: antes de su estreno en teatro, *El cuervo* fue un episodio de teatro radiofónico emitido desde Radio Madrid. En el Teatro María Guerrero, *El cuervo* permaneció en cartel tan sólo veintitrés días. La obra conoció algunas reposiciones en Madrid, el 9 de noviembre de 1963, y en Barcelona, en octubre de 1969. La crítica en el estreno teatral estuvo dividida a la hora de enjuiciar *El cuervo*. Mientras que gustó especialmente a Rafael Vázquez Zamora y a Alfredo Marquerié, Eduardo Haro Tecglen, no obstante, la creyó demasiado inverosímil²⁶¹. Por su parte, Gonzalo Torrente Ballester admitía la calidad de la técnica dramática, pero la consideraba una obra frustrada²⁶². De igual opinión es Leopoldo Rodríguez Alcalde o Rodríguez Richart²⁶³. Más recientemente, César Oliva ha revalorizado este drama fantástico de Alfonso Sastre como “uno de los dramas más complejos, brillantes y poéticos de los salidos de su pluma²⁶⁴”.

Usando el tema del tiempo, al estilo en que lo enfocó Priestley en su celeberrima *I have been here before*, *El cuervo* es una obra de terror con elementos de intriga policiaca. La obra trata de un asesinato que ocurrió el 31 de diciembre de 1954 y que se reproduce en todos sus detalles el 31 de diciembre de 1955, en una vuelta involuntaria al pasado por parte de algunos personajes. Mientras que la víctima Laura, su asesino y los taxistas están viviendo la nochevieja de 1954, los demás personajes han retrocedido un año en el tiempo. El asesinato de Laura y su investigación se produce a un ritmo distinto para los protagonistas que para los testigos, ya que Juan y sus amigos viven y sufren las consecuencias del hecho antes de que Laura sea asesinada. Se crea un ambiente de suspense hasta el final, quizás no tanto porque el espectador se sienta afectado por el misterio del salto temporal, sino porque se mantiene la duda sobre lo que va a ocurrir con respecto al asesinato, ya que tal vez, como desean los otros personajes, Laura pueda escapar a su destino. Todos los personajes viven en una tensión permanente de angustia y ellos mismos desconocen si están viviendo o soñando, si sufren un delirio colectivo o si, efectivamente, están reviviendo el pasado. Como elemento que conecta pasado y presente, y que es el desencadenante de la acción, está el encendedor con la cuerda anudada, una cuerda, por cierto, semejante a la que muestra el asesino de Laura. El encendedor, como se nos recuerda en varias ocasiones en la obra, es un amuleto, y tal

²⁶¹ Vid. GIULIANO, William: *op. cit.*, pp. 181-183.

²⁶² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, cit., pp. 599-601.

²⁶³ RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *op. cit.*, p. 198; RODRÍGUEZ RICHART, J.: “Entre renovación y tradición. Direcciones principales del teatro español actual”, cit., p. 391.

²⁶⁴ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 199.

vez haya tenido el poder necesario para volver al pasado²⁶⁵. Al final, no se consigue evitar el crimen y Laura es asesinada, tal y como lo recuerdan los personajes que vienen del futuro. Como explica Alfonso, queda latente la idea que da pie al título, extraído de un poema de Edgar Allan Poe, que se refiere a que los muertos se van para siempre y no volverán.

Los personajes de *El cuervo* están deliberadamente vacíos de contenido, probablemente para aumentar la sensación de ambigüedad, pues no se distingue bien qué es realidad y sueño. No se sabe nada de los personajes, ni dónde viven, ni a qué se dedican, y en más de una ocasión, sobre todo en el segundo acto, tenemos la certeza de que es mucho más viva Laura que los otros personajes, que pierden autonomía y son incapaces de evitar que Laura salga a encontrarse con su asesino. Esta vaguedad colabora en la creación del ambiente onírico que preside toda la obra, como si se tratara de una pesadilla, con un particular hombre del saco tuerto como exponente del miedo y del mal.

En lo que respecta al espacio, un chalet lujoso en una noche de nieve es el marco utilizado en *El cuervo* y que tantas veces aparece en el género del terror y misterio.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE ALFONSO SASTRE

Muerte en el barrio, escrita en 1955, sin estrenar en el período de posguerra, es un drama de Alfonso Sastre centrado en una investigación. Un comisario de policía viene al bar Moderno y conversa con el dueño para averiguar cómo murió asesinado el doctor Sanjo en su bar. La obra indaga las condiciones de la sociedad que permitieron que un niño muriera, víctima de un accidente, sin ser atendido por el doctor Sanjo, en una conducta negligente habitual del funcionario. El linchamiento del doctor Sanjo en el bar se produce como una venganza colectiva, en la que participaron todos los presentes. *Muerte en el barrio* adopta la forma de investigación policiaca, pero se trata de un drama con una desatada crítica social.

Asalto nocturno, escrita en 1959, fue estrenada en Barcelona el 23 de diciembre de 1965. Es un drama compuesto de siete cuadros, en los que se adopta, asimismo, el procedimiento de una investigación policiaca. El título inicial que le dio Alfonso Sastre

²⁶⁵ Como ha estudiado Magda Ruggeri, Alfonso Sastre tituló inicialmente la obra como *El amuleto*, pues la idea de la obra le vino dada, precisamente, por un objeto que encontró en una ocasión en un taxi. Vid. RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 112-118.

a la obra fue, de hecho, *Investigación criminal*. El profesor Marcelo Graffi ha sido asesinado por un esbirro al servicio de los Bosco. El inspector de policía Orkin realiza una larga investigación para averiguar cuándo y cómo empezó la lucha entre la familia de los Graffi y los Bosco. El origen de la serie de homicidios y castigos de una familia a otra nace de la tiranía de Carlo Graffi, a finales del siglo XIX, que dominaba por completo a los habitantes de una isla del Mediterráneo. Carlo Graffi violó a Marga Bosco y su padre, Marco, debió haberlo matado por eso, pero no lo hizo. El no matar a Carlo Graffi lanzó la larga serie de asesinatos y permitió, además, que los Graffi se establecieran en los Estados Unidos creando una mafia propia. Al final, el inspector Orkin afirma que no sabe si la historia está terminada. Es posible que un día abra el periódico y lea que sucedió otro asesinato eslabonado con la larga lucha que empezó antiguamente en una isla mediterránea. *Asalto nocturno* se va cargando de significaciones que trascienden la historia de la *vendetta*, que constituye el eje argumental de la acción dramática. Se aboga por la paz en el marco de violencia generalizada de un mundo que vive bajo la amenaza atómica. *Asalto nocturno* destaca también por ser una obra experimental, con resultados notables, que intenta acercarse al teatro de Bertold Brecht, con un continuo alternar de escenas, fragmentos musicales, ritmos y canciones.

La cornada se estrenó en el Teatro Lara de Madrid, el 14 de enero de 1960, con gran éxito de público y crítica. Alcanzó casi cincuenta representaciones, que no estaba nada mal, para ser una obra del frecuentemente censurado Alfonso Sastre. Lo mismo que en las anteriores obras, se plantea el asunto desde la perspectiva de una investigación policiaca. Un comisario empieza una investigación por la muerte del torero José Alba, fallecido en la enfermería de una plaza de toros, tras ser cogido por el toro en la corrida. Se averigua que el torero murió de una herida recibida antes de que empezara a torear, y que la cornada que recibió posteriormente era leve. En la obra se exponen, en forma de flashback, las circunstancias que obligaron a José Alba a torear enfermo, impelido por su malvado y egoísta apoderado Marcos. *La cornada* es una investigación más de Sastre sobre la responsabilidad del sistema económico, que obliga al pobre a meterse en las garras de un explotador.

Oficio de tinieblas, escrita en 1962, fue estrenada en el Teatro de la Comedia el 8 de febrero de 1967. Es una obra de denuncia de la *dolce vita* madrileña, que acaba en crónica negra. La trama gira en torno a un asesinato cometido durante una noche de juerga. Miguel es convencido por sus compañeros de juerga de que mató a una

muchacha cuando estaba borracho. Él lo cree así y trata de suicidarse, pero Ismene, bailarina de strip-tease, se lo impide. Los demás quieren que huya Miguel a París, pero Miguel quiere entregarse a la policía. Entre tanto, Lola, compañera de la muchacha muerta, está encerrada en su cuarto, temiendo por su vida, ya que sabe que fue otro y no Miguel el asesino. Miguel lo averigua y quiere huir, pero no se lo permiten. Nic, el dueño del chalet donde están, dice que él asesinó a la muchacha, porque estaba celoso de ver que se abrazaba con Arturo. Miguel trata de llamar a la policía, pero Vanel, un criminal refugiado de Argelia, se lo impide, pues no quiere verse envuelto en un asesinato. Luchan y, al caer Miguel, es herido mortalmente. *Oficio de tinieblas* es una sucesión de proceder egoístas, crueles e inmorales, y Alfonso Sastre escenifica el grado de degeneración al que llegan una serie de personajes, de entre los cuales sólo Miguel y las dos prostitutas, Ismene y Lola, son honrados y quieren decir la verdad. El argumento recuerda el de ciertas películas del cine negro. A diferencia de los policíacos, el desenlace aquí es desconsolador: Miguel muere y el asesino y sus compinches se salvan.

GUILLERMO SAUTIER CASASECA Y LUISA ALBERCA LORENTE

La actividad principal de Guillermo Sautier Casaseca (1910-1980) y Luisa Alberca Lorente (1920-) se desarrolló, fundamentalmente, en el género del serial radiofónico, en donde llegaron a ser los autores más populares en los años 50 y 60. Este tipo de seriales eran emitidos con periodicidad diaria, de lunes a viernes, y conseguían mantener la atención del radioescucha desde el inicio de la emisión y la expectativa durante un período de varios meses. Las tramas rebosaban de varios clímax dramáticos que se interrumpían en un punto álgido y que hacía muy difícil la no continuación, de manera que, en sus mayores éxitos, lograban “paralizar” España en la hora de su emisión. Guillermo Sautier y Luisa Alberca trabajaron también por separado. Algunos de sus seriales, posteriormente, pasaron a ser editados como novelas y representados como dramas. Los más importantes de ambos autores fueron: *La segunda esposa* (1956), *En nombre del hijo* (1957), *Lo que nunca muere* (1963) e *Historia de una mujer: Rosa María* (1964).

LA CASA DEL ODI (1958)

Fecha de estreno: 25 de agosto de 1958 en el Teatro Fuencarral, de Madrid.

Dirección: Rafael Bertrán.

Principales intérpretes: Lola Herrera, Florinda Martín, María A. Ortiz, Daniel Dicenta, Emilio Laguna, Eduardo Lacueva, Francisco Ruiz, Ramiro Muñoz y Pedro Marcet.

Actos: dos.

Argumento: no poseemos el texto de *La casa del odio*, y tan sólo nos podemos referir a él por los comentarios de la crítica²⁶⁶. La obra guarda alguna similitud en cuanto a sus motivos argumentales con *El gato y el canario*, de John Willard. Un señor muere asesinado y el enigma consiste en no saber hasta el final quién lo mató. Existen numerosos ingredientes del género policiaco y de intriga: las apariciones de un misterioso enmascarado; los atentados de una mano desconocida que ponen en peligro la vida de unos y otros; un niño a quien abandonaron en un orfanato; y un testamento con una herencia llena de complicaciones.

Comentario: *La casa del odio* obtuvo una aceptable crítica, motivada, sin duda alguna, por el buen hacer de un grupo de actores de calidad, con especial mención para Lola Herrera, Daniel Dicenta y Emilio Laguna, y entre los que se encontraba el actor radiofónico Eduardo Lacueva. El público aficionado a los seriales de los autores se divirtió mucho con esta comedia que reunía todos los ingredientes del género. Incluso un crítico inmisericorde como Alfredo Marqueríe²⁶⁷, que no se recató en atacar el lenguaje rebuscado de los acartonados personajes de tal “engendro”, consideró que *La casa del odio* era un folletín que no carecía de calidad.

La casa del odio es un serial radiofónico convertido en comedia dramática, con un suspense que va creciendo a lo largo de las dos partes, bien dosificado para que todo vaya *in crescendo*. A la intriga policiaca, con un asesinato incluido, se le añaden una serie de recursos melodramáticos, habituales en los seriales radiofónicos: muchos personajes aviesos, con malvadas intenciones, o hijos que ignoran quién es su padre y lo maltratan. Lo truculento también aparece en esta obra, con tiros, lepra o camisas ensangrentadas y otros muchos excesos que buscan resaltar el efecto sensiblero. Los personajes se encuentran divididos categóricamente en buenos y traidores. El espacio es, asimismo, muy habitual en el género policiaco y el de terror: una tétrica mansión, la

²⁶⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 64-67.

²⁶⁷ Vid. HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, cit., pp. 164-165.

del título, con pasillos secretos, bibliotecas que se abren misteriosamente, escondrijos... La pregunta de quién es el asesino está en el ánimo del espectador hasta el momento final, cuando se descubre la verdad, con sorpresa incluida y confesión final que todo lo aclara.

JOSÉ LÓPEZ RUBIO

José López Rubio (1903-1990) forma parte, junto con sus amigos Jardiel Poncela, Neville, Tono y Mihura, del grupo de dramaturgos que encabezan la generación de humoristas del 27. Lo mismo que algunos de sus compañeros, fue contratado primero por la Metro-Goldwyn-Mayer y después por la Fox, para escribir diálogos en las adaptaciones cinematográficas en español. Antes de la guerra civil española, López Rubio escribió varias comedias en colaboración con Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville y Eduardo Ugarte. Sólo estrenó con éste último. El trabajo cinematográfico lo apartó de los escenarios, pero volvió a ellos con *Alberto* (1949), que cosechó un tremendo éxito. Sin embargo, su reputación como comediógrafo se consolidó con *Celos del aire* (1950), que había empezado a escribir en Estados Unidos entre 1932-1935, pero que terminó poco antes de su estreno.

El teatro de López Rubio es muestra de una muy cuidada carpintería teatral y un argumento un tanto inverosímil, con preferencia por el mundo de la ilusión, pero que se adecua lo suficiente para ser aceptado por el público. El diálogo está también muy cuidado. Frente a situaciones moralmente inaceptables en el contexto en el que estrenó, López Rubio acostumbra a finalizar sus comedias con salidas apacibles, reconfortantes y válidas para el público burgués que iba a ver su teatro. Lo mismo que sus compañeros del teatro del humor, López Rubio prefiere caer en un amable sentimentalismo y ternura que en un teatro de moralidad excesiva. Ha sido catalogado, por eso mismo, como creador de un teatro conformista e intrascendente, aunque muy bien escrito y compuesto. Entre su producción, destacan por las características citadas anteriormente: *Veinte y cuarenta* (1951), *Una madeja de lana azul celeste* (1951), *El remedio en la memoria* (1952), *La otra orilla* (1954), *Un trono para Cristi* (1956) y *Diana está comunicando* (1960). López Rubio ensayó también la comedia musical con *El caballero de Barajas* (1955), el vodevil con *Esta noche, tampoco* (1961) y el drama moral de suspense con *Las manos son inocentes* (1958).

José López Rubio destacó también por su labor de traducción de comedias de habla inglesa, entre ellas, varias de asunto policiaco: *Sor Buenaventura*, de Charlotte Hastings, *Crimen perfecto*, de Frederick Knott o *Toda la verdad*, de Philip Mackie.

Aunque poco conocidas, conviene citar aquí sus novelas: *Un viaje de recreo* y *Ronda de esqueletos*, de temática policiaca.

LAS MANOS SON INOCENTES (1958)

Fecha de estreno: 2 de octubre de 1958, en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

Dirección: Claudio de la Torre.

Principales intérpretes: Mari-Carmen Díaz de Mendoza, Ángel Picazo, Mercedes Muñoz Sanpedro, Agustín Povedano, Fernando García, Antonio Gil, Victoria Rodríguez.

Como señala López Rubio en la autocrítica²⁶⁸, *Las manos son inocentes* constituye una tentativa del autor de aventurarse en un terreno desconocido para él, el del drama policiaco. Lo cierto, como ha estudiado Victoria Urbano²⁶⁹, es que López Rubio, que había alcanzado grandes éxitos y que contaba con una merecida reputación entre los críticos y gentes de teatro, comenzaba a ser denostado por ofrecer siempre un teatro “evasionista”. Es posible que López Rubio no quisiera ser encasillado en la comedia ligera usual en él, con atisbos de profundidad algunas veces, pero siempre buscando la nota de humor, tan agradecida por los espectadores. Cuando López Rubio estrena *Las manos son inocentes*, en 1958, es ya un autor muy experimentado y es plausible que deseara demostrar su habilidad teatral con un drama de angustias, de conciencia y de moral, en un tono siempre grave y con una arquitectura teatral perfecta. En cualquier caso, aunque las críticas fueron favorables y el clima para el drama serio era cada vez más propicio en la década que siguió al estreno de *Las manos son inocentes*, López Rubio decidió no continuar con más experimentos, ya que sus dos siguientes obras: *Diana está comunicando* (1960) y *Esta noche, tampoco* (1961) prosiguen el tono de su comedia habitual, repleta de situaciones de humor amable y frívolo.

Actos: dos actos.

²⁶⁸ LÓPEZ RUBIO, José: “Autocrítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Editora Nacional, 1959, p. 3.

²⁶⁹ URBANO, Victoria: *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 189.

Principales personajes:

Germán: modesto empleado y escritor frustrado. Casero de Anselmo Guevara.

Paula: esposa de Germán.

Sr. Ramos: amigo del difunto Anselmo Guevara.

Espacio: en casa de Germán y Paula.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Anselmo, que se encontraba muy enfermo, ha muerto, envenenado por Germán y Paula, que aspiraban a su dinero y le proporcionaron unas pastillas fatales.

b) Conflicto central: el matrimonio siente terribles remordimientos y se angustia porque se ha decidido hacer una autopsia al cuerpo. Aunque las pastillas que le suministró Paula fueron a la papelera, tal vez el difunto se suicidara tomando otras, o bien muriera de forma natural.

c) Desenlace: aunque se encuentra una nota de suicidio firmada por Anselmo, el matrimonio nunca más podrá vivir en paz, del remordimiento.

Comentario: *Las manos son inocentes* consiguió el éxito unánime de la crítica en su estreno. Para Buero Vallejo, por ejemplo, era esta obra “una de las mejores de su autor y una de las más logradas de la temporada”, como señaló en *Triunfo*²⁷⁰. *Las manos son inocentes* también fue bien aceptada por el público en el estreno, que escuchó la obra con interés y respeto durante el curso de la trama, aplaudió mucho en cada acto y se sintió embargado por la emoción que López Rubio quería despertar. En su estreno en Barcelona, en 1959, Enrique Sordo criticó lo que él consideraba un excesivo uso de elementos del suspense y un literario pero poco verosímil lenguaje, aunque admitió que se trataba de una obra para nada desdeñable²⁷¹. Para críticos modernos como Lázaro Carreter o Torres Nebrera²⁷², nos encontramos también ante una obra excepcional.

Como ya señalaron Marqueríe, González Ruiz o Nerva²⁷³, en sus críticas respectivas en el *ABC*, en el *Ya* y en *España*, lo sustancial en *Las manos son inocentes* no es tanto la trama, sino el enfrentamiento dramático de los dos protagonistas, Germán

²⁷⁰ Vid. BUERO VALLEJO, Antonio: “Dramaturgos en el umbral”, en *Obra Completa, II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 911.

²⁷¹ Vid. HOLT, Marion Meter: *José López Rubio*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 95.

²⁷² Vid. LÁZARO CARRETER, Fernando: “Contestación al discurso”, en LÓPEZ RUBIO, José: *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid, Centro de documentación teatral, 2003, pp. 99 y 100; TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., pp. 54-55.

²⁷³ MARQUERÍE, Alfredo: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., p. 4; GONZÁLEZ RUIZ, Nicolas: “Crítica”, *ibidem*, p. 6; NERVA, Sergio: “Crítica”, *ibidem*, p. 8.

y Paula, que, como en *La honradez de la cerradura*, de Jacinto Benavente, van sintiendo un paulatino remordimiento por lo sucedido, al mismo tiempo que van incrementando su angustia. Si ellos han querido matar, si han puesto en juego los recursos meditados para matar, aunque la muerte ocurra después por otras circunstancias, aunque las manos sean inocentes, queda en pie, íntegro, el problema de conciencia. La intriga policiaca sirve para que el desarrollo de la trama tenga consistencia externa y sintamos más creíbles la introspección de los dos protagonistas. Con todo, hay que apreciar en *Las manos son inocentes* el enigma que se nos plantea. López Rubio nos ofrece paulatina y sucesivamente varias versiones posibles para dar una explicación a la muerte del Sr. Guevara: en primer lugar, el delito consumado, con Germán y Paula conscientes y sabedores de que han sido las pastillas que han suministrado a su inquilino lo que le ha causado la muerte. A continuación, el delito en la conciencia, solamente, una vez que el matrimonio ha encontrado en la papelera las pastillas con el veneno. No han cometido el asesinato, aunque tomaron la decisión y la llevaron a la práctica. Después, una llamada del depósito de cadáveres les revela que puede haberse descubierto veneno en el cadáver, con lo cual se les puede considerar sospechosos sin haber cometido el crimen. Luego, la posible venganza malévolamente del Sr. Guevara, que se ha podido suicidar no sin antes implicar y acusar directamente de su muerte a aquéllos que pensaban asesinarlo, a los que declara herederos de su capital, lo que puede despertar, de nuevo, las sospechas sobre su muerte. Después, el suicidio aparente, cuando se descubre la nota exculpatoria que el Sr. Guevara había escrito al juez. Al final, todo queda en un suicidio frustrado: el Sr. Guevara se ha muerto del corazón, tal y como había certificado, al principio, el médico de guardia de la Casa de Socorro. Con todos estos avatares, López Rubio consigue crear suspense y mantener la atención del espectador, al que se le va suministrando la información poco a poco, de manera ordenada, dándole tiempo para asumir cada paso en la resolución del misterio y, al mismo tiempo, para observar las reacciones de la pareja protagonista en cada cambio. Como señala Pérez Rasilla²⁷⁴, *Las manos son inocentes* es la aportación de López Rubio al teatro moral-policiaco, que se había puesto de moda en España, sobre todo, a partir del estreno de *Llama un inspector*, de Priestley, en 1951, claro ejemplo de drama moral de suspense. Sin duda, López Rubio conocía también *Las manos sucias*, de Sastre (1948), con cuyo título guarda el drama de López Rubio un notable paralelismo y con

²⁷⁴ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "José López Rubio. El teatro como bálsamo", *Ade*, 99, 2004, p. 160.

cuya temática también puede establecerse alguna relación, en cuanto a que en ambas piezas se persigue el examen moral de una conducta.

Germán y Paula son culpables de un crimen pensado y dispuesto, pero no cometido. Arrastran una mediocridad triste y un fracaso económico que amenaza la mutua confianza. Se les presenta la tentación de acelerar la muerte de su inquilino, enfermo casi desahuciado, y la necesidad económica les impele a proporcionarle dos pastillas altamente nocivas, en su estado de salud. A partir de ese momento, viven en un sempiterno estado de angustia, de temor, hasta que pueda llegar el día en que expíen su delito. Como señala acertadamente Alberto Mira²⁷⁵, ni Paula ni Germán son psicópatas, ni siquiera dos resentidos, sino dos personas normales a las que se les presenta la oportunidad de cometer un crimen perfecto. Su única motivación es la pobreza y, en Germán, un cierto sentimiento de fracaso por trabajar en un empleo mediocre y no haber podido triunfar como escritor, sin cumplir su sueño de tratar a su mujer como a una reina. Se les presenta, y en eso consiste quizás el acierto de la obra, como seres normales y corrientes a los que la vida les ha puesto en situación de cometer un crimen. En numerosos momentos de la obra oímos los parlamentos de remordimiento de Germán y Paula, que equivalen, prácticamente, a la redención de sus culpas. De hecho, es más sencillo contemplarlos como víctimas acosadas que como verdugos, ya que se da la paradoja de que cuanto más resplandece su inocencia legal, más atormentada parece estar su conciencia. Al final, vivirán con el recuerdo de haber intentado un asesinato y sin tocar el dinero heredado, al ser verdadero su arrepentimiento. El resto de personajes sirve para crear suspense adicional: la portera, el Sr. Ramos, el agente de policía o la vecina; todos ellos pronuncian, en algún momento, frases que contienen una verdad irónica que sólo para el matrimonio tiene significado trascendental. Tanto la portera como el Sr. Ramos insisten, por ejemplo, en lo mucho que el matrimonio quería y ha atendido al enfermo. El agente de policía, en su afán de saber si Germán y Paula tienen alguna idea sobre algún veneno que pudiera haber ingerido el Sr. Guevara, crea unas sospechas y un temor en el matrimonio del todo infundados, ya que el policía ya conoce la existencia de la carta que escribió el suicida, que los exonera. Hay que destacar, finalmente, el personaje del Sr. Guevara, que, aunque no aparece jamás, gravita en la escena constantemente, pues está siempre presente en la conciencia atormentada del matrimonio que lo quiso envenenar.

²⁷⁵ MIRA NOUSELLES, Alberto: *De silencio y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat, 1996, p. 125.

De un modo deliberado se ha sometido López Rubio al rigor de las tres unidades clásicas en lo que es un *tour de force*, sin que los dos protagonistas abandonen la escena más que en muy breves instantes. La pieza funciona con una precisión de mecanismo de relojería, en la que todo se desarrolla en términos de lógica.

El espacio, cerrado, es el comedor de un piso de clase media-baja que, como se indica en las acotaciones, está bastante deteriorado. Ya Torrente Ballester advirtió la importancia de estos decorados, que hablan por sí mismos y que definen tan bien a los personajes: “la gente a la que vamos a escuchar, cuyos problemas presenciaremos en su desarrollo y en su desenlace, no son de las que matan el aburrimiento entrenándose en el adulterio, deporte de lujo, como se sabe. (...) Desde el primer momento comprendemos que aquí no se juega²⁷⁶”.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JOSÉ LÓPEZ RUBIO

La otra orilla fue estrenada en el Teatro la Comedia, de Madrid, el 4 de noviembre de 1954, con un meritorio éxito de público y de crítica. La obra es recogida y ensalzada en la selección anual de Sainz de Robles. En 1964 se realizó una versión cinematográfica con la dirección de José Luis Madrid.

En *La otra orilla*, cuatro personajes recién muertos en un crimen pasional continúan en el mundo de los vivos hasta su tránsito a la muerte definitiva, contemplando y escuchando todo lo que está sucediendo. Conocen así muchas verdades que les afectan y que les descubren cuán mezquina es la vida. Al final del acto segundo, el autor utiliza un recurso típicamente policiaco: uno de los policías encargado de custodiar el lugar transmite a su compañero la noticia de que no todos han muerto, sino que hay un superviviente entre los cuatro, aunque no se nos dice quién. Dicha noticia causa conmoción entre los fallecidos, pues cualquiera de ellos puede que se encuentre en la otra orilla por equivocación y, tal vez, regrese a la vida. El suspense se mantiene por el hecho de que los personajes están verdaderamente angustiados por saber qué les va a ocurrir y quién se va a salvar. Sin embargo, a medida que van conociendo, por las escuchas que pueden captar de los vivos, el poco aprecio que se les tenía, se les quitan las ganas de regresar a la vida. Aunque la obra presente una apariencia de policiaco, con policías entre los personajes y el suspense por saber quién es el que se salvará de la

²⁷⁶ *Ibidem*, pp. 122 y 123.

muerte, en realidad la tensión creada no se prolonga apenas y se resuelve rápidamente, pues lo importante para el autor era dejar al descubierto los egoísmos y las hipocresías crueles que nos rodean a diario. De hecho, la incógnita del superviviente pierde completamente su importancia toda vez que el autor, en un gesto de generosidad, decide que el moribundo termine falleciendo a causa de sus heridas, lo cual es grato para su espíritu, pues puede irse a la otra vida junto con el espíritu de la mujer que ama, también incluida en el grupo de los cuatro.

El 21 de octubre de 1971, en el Café-Teatro Stéfani se estrenó *Veneno activo*, que era la adaptación de un guión televisivo que José López Rubio había escrito para la serie *Al filo de lo imposible*, y que es, para Torres Nebrera²⁷⁷, una meritoria pieza para café-teatro, muy hilarante. En el París de comienzos de siglo, un abogado advierte a una dama de las probables intenciones de sus respectivos cónyuges, amantes entre sí, de envenenarlos, decidiendo ambos adelantarse a sus asesinos con sus mismas armas y unirse en una nueva pareja. Pero la señora le coge afición al medio de deshacerse del marido al que no desea y, habiendo adquirido práctica en el arte del envenenamiento, hace otro tanto con el abogado para acabar en brazos de un anterior amante, mucho más rico.

EMILIO HERNÁNDEZ PINO

Muy pocos datos tenemos del abogado Emilio Hernández Pino (1900-1964), dramaturgo encuadrado en el teatro conservador de tesis, que logró en 1931 el premio de teatro “Duque del Infantado”. Con su obra *La galera* consiguió el premio “Lope de Vega” de 1957.

LA GALERA (1958)

Fecha de estreno: 10 de octubre de 1958 en el Teatro Español, de Madrid.

Dirección: José Tamayo.

²⁷⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español en el último quinquenio del Franquismo (1971-1975)”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. VII, 1971-1975*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 139.

Principales intérpretes: Irene López Heredia, Pilar Bienert, Victoria Rodríguez, Lolita Salazar, Carlos Lemos, José Rubio, Fernando Guillén, José Bruguera, Avelino Cánovas.

El motivo argumental de *La galera* surgió a raíz de un caso judicial ocurrido realmente y que el abogado Hernández Pino conoció: un crimen cometido en Zaragoza, en el que sus autores tuvieron que permanecer muchas horas encerrados entre cuatro paredes junto al cadáver de la víctima, estudiando el modo de desprenderse de él para conseguir la impunidad.

Actos: tres.

Principales personajes:

Matilde: propietaria de una casa lujosa de citas.

Guillermo Luján: actor de cine y seductor.

Julián: hombre metido en negocios sucios.

Amparo: mujer casada y adúltera, amante de Julián.

Salvador: joven de sólidas convicciones cristianas. Hijo de Matilde.

Julia: chica engañada por Guillermo Luján. Hija de Julián.

Espacio: en la casa de citas de Matilde.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Julián, en una disputa en la casa de citas de Matilde, ha matado a Guillermo Luján, que pretendía abusar de Julia. Ahora, con la ayuda de Matilde y el silencio de Amparo, temerosa de que se descubra su adulterio, pretenden deshacerse del cuerpo.

b) Conflicto central: Salvador se debate entre ayudar a su madre o seguir su firme y rígida moral. Julia apoya en todo momento al joven.

c) Desenlace: Guillermo y Julia acuerdan que no pueden colaborar con Julián y Matilde y los denuncian a la policía.

Comentario: al ser ganadora del premio Lope de Vega, *La galera* creó expectación el día del estreno, en el importante Teatro Español. Al parecer, como ha estudiado Oliva²⁷⁸, en la puesta en escena se cortaron escenas y se mutilaron diálogos, lo cual ocasionó un perjuicio a *La galera*. La crítica al estreno juzgó la obra de modo agridulce. Se ensalzó el modo de llevar la trama, con delicadeza y sin recurrir a lo

²⁷⁸ OLIVA, César: “Estudio preliminar”, en HERNÁNDEZ PINO, Emilio y José MARTÍN RECUERDA: *La galera. El teatrito de don Ramón*, Madrid, Ade, 2006, p. 22.

truculento, pero no agradó el tipo de lenguaje empleado, falso y retórico, que parecía pertenecer a un tipo de teatro caduco. Lo cierto es que tal envaramiento en el lenguaje produjo el efecto contrario al que se deseaba: la risa de parte del público, que se tomó a chirigota la representación, aunque aplaudió bastante la función. Los actores tampoco pusieron mucho de su parte y se mostraron con nervios, inseguros y vacilantes²⁷⁹. César Oliva²⁸⁰ señala la falta de reposiciones de la obra, una vez transcurridos los catorce días que permaneció en escena, tras su estreno. Por todos estos inconvenientes, Torres Nebrera²⁸¹ califica a la obra como fallida.

Con una técnica dramática muy depurada, en la que hay deliberada sujeción a la regla de las tres unidades, *La galera* expone un problema moral de primer orden. Tanto Matilde como Julián tienen una moralidad dudosa y son sus hijos los que les dan una lección de ética. El primer acto de la obra expone una situación habitual en el género policiaco, pues se ha cometido un crimen casi ante los ojos de todos los que se hallaban en escena. Como certeramente señala César Oliva²⁸², una regla tácita de decoro y el hecho de evitar problemas con la censura ocasionan que el asesinato en esta obra y en otras muchas de la época no se realice delante del espectador. Con el cadáver de la víctima, separado de ellos sólo por una puerta, los personajes, en lugar de actuar normalmente llamando a la policía o huyendo del lugar, reaccionan como criminales, según se explica, por temor al qué dirán y a las consecuencias sociales. Como señala Matilde, todos son culpables y nadie puede salir. El segundo acto expone el modo en que Julián ha dispuesto deshacerse del cadáver. Utilizando el coche del difunto, lo llevarán a la sierra para prender fuego al depósito de gasolina y tirarlo a un barranco. Es en este momento cuando la obra adquiere su máxima plenitud como drama policiaco, pero dura muy poco, porque uno de los personajes, Amparo, adopta una reacción normal en un personaje alejado del mundo criminal, cuando exclama que no quiere verse envuelta en un crimen tan horroroso. Mientras, los hijos se mantienen expectantes. Sólo Julián y Matilde actúan de acuerdo a sus turbias vidas, con sangre fría ante el crimen. El tercer acto, sin embargo, rompe con cualquier planteamiento policiaco para pasar a desarrollarse plenamente dentro del drama de tesis. Ante un asesinato, Salvador

²⁷⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Valladolid, 1959, pp. 87-90.

²⁸⁰ OLIVA, César: "Estudio preliminar", cit., p. 34.

²⁸¹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., pp. 122-123. Este crítico subraya el importante hecho de que una parte esencial del drama, los argumentos con los que Salvador convence a Julia, se desarrollan a telón corrido, con lo que el autor evita, de un modo injustificado, lo esencial de su tesis, si bien ahorra al lector moderno tediosos sermones.

²⁸² OLIVA, César: "Estudio preliminar", cit., pp. 27-28.

adopta la postura de seguir, como él mismo nos dice, su rectísima moral e intransigentes principios y traiciona a su madre, al decidir él por su cuenta llamar a la policía y denunciar el crimen. Con una simple llamada telefónica desbarata los planes de Julián y de su madre, que prefería seguir en su “galera”, con tal de que su hijo quedara fuera de todo peligro y escándalo. Lo policiaco está al servicio de plantear en Salvador un caso de conciencia, que se resuelve, para el autor, de la mejor manera posible, con un final de esperanza basada en el concepto cristiano de culpa y redención. No es casual la presencia en el escenario de un almanaque que señala un 23 de diciembre, víspera de nochebuena.

En cuanto al estudio de los personajes, no hay ninguna duda de que Hernández Pino utilizó a los dos jóvenes, Julia y Salvador, para exponer la tesis que defiende. De acerada formación cristiana, insobornable, noble y decidido, Salvador es incapaz de aceptar el olvido del crimen cometido y prefiere ir con la verdad por delante y cargar con las consecuencias. Este compromiso con la verdad y con la fe entusiasma a Julia, el único personaje que evoluciona en la obra, la cual no va a tener inconveniente en que Salvador denuncie a su padre. Salvador y Julia son personajes un tanto acartonados que, más que dialogar, disertan y explican sus principios morales, como corresponde, en cierto modo, a una obra de tesis. El mensaje evangélico de que sólo la verdad puede hacer libre es la idea defendida, que lleva a Salvador, que se erige en juez de los demás, a aplicarlo hasta sus últimas consecuencias. El resto de los personajes, los adultos moralmente corruptos, están en función de la decisión de los jóvenes, en los que debió de ver el autor un símbolo de regeneración moral. La criada Mercedes, fiel a su señora y señorito, no tiene personalidad propia y, con respecto al crimen, hace lo que le ordenan sus señores. Amparo, la adúltera, tan sólo teme que, con las pesquisas policiales, su nombre salga a relucir y se entere su marido de sus infidelidades. Matilde actúa también como siempre ha hecho, haciendo lo que le mandan personajes turbios como Guillermo y Julián, aunque con un fin bueno: darle lo mejor a su hijo a costa de su sacrificio. Julián, que siempre ha estado al límite de la legalidad, es el que mejor encarna el prototipo de criminal, aunque, al final de la obra, el autor lo humaniza un poco y acepta con resignación su detención, quizás para que su hija Julia tenga menos remordimientos.

En la obra cobra significación especial el espacio, lujoso y elegante, como corresponde a tantos decorados que reflejan el bienestar burgués de sus propietarios, pero asfixiante, de tal modo que es denominado por la dueña de la casa la “galera”, que

justifica el título que le dio el autor a su drama. En el tratamiento del tiempo, toda la acción se desarrolla en una noche, desde las siete de la tarde de un día hasta el amanecer del siguiente, con lo que se crea el ambiente de misterio y suspense adecuado al clima policiaco de la obra.

VÍCTOR RUIZ IRIARTE

La obra dramática de Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982) es amplia, con 32 obras de teatro estrenadas, 10 que no se estrenaron, 8 adaptaciones y versiones de obras de otros autores y 5 dramas en colaboración. A esto hay que añadir las 7 series televisivas, numerosas adaptaciones teatrales para la pequeña pantalla, 6 guiones cinematográficos y abundantes artículos periodísticos, dedicados a asuntos teatrales. No es de extrañar en una persona que se mantuvo al margen de la política y de otra profesión que no fuera la literaria y teatral.

El teatro de Ruiz Iriarte está dirigido enteramente a la pequeña burguesía que frecuentaba los teatros en la posguerra. Se especializó en ofrecer casi exclusivamente comedias y farsas en las que la ternura, la cursilería a veces empalagosa, el humor melancólico y la búsqueda de la sonrisa más que de la carcajada era lo predominante. Con casi un único tema, la felicidad del hombre, y algunos personajes recurrentes como “el pobrecito” o pobre hombre que se ve forzado a parecer agresivo y arrogante, lo cual contradice su forma íntima de ser, unido a un excelente dominio del diálogo, Ruiz Iriarte se convirtió en un dramaturgo reconocido y querido en la década de los cincuenta y sesenta. Sus obras más conocidas son *El landó de seis caballos* (1950), *El gran minué* (1950), *El pobrecito embustero* (1950), *Juego de niños* (1952), *La guerra empieza en Cuba* (1955), *Esta noche es la víspera* (1958), *Tengo un millón* (1960), *El café de las flores* (1963), *El carrusell* (1964), *La muchacha del sombrero rosa* (1967), *Primavera en la Plaza de París* o *La señora recibe una carta* (1967), sin que ninguna de ellas se considere una obra maestra, aunque, como la mayor parte del teatro de este autor, contienen cierta calidad artística y literaria.

Resulta curioso que Víctor Ruiz Iriarte haya escrito varias obras teatrales policiacas, más algunas otras con elementos detectivescos, cuando él mismo se confesaba reacio a la lectura de novelas policiacas y no entendía bien el porqué de su

fascinación a tan inmenso grupo de lectores²⁸³. Es muy probable que Ruiz Iriarte se dejara llevar por la moda de lo policiaco, que tantas obras ofreció al teatro de los años cincuenta y sesenta. En obras como *Esta noche es la víspera* o *La señora recibe una carta*, Ruiz Iriarte prosigue la técnica de encerrar a varios personajes con la conciencia intranquila, para que acaben confesando sus faltas en la investigación que se origina para encontrar a un culpable. Su admirado Priestley, con *Llama un inspector* y *Curva peligrosa*, y Alfonso Paso, con *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios* y *Buenísima sociedad*, son sus modelos. Pero el tono que imprime Ruiz Iriarte a su teatro policiaco nunca alcanza la seriedad ni las cotas de denuncia social a las que llegó Priestley y pretendía haber conseguido Paso. Ruiz Iriarte no abandona jamás el tono ligero, de ternura y sonrisa, que caracteriza a toda su producción dramática. *Tengo un millón* es una comedia dinámica, en la que un “pobrecito” se encuentra con la ocasión de ganar un millón de la época a cambio de convertirse en un delincuente, pero al final se siente más feliz siendo como era, con su pobreza pero con la conciencia tranquila. Aunque lo policiaco no es más que un accesorio, no es desdeñable el elemento detectivesco en obras más conocidas de Ruiz Iriarte como *El landó de seis caballos* o *El carrusell*. Otras obras de Ruiz Iriarte con vinculación con lo policiaco son *Una investigación privada* y *De París viene mamá* (transformada por el autor en *También la buena gente...*), que el autor decidió que no eran merecedoras de una edición. También se quedaron sin editar y ni siquiera se estrenaron, quizás por su escasa calidad, *Margarita y sus ángeles* y *Quiere usted una copa*, que presentan elementos policiacos y de misterio. Sí que se estrenó con éxito pero no se editó la curiosa *Elena te quiero*, que es un musical con elementos policiacos que Ruiz Iriarte escribió en colaboración con Janos Vaszary. Fuera ya del período de la posguerra española, Ruiz Iriarte escribió *Una pistola en el bolsillo*, que Víctor García Ruiz fecha cerca de 1976, y que se trata, a juicio de este crítico, de una obra técnicamente perfecta, en la que unos jóvenes y un hombre de cierta edad improvisan un juicio contra un estafador que se ha refugiado en el apartamento de una chica amiga de ellos. La obra no se llegó a editar ni a estrenar.

ESTA NOCHE ES LA VÍSPERA (1958)

Fecha de estreno: 12 de diciembre de 1958 en el Teatro Goya, de Madrid.

²⁸³ Vid. RUIZ IRIARTE, Víctor: “Las novelas policiacas”, en *Un pequeño mundo*, Madrid, 1962, pp. 75-79.

Dirección: Manuel Benítez Sánchez-Cortés.

Principales intérpretes: Jaime Redondo, Mary Campos, Carmen Seco, Rosa Fontana, Juan Ocaña, Pablo Sanz, Manuel Domínguez Luna, Luisa Sala, María Asquerino, Gracita Morales, Carlos Casaravilla, José María Vilches, José Luis Heredia, José María Rodero, Marcial Gómez.

Como confiesa Ruiz Iriarte en la autocrítica²⁸⁴, *Esta noche es la víspera* fue una comedia rebelde, que empezó en la primavera de 1955 y acabó en el otoño de 1958. El autor se propuso escribir una comedia difícil, con un solo decorado y dos horas de acción ininterrumpida. Se trataba, en el fondo, de demostrar conocimiento del oficio en la creación de una “comedia bien hecha”.

Actos: un prólogo y dos actos.

Principales personajes:

Joaquín: pobre hombre al que nadie hace caso.

Anita: viuda solitaria.

Marcos: escritor prestigioso.

Elvira: triste mujer casada con un inválido.

Rosa: bella mujer despechada por los novios que la han abandonado.

Javier: ingeniero, antiguo novio de Rosa.

Avelina: esposa de Javier.

Valentín: estafador con buen corazón.

José: sacerdote aficionado a las películas detectivescas.

Un muchacho.

Una muchacha tímida.

Un comisario de policía.

Espacio: en una casa de campo.

Tiempo: *flash back* después del prólogo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un avión con destino a París ha tenido una avería y sus pasajeros deben pasar la noche en una casa de campo. Valentín descubre que con ellos va un policía de incógnito y propone a los demás averiguar quién de entre ellos es el delincuente al que piensa detener.

²⁸⁴ RUIZ IRIARTE, Víctor: “Autocrítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 125-126.

b) Conflicto central: cada personaje va confesando sus faltas, de manera que cualquiera de ellos podría ser, al menos en el plano moral, un delincuente.

c) Desenlace: el padre José deduce que el único que podría delinquir de verdad es Valentín, que se arrepiente enseguida y desiste de la estafa que iba a cometer. Los otros personajes también abandonan los malos propósitos que los llevaban a París y regresan a Madrid.

Comentario: el público disfrutó mucho de *Esta noche es la víspera* y la comedia tuvo un éxito claro y rotundo, en su estreno, con numerosos aplausos por parte de los espectadores. La crítica también secundó el juicio del público y destacó la gran actuación del nutrido grupo de actores. Para Fernando Castán Palomar o José Téllez Moreno²⁸⁵, por ejemplo, *Esta noche es la víspera* era la mejor comedia de las muchas que hasta el momento había escrito Víctor Ruiz Iriarte. Sainz de Robles²⁸⁶ ensalzó asimismo la comedia y la seleccionó en su antología anual. Para Phyllis Zatlin-Boring²⁸⁷, lo que tiene de peculiar *Esta noche es la víspera* y gustó mucho a los críticos es su carácter de comedia más seria, muy filosófica, y por ello más interesante que las anteriores comedias del autor, de un tono mucho más desenfadado. Parece un fenómeno similar al que le ocurrió a López Rubio con la muy seria *Las manos son inocentes*, que poco tenía que ver con la ligera comedia que el público estaba acostumbrado a recibir de este autor. Para Torres Nebrera²⁸⁸, *Esta noche es la víspera*, aunque revestida de una cierta trascendencia, es una ingenua comedia de tesis en la que la eficacia dramática de la anécdota queda atenuada al servirse el autor, sin mayor pericia en la forma de exponer su tesis, de las palabras y reflexiones del personaje sacerdote. *Esta noche es la víspera* se valoró como de lo mejor de Ruiz Iriarte y fue emitida en televisión en *Estudio 1*, el 23 de abril de 1970.

A partir de una situación inventada para recurrir a un elenco de personajes amplio, el accidente del avión en una noche de nieve que obliga a los pasajeros a refugiarse en una casa de campo, Ruiz Iriarte desarrolla una trama policiaca gracias al hecho de que casi todos los personajes tienen algo que ocultar o por lo que temer. La comedia sigue la senda de *Curva peligrosa*, de Priestley, en la que los personajes van

²⁸⁵ CASTÁN PALOMAR, Fernando: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., pp. 128-129; TÉLLEZ MORENO, José: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., pp. 129-130.

²⁸⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., pp. XIX-XX.

²⁸⁷ ZATLIN-BORING, Phyllis: *Víctor Ruiz Iriarte*, Twayne Publishers, Boston, 1980.

²⁸⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", en AA.VV.: *Historia y antología del teatro español de posguerra, IV, 1956-1960*, Madrid, Fundamentos, 2004, p. 56.

haciendo sus confesiones y desnudando sus almas en una situación más o menos límite que, en este caso, se produce cuando uno de los personajes, don Joaquín, se ha enterado por casualidad de que entre los pasajeros va un policía, de incógnito. Entonces, otro personaje, Valentín, informa a los otros de que uno de ellos, sin decir quién, es un culpable, un futuro delincuente que cometerá un crimen en París. Es la misma situación que en *Clase única* (1955), de José Antonio Giménez-Arnau, en la que también se anuncia que uno de los pasajeros es un criminal, cambiando la casa de campo perdida por un barco. Por otro lado, el recurso de usar la nieve como excusa para la congregación forzada de varios personajes, con el recurso añadido de un teléfono que no funciona, aparece en *Juicio contra un sinvergüenza*, de Alfonso Paso, estrenada ese mismo año. Los personajes sospechan los unos de los otros y, como es habitual, se produce una sorpresa casi al final, cuando se descubre que el policía no es Valentín, sino el buen señor que se ha pasado casi todo el tiempo durmiendo. Al final, el detective improvisado, el Padre José, colige que sólo Valentín reúne las condiciones necesarias para ser él mismo el futuro culpable. Pero, como es habitual en Ruiz Iriarte, la sangre no llega nunca al río. El delito no se ha consumado todavía porque, por un extraño azar o milagro, como dice el Padre José, a todos los que están ahí se les da la ocasión de rectificar en esa víspera, que da título a la obra, de volver a elegir lo que deben hacer. De este modo, al final, los personajes recapacitan y desisten de los males que iban a ocasionar con su viaje a París: Valentín no colaborará en esa estafa para la que era necesaria su presencia en París; la muchacha vuelve al hogar del que escapó; Rosa cesa de acosar al novio que la dejó plantada; Elvira vuelve con su marido enfermo; también Anita, de quien muy vagamente se puede deducir que acudía a París a reunirse con un hombre que la aliviara de su soledad, acaba decidiendo regresar, eso sí, sin dar explicaciones. Y lo mismo ocurre con el joven muchacho que iba a París a reunirse con su aristócrata, pero tal vez homosexual amigo, que desiste también de hacer el viaje. Como apuntaba ácidamente Alfredo Marqueríe²⁸⁹, a quien gustó en verdad la obra, *Esta noche es la víspera* acaba demasiado bien, con un final rosa, que no iba nada a juego con lo desarrollado hasta entonces, aunque sí con el tono optimista que Ruiz Iriarte imprimía a sus comedias. A este final inverosímil añadimos nosotros la falta de causalidad de algunas entradas y salidas, como la de Valentín, que sale a pasear en una noche de nieve, cuando los otros personajes se afanan por echar leños a la chimenea, o

²⁸⁹ MARQUERÍE, Alfredo: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., pp. 126-128.

la salida del piloto, al principio, que no se entiende bien por qué no se queda en la casa con los demás.

Esta noche es la víspera es una comedia sin figura central, de manera que todos los personajes, cada uno con su historia, tienen una importancia similar. Víctor García Ruiz²⁹⁰ ha destacado el carácter de obra católica de *Esta noche es la víspera*, que ofrece un retablo social en el que están representados todos los estratos sociales: Anita, la viuda rica; Marcos, el escritor famoso; Javier, el estudiante pobre que ha llegado a ser ingeniero; Rosa, mujer de moralidad dudosa; el Padre José, el cura de barrio; el humilde muchacho que vive en un suburbio. Todos ellos se enfrentan a un problema moral bien concreto. Pero, como obra de intriga, están también el personaje policía, el buen hombre, y el posible delincuente, Valentín, y también cada uno de los demás, porque, como recuerda el Padre José, no son sólo delitos los tipificados por la ley, sino que hay muchos otros delitos, que no persigue nadie, que hace a todos delincuentes. Quizás cumpla el papel de personaje principal de la obra el sacerdote, el Padre José, que cumple bien su cometido de aportar la visión católica a propósito del arrepentimiento y posible redención de los personajes por su libre albedrío, que vence sobre el determinismo materialista. Hay que agradecer a Ruiz Iriarte que este sacerdote, muy aficionado al cine policiaco y que, en la obra, desempeña el eventual papel de detective, no llegue nunca a ponerse dogmático y demasiado sermoneador, como sucedía a menudo en otras obras dramáticas de tesis con personajes del clero. De todos modos, no es muy convincente, con todo, que este sacerdote de barrio pobre, por muy simpático que caiga, sea capaz, con su simple intervención, de llegar a convencer a todos los otros personajes de que rectifiquen. La obra peca aquí de una cierta inverosimilitud o de un exceso de optimismo, como se ha reseñado anteriormente. De los otros personajes, los más caracterizados son, en primer lugar, el de Elvira, que vuelve con su marido y, quizás por ello, el autor la premie, como vemos en el prólogo, con la curación de la enfermedad que mantenía a su marido en su silla de ruedas; pero también Rosa, personaje que recuerda, en su persecución a su antiguo novio casado con otra, al de Jacqueline, en *Muerte en el Nilo*, de Agatha Christie. Rosa, con su desgarrada historia de amor, muy bien interpretada por María Asquerino, consigue vencer su rencor y cambia su venganza por ternura hacia la muchacha, a la que devolverá con su padre. Destaca también, por ser marca personal del autor, el personaje de don Joaquín, el

²⁹⁰ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987, pp. 157-159.

pesado al que nadie hace caso, pese a su insistencia en entablar conversación y amistad. Es uno de tantos “pobrecitos” que abundan en el teatro de Ruiz Iriarte.

Siguiendo la moda del teatro policíaco, *Esta noche es la víspera* se desarrolla en un solo decorado y respetando la unidad de tiempo, salvo el breve prólogo inicial, que sirve de presentación. De nuevo nos encontramos ante un espacio elegante, la magnífica casa de campo, con su chimenea encendida, para que el espectador en ningún momento se inquiete y se sienta reconfortado, arrellanado cómodamente en su sillón, con la contemplación del buen gusto burgués. Por otro lado, en lo que respecta al tiempo, se produce un extenso *flash back* con respecto al tiempo del prólogo, que sirve de marco moral a la obra, pues en él se ve a Elvira feliz con su marido, ya casi recuperado. La situación de enclaustramiento de los personajes, con la búsqueda de un culpable entre ellos, determina que no se rompa la unidad de tiempo en los actos, pues es necesario que la tensión no disminuya con una ruptura temporal e ir así, poco a poco, preparando al espectador al clímax final, cuando el Padre José expone su tesis a Valentín.

TENGO UN MILLÓN (1960)

Fecha de estreno: 10 de febrero de 1960 en el Teatro Lara, de Madrid.

Dirección: Adolfo Marsillach.

Principales intérpretes: María Asquerino, María Mahor, Pilar Sala, Gracita Morales, Amparo Baró, Magda Roger, Adolfo Marsillach, Antonio Queipo, Carlos Larrañaga, Agustín González.

Como señala César Oliva²⁹¹, *Tengo un millón* se estrenó con la dirección de Adolfo Marsillach en el Teatro Lara con un propósito eminentemente comercial, pues debía compensar el fracaso económico que supuso el estreno menos de un mes antes, por el mismo Marsillach, del excelente pero arriesgado texto *La cornada*, de Alfonso Sastre. *Tengo un millón* no consiguió un éxito de representaciones, pero cumplió dignamente su papel, superando las cincuenta representaciones.

Actos: dos.

Principales personajes:

Mateo: humilde y pusilánime oficinista.

Patricia: ama de casa, esposa de Mateo.

²⁹¹ OLIVA, César: *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 73.

Pituso: delincuente que se hace pasar por policía, al servicio de Alberto Mendigurría.

Alberto Mendigurría: mafioso.

Roberto: joven apuesto.

Juanita: novia de Roberto y compinche de Mendigurría.

Carolina: amante de Roberto.

Marita: la pequeña hija de Carolina y heredera de un millón de pesetas.

Espacio: en la casa de Mateo y Patricia.

Tiempo: unidad de tiempo.

Comentario: al público le gustó en el estreno el tono francamente optimista y de cuentecito ejemplar de *Tengo un millón*, muy ovacionada en su estreno al final de los dos actos. Gran parte del éxito se debió al excelente reparto de actores, con Adolfo Marsillach, María Asquerino, Gracita Morales, Carlos Larrañaga, Agustín González e incluso la jovencísima Amparo Baró. La comedia se mantuvo en cartel unos discretos 26 días, entre el 10 de febrero y el 6 de marzo de 1960. El 20 de enero de 1963 conoció una reposición, en un teatro de ámbito universitario. La crítica en el estreno²⁹² concedió un aprobado a la comedia, por sus tipos bien trazados, sorpresa en la trama y gracia en las situaciones, pero se le reprochó, no obstante, algunos trucos pasados de moda. Quizás se referían, por ejemplo, al ocultamiento de los personajes en el armario, recurso ya muy utilizado por Jardiel Poncela. Tampoco gustó la excesiva inyección de moralina al final del segundo acto. Phyllis Zatlin-Boring²⁹³ califica a *Tengo un millón* como una obra menor, dentro del teatro de Ruiz Iriarte. Para Víctor García Ruiz²⁹⁴, *Tengo un millón* alcanza sólo un discreto mérito, por la dosis de humanismo diluido entre la peripecia. La comedia fue seleccionada para ser emitida por televisión en *Estudio 1*, el 15 de octubre de 1971.

Con un fondo moral que se refiere a la corrupción que a todos alcanza, pero que no vale nada en relación a la tranquilidad de conciencia, *Tengo un millón* parte de la idea del viraje que ha desarrollado un saquito de lona con un millón dentro, a partir de los relatos que cuentan los personajes, a medida que aparecen en escena. Mateo ha intentado suplantar la personalidad del atropellado Mendigurría para quedarse con el millón. El Pituso, como el propio Mendigurría, en colaboración con Juanita, habían

²⁹² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, Valladolid, 1961, pp. 31-34.

²⁹³ ZATLIN-BORING, Phyllis: *Víctor Ruiz Iriarte*, cit., p. 113.

²⁹⁴ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, cit., p. 215.

planeado estafar ese millón a Roberto. Éste se lo había arrebatado a Carolina, aprovechando la atracción que ejercía sobre la mujer. Pero Carolina tampoco estaba libre de culpa, pues había dispuesto de un dinero que no le pertenecía a ella, sino a su hija Marita. El suspense se garantiza porque Ruiz Iriarte revela cada nueva complicación a medida que van apareciendo los personajes, de modo que Mateo y Patricia, junto con los espectadores, van conociendo uno por uno cada eslabón que rodea al enigma del millón. Al final, como es imprescindible en el género policiaco, el misterio del millón de pesetas queda resuelto, conociendo el espectador cada uno de los eslabones que componían la cadena que terminaba con Mateo. De enorme importancia es el intenso movimiento escénico por el cual unos personajes persiguen o son perseguidos por otros. La comicidad viene dada por la reiteración de situaciones que ofrecen los distintos pretendientes del dinero. Lo disparatado de la situación y las entradas y salidas de los personajes, que frecuentemente se esconden en un amplio armario o en otras habitaciones, recuerdan a algunas obras de Jardiel Poncela y también a las comedias de alcobas. La obra consigue así su propósito de mantener la atención y el entretenimiento de la audiencia.

Con respecto a los personajes, quizás el más acertado y original del grupo sea el de Alberto Mendigurría, tan bonachón y con un aire de dignidad, que esconde, sin embargo, un peligroso estafador. Mateo pertenece a la categoría de “pobrecitos” de Ruiz Iriarte, al ser un insignificante oficinista, apocado y desdichado. Pero el azar le ha brindado la oportunidad de enriquecerse y solucionar así sus problemas. Cuando los otros personajes van revelando su miseria moral, él mismo decide armarse de valor y convertirse en uno de ellos, renunciando a su probidad. Sin embargo, al final vuelve a convertirse en el hombre bueno que siempre ha sido y aprende que el amor a su mujer y a su propia nobleza son superiores a un dinero conseguido con malas artes. El dilema moral de Mateo en *Tengo un millón* se resuelve de la misma manera que la situación de Valentín en *Esta noche es la víspera*: ambos prefieren la pobreza honrada que la riqueza con la conciencia intranquila.

Una vez más, en lo que es un uso habitual del género policiaco, *Tengo un millón* respeta escrupulosamente la unidad de tiempo y espacio, pues toda la acción se desarrolla sin la menor interrupción temporal entre los dos actos. Todos buscan ansiosamente el millón, escondido por Mateo en la mesa-camilla de su salón, y las situaciones se van acumulando para mantener vivo el suspense y la tensión. Son

impensables entonces las relajaciones que se originarían si hubiese un acusado intervalo de tiempo, o cambio de decorados, entre acto y acto.

LA SEÑORA RECIBE UNA CARTA (1967)

Fecha de estreno: 15 de septiembre de 1967 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Víctor Ruiz Iriarte.

Principales intérpretes: Elisa Montés, Ana María Morales, Concha Lluesma, Mabel Karr, Conchita Goyanes, Isabel Graus, Fernando Rey, Manuel Díaz González, Luis Peña, Lorenzo Ramírez.

En la autocrítica²⁹⁵ a *La señora escribe una carta*, que escribió Ruiz Iriarte cuando ya llevaba varias semanas en cartelera, el autor se complacía de la buena acogida de la obra entre el público y la crítica y declaraba que era una de sus mejores comedias.

Actos: dos actos.

Principales personajes:

Alberto: comediógrafo de éxito.

Adela: mujer de Alberto.

Tomás: amigo de Alberto y Adela, director de cine.

Alicia: mujer de Tomás y muy manirrota.

Laura: vieja gloria del teatro, enamorada de Alberto en su juventud.

Manuel: financiero, amigo de Tomás y Alberto.

Teresa: mujer de Manuel. Enamorada de Alberto en su juventud.

Marina: joven secretaria de Alberto.

Espacio: en la casa de Alberto y Adela.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: mientras celebran una fiesta, Adela recibe una carta en la que se le indica que la amante de su marido se encuentra en la casa.

²⁹⁵ RUIZ IRIARTE, Víctor: "Autocrítica", en *La señora recibe una carta*, Madrid, Escelicer, 1967, p. 5.

b) Conflicto central: Alberto descubre que la carta se le ha enviado por equivocación, pues iba dirigida a sus vecinos. Pero prefiere callar la verdad para que sus invitados y amigos descubran sus sentimientos más ocultos.

c) Desenlace: después de acusarse los unos a los otros, Alberto les confiesa la verdad: ninguna es culpable.

Comentario: meditada seguramente como una comedia amable y optimista para matrimonios, con un final que complace mucho al auditorio, *La señora recibe una carta* consiguió una calurosa acogida la noche de su estreno. El éxito de la comedia se debió, en gran parte, a la muy buena interpretación del cuadro de actores, que encabezaba Fernando Rey. La obra, sin embargo, no estuvo demasiado tiempo en cartel, tan sólo treinta y un días, entre el 15 de septiembre y el 15 de octubre de 1967. Aunque la comedia no fue recibida con mucho entusiasmo por la crítica en su estreno, varios críticos destacaron la perfección formal de la comedia, que tiene mucho de juego y de divertimento y que puede funcionar como una simple pieza de salón²⁹⁶. Sainz de Robles seleccionó y elogió ampliamente *La señora recibe una carta* en su antología anual²⁹⁷. Más modernamente, Víctor García Ruiz²⁹⁸ encuentra desaprovechada la hábil situación inicial, pues no se desarrollan luego conflictos de hondura dramática. Mucho más duro en su juicio se muestra Torres Nebrera²⁹⁹, que considera que la trama de la obra es ridícula para el espectador de hoy y, por momentos, inaguantable.

La señora recibe una carta pertenece a las obras con intriga policiaca bien construida y bien medida, en la que, a partir de una única situación, la llegada de una carta misteriosa para la señora de la casa, se crea una atmósfera tensa, agobiante, de intriga, en torno a una reunión de matrimonios amigos, que acaban confesando sus intimidades. El recurso de la carta entregada, que es la que origina que se destape lo que los personajes llevan ocultamente, es el mismo, aunque en versión telefónica, que aparece en *Cena de matrimonios*, de Alfonso Paso, y también en *Las tres perfectas casadas*, de Alejandro Casona, estrenada en Buenos Aires en 1941, pero no en España hasta la temporada 1965-1966, muy cerca del estreno de *La señora recibe una carta*. En la comedia de Ruiz Iriarte, el suspense se crea al surgir la duda de quién es la amante de

²⁹⁶ CASTÁN CERZUELA, F.: "Crítica a *La señora recibe una carta*", en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., pp. 89-90. Vid., asimismo, ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, cit., pp. 125-129.

²⁹⁷ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., pp. XII y XIII.

²⁹⁸ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, cit., pp. 230-232.

²⁹⁹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., pp. 47 y 48.

Alberto, lo cual da pie para que todos quieran aclarar lo que es un acto reprobable y del que todos quieren eximirse, y esto genera una serie de sospechas, reproches y acusaciones. Sin embargo, a diferencia de otras obras similares, Ruiz Iriarte plantea el conflicto, como es habitual en su teatro, con suficiente habilidad, ternura y humor como para que la situación no se vuelva especialmente cruda. El autor ya lo anuncia previamente, cuando permite que, en el acto primero, se resuelva el misterio: la doncella anuncia que el portero se ha equivocado de puerta y que la carta no era para Adela, sino para la señora del piso de al lado. Así pues, como era de esperar, el grupo de amigos reunido y que quiere averiguar la verdad no descubre vergüenzas ocultas ni vicios o conductas inconfesables, sino unos amores de juventud naturales y ciertamente disculpables. Como todo lo que se ha descubierto durante la investigación es muy humano, no hay motivo para que cambie el rumbo de esas vidas y la amistad termina refortaleciéndose después de esa dura prueba. Todo ha resultado una falsa alarma y sólo Marina es la única entre los personajes que tendrá motivos para la angustia y la desesperación. Nicolás González Ruiz³⁰⁰ se refirió a la influencia de Priestley en cuanto a la situación planteada y a la maestría técnica, pero con la diferente perspectiva tierna y optimista, impregnada de humanidad, que caracteriza a Ruiz Iriarte. También es cierto, añadimos nosotros, que, por otro lado, las conductas y confesiones de los personajes, así como sus reacciones al escucharlas, tan blandas, nos pueden hacer sospechar que el asunto está trazado de una forma un tanto superficial, pues, al fin y al cabo, nada de lo que se representa en escena sobresale de lo vulgar y cotidiano. El posible conflicto entre los matrimonios se presenta de manera muy edulcorada, limitado a una cuestión de celos y adulterios no consumados, sin que encontremos nada noble, trágico o trascendente en las confesiones de los personajes. Se echa de menos la purga psicológica y moral de los personajes, no parece que se desarrolle catarsis alguna, aunque, en defensa del autor, hay que resaltar que Ruiz Iriarte planteó la trama como una comedia más o menos afortunada, en la misma línea que otras suyas, y no como un drama de denuncia para criticar el exceso de frivolidad de la alta sociedad.

No obstante, desde la perspectiva de la intriga policiaca, hay que señalar que la obra parece un tanto fallida, porque, una vez destapado en el primer acto la solución del enigma, cuando se descubre que la carta no iba dirigida a Adela, sino a una vecina, parecía obligado reservar alguna sorpresa final para el espectador, de modo que quedara

³⁰⁰ GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: “Crítica a *La señora recibe una carta*”, en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., pp. 90-91.

justificado el suspense mantenido hasta entonces. Y ninguna de las confesiones de las mujeres sorprende, como tampoco convence la solución del “milagro” que se apunta al final de la obra, de manera que todo parece haber sucedido con el fin de evitar que Marina se convirtiese, en un futuro no muy lejano, en protagonista de un amor ilícito. Esta solución, además de recordar demasiado a *Esta noche es la víspera*, o al mismo Priestley, no acaba de ser satisfactoria, pues toda la comedia rezuma trivialidad y ese tono trascendente de última hora es incoherente y queda muy forzado con respecto a todo lo anterior.

Los personajes de *La señora recibe una carta* pertenecen a la alta burguesía: Alberto, el dramaturgo que se ha hecho rico con el éxito de sus comedias; Tomás, el director de cine que dilapida el mucho dinero que gana con sus películas; Manuel, el único que parece seguir un horario regular de trabajo, es un financiero que acude a la bolsa todas las mañanas; Laura, la famosa actriz, pero que se siente muy sola. La única que desentona un poco es Marina, por su juventud y falta de posición social, pero que suple con su inteligencia y cultura, pues estudia filosofía y letras y, además, conoce idiomas. Todos hablan de acuerdo a su estatus, con diálogos de tertulia o de reunión social. Con respecto a las mujeres, como destacaba Julio Mathías³⁰¹, los personajes femeninos de *La señora recibe una carta* tienen en común su capacidad de amar. Adela, con su amor dolorido y enturbiado por los celos. Laura, rememorando el amor que sintió en apenas una noche, pero que no pudo olvidar después. Alicia, con un amor aparentemente frívolo, pero dispuesta a ofrecer a su esposo Tomás la fe que éste necesita para vivir. Teresa, con un amor juvenil platónico hacia Alberto, pero transformado en amor casi casto y no por sencillo menos magnífico hacia Manuel. Por último, la joven Marina, con un amor que es todo pasión. A estos amores del pasado se les suman las manifestaciones de amor que sienten las casadas hacia sus respectivos maridos. Al noble sentimiento del amor hay que añadir la predisposición de todos los personajes a la amistad. Al final de la obra, cuando parece que se han enunciado verdades que los pueden distanciar definitivamente, vencen la desconfianza y la falta de fe que han surgido en un momento de sus vidas y acaban reconciliándose, porque se necesitan como amigos.

Como en tantas ocasiones en el teatro policiaco, la comedia sigue escrupulosamente las unidades de espacio y tiempo. El procedimiento empleado por

³⁰¹ MATHÍAS, Julio: “Crítica a *La señora recibe una carta*”, en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., pp. 87-89.

Ruiz Iriarte así lo exige: el hecho de encerrar a varios personajes en un salón hasta que se descubra el culpable tiene que plasmarse, en la técnica dramática, en un espacio cerrado, del que los personajes no pueden o no les conviene salir, y una sucesión en los acontecimientos que no permita la menor relajación temporal entre los dos actos. La tensión debe mantenerse y la partición en dos actos solamente marca un momento de clímax, cuando Alberto admite que entre las mujeres presentes se encuentra su amante.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE VÍCTOR RUIZ IRIARTE

En 1945, Víctor Ruiz Iriarte intentó hacerse un hueco entre los autores noveles que empezaban a estrenar esos años, con *Margarita y sus ángeles*, que, como ha estudiado Víctor García Ruiz³⁰², posee elementos policíacos y de misterio. La obra fue revisada por la censura teatral, pero no llegó a estrenarse ni a editarse, y tan sólo se conserva una copia mecanografiada.

Exponente de un teatro de evasión y sueño, con la búsqueda de la felicidad como tema principal, *El landó de seis caballos* (1950) es la obra más recordada en la actualidad de Víctor Ruiz Iriarte. La obra se estrenó con gran éxito en el Teatro María Guerrero, con la dirección de José Luis Alonso, que iniciaba con esta obra su carrera como director de escena. Tres jóvenes muchachas, Isabel, Margarita y Rosita, son convocadas por un misterioso duque para encontrar la felicidad en una finca cercana a Ávila. Al llegar allí, en lugar del duque encuentran a cuatro viejos chiflados, Adelita, Chapete, Simón y Pedro, que se permiten viajar en su “landó”, que no es otra cosa que un viejo sofá, y viven como si no hubiera transcurrido el tiempo desde 1900. Lo misterioso toma cuerpo al comprobar las mujeres que el duque no aparece y, entonces, empiezan a sospechar las unas de las otras, porque creen que el duque es un ser ficticio y que una de las tres ha urdido la trama para reunir a todas en la vieja casa. La cuestión se complica con la llegada de Florencio, a quien el duque invitó también para que encontrara la felicidad. Parece que la obra vaya a virar por senderos policíacos, en la búsqueda de un culpable, que parece encontrarse entre los mismos invitados, pero del que no se conocen sus motivaciones. Finalmente, Adelita revela la verdad: el duque murió hace tiempo y ella y los demás ancianos se dedicaron a hacer feliz a Chapete, que perdió la razón y la noción del tiempo tras un accidente con el landó. Simón y Pedro

³⁰² GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, cit., pp. 32 y 59.

también enloquecieron y, entonces, Adelita convocó a las tres jóvenes y al arqueólogo Florencio, al sentirse ella misma cerca de la muerte, para que se encarguen de cuidar a los ancianos. Finalmente, Isabel y Florencio se quedan para continuar la abnegada labor de Adelita y las otras dos mujeres se marchan enriquecidas por la experiencia. *El landó de seis caballos* conoció el éxito del público y de la crítica y fue seleccionada por Sainz de Robles en su edición anual de éxitos teatrales.

Otra comedia que no llegó a estrenarse fue *¿Quiere usted tomar una copa?*, sin fecha, pero datada por García Ruiz en 1957, de la que existe una copia mecanografiada. Se trata de una comedia policiaca en la que Bernabé, autor de novelas policiacas y enloquecido por la falta de amor y el desinterés que produce en las mujeres, se venga de ellas usando un truco detectivesco que lo hace pasar por el secuestrador de cuatro mujeres de muy distinta condición. Aunque la obra es mediocre y ni tan siquiera llegó a estrenarse, Víctor García Ruiz³⁰³ la considera exponente de la moda policiaca que enseñoreaba los teatros españoles de mediados de los cincuenta.

No se editó tampoco pero sí se representó en el Teatro Cómico de Madrid *Una investigación privada* (1958), con intérpretes tan populares como Aurora Redondo, Rafaela Rodríguez y José Alfayate, entre otros. Anteriormente se había estrenado en el Teatro Carrión, de Valladolid. La trama se basa en los celos de Gregorio, que cree lo peor de su mujer Milagros, que desaparece entre siete y nueve de la tarde. También está celoso su chofer Clemente, enamorado de la doncella Manolita. Azuzado por Clemente, Gregorio contrata los servicios de una agencia de detectives, que dirige una muy entrometida viuda, doña Bárbara. Al final, en una inversión de papeles, la esposa consigue que doña Bárbara investigue a Gregorio y descubre así que tiene una amante. La obra fue entendida por la crítica en el estreno³⁰⁴ como un divertimento de tono menor, sin el menor viso de verosimilitud y de lógica, pero que cumplió sus fines de entretener a los espectadores. Sainz de Robles³⁰⁵ le dedicó un elogioso párrafo en su resumen anual. Ciertamente, a juicio de Víctor García Ruiz³⁰⁶, están logrados los equívocos, que conducen hasta conclusiones falsas, y se ofrece al final un ingenioso y sorprendente desenlace. De todos modos, en opinión del citado García Ruiz, nos

³⁰³ *Ibidem*, pp. 59 y 182.

³⁰⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 72-75.

³⁰⁵ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, p. XXVII.

³⁰⁶ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, cit., pp. 180-181.

encontramos ante una comedia mediocre. El propio Ruiz Iriarte juzgó a la comedia como fallida y decidió dejarla sin publicar.

En colaboración con Juan Vaszary y Manuel Parada en la elaboración de la partitura, Víctor Ruiz Iriarte estrenó la comedia musical *Elena, te quiero* (1960) en el Teatro Cómico, de Madrid, con Lilí Murati, Rafael Alonso, Pedro Porcel, Adolfo Torrado, Mary Campos y José Muriel entre los principales intérpretes. No existe edición de la obra, aunque sí que se conserva una copia mecanografiada. La obra fue muy aplaudida por el público, que disfrutó mucho con los números musicales. Se mantuvo en cartelera la aceptable cifra de cuarenta y seis días, entre el 11 de marzo y el 28 de abril de 1960. En la trama, de vodevil, existen detectives privados, abogados a la caza de pruebas, bromas policiacas y, al final, la parodia de un juicio. La crítica del estreno³⁰⁷ puso en buen lugar a la comedia, sobre todo por contraposición a las vulgares revistas. Se disfrutó mucho oyendo cantar a intérpretes de la talla de Pedro Porcel o Rafael Alonso.

Con tan sólo una copia mecanografiada, se encuentra también sin editar *De París viene mamá* (1960), que se estrenó en el Teatro Goya, de Madrid, el 7 de octubre. Anteriormente se había representado en Vitoria. La trama se sustenta en la comicidad que se desprende de la cleptomanía de Madelaine y de los equívocos producidos entre Pablo y Máximo, que se tienen por ladrones. Como ha estudiado Víctor García Ruiz³⁰⁸, en una encuesta desarrollada en *Primer Acto* se le concedió a *De París viene mamá* la más baja calificación. Tal vez porque el resultado no fue el esperado, parece ser que Ruiz Iriarte decidió refundir la comedia con algunas variaciones con el título de *También la buena gente...*, de la que no existe tampoco edición.

Un gran éxito de Ruiz Iriarte es *El carrusell* (1964), que cuenta con varias ediciones. Se estrenó en el Teatro Lara, de Madrid, con el dúo Enrique Diosdado-Amelia de la Torre, habituales en muchas comedias del autor. El protagonista Daniel se declara ante un comisario culpable de la muerte de la criada Mónica, embarazada de un hijo suyo, que se suicidó al ver que la familia de Daniel prefería ocultar los hechos que la deshonoraban. En su posterior desarrollo, *El carrusell* abandona el tono de misterio con el que empieza para adentrarse de lleno en una farsa, pues no se renuncia al empleo del humor, para exponer el problema de la frivolidad de unos padres que no han sabido educar adecuadamente a sus hijos. Se ha señalado repetidamente la comparación entre

³⁰⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 43-46.

³⁰⁸ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, cit., pp. 56 y 181.

El carrusell y la obra de Priestley *Llama un inspector*. En la obra inglesa, un misterioso inspector de policía llega a la casa de un potentado industrial. En el interrogatorio que sigue el inspector, se prueba que todos los miembros de la familia comparten la responsabilidad moral en el suicidio de una joven mujer desesperada que, como la Mónica de Ruiz Iriarte, estaba encinta después de tener relaciones con uno de los hijos de la familia. En ambas obras se muestran la falta de comunicación entre padres e hijos y la hipocresía de una clase burguesa acomodada, que prefiere mirar hacia otro lado que enfrentarse con los hechos y asumir responsabilidades. Pero *El carrusell* difiere bastante de *Llama un inspector*. En *Llama un inspector* se respetan las unidades de tiempo y lugar, además de un ritmo tenso, creando el clima de misterio adecuado para mantener el suspense. En *El carrusell* se adopta un tono de farsa, muy distinto al muy serio de *Llama un inspector*, y una técnica de flashback que para nada hacen sospechar que lo que sucedió en casa de Daniel fuera a tener consecuencias tan trágicas. No existe suspense policiaco en *El carrusell*, pero sí una marcada y explícita crítica moral acerca de la frivolidad desmedida en la que viven ciertas familias burguesas. Quizás por estas sustanciales diferencias y a pesar del éxito de la comedia, que se prolongó sesenta y tres días en cartel, y de su buena aceptación por parte de la crítica en su estreno, *El carrusell* no se encuentra, para Torres Nebrera³⁰⁹, entre lo mejor de Víctor Ruiz Iriarte.

ALFONSO PASO

La labor dramática de Alfonso Paso (1926-1978) no ha sido objeto, hasta el momento, de ningún estudio de conjunto monográfico, con valor crítico. No deja de sorprender este dato si tenemos en cuenta que nos encontramos ante un caso sin par de autor fecundo, con más de quinientos títulos artísticos en su haber, sin contar sus más de dos mil quinientos artículos de prensa. Alfonso Paso destaca también por su polifacetismo, ya que cultivó toda clase de géneros, desde el dramático, el principal, pero también el narrativo, y se sirvió de distintos canales como son el cine, el teatro, el periodismo e incluso la canción. El teatro de Alfonso Paso se sigue representando en nuestro tiempo por grupos de aficionados, aunque no parece que, por el momento, vaya a ser reivindicado por jóvenes críticos.

³⁰⁹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 46-47.

Alfonso Paso, en su no muy larga vida, escribió la impresionante cifra de cuatrocientas treinta seis obras de teatro, a las que habría que añadir setenta y ocho guiones de películas, siete series de televisión, dos de radio, más varias novelas, novelas cortas, fotonovelas y una ingente producción periodística³¹⁰. A esta fecundidad hay que añadir, en el terreno teatral, el gran éxito y aceptación que consiguió Alfonso Paso entre el público de los años cincuenta y sesenta, cuando la clase media española se refugiaba en los teatros para olvidar los sinsabores de la triste y larga posguerra. Alfonso Paso es el autor que mejor encarna el denominado teatro de evasión, a pesar de que algunas de sus piezas, las menos, las considere el autor, con gran polémica, como un verdadero teatro de denuncia social. Lo que nadie le discutió nunca a Paso es su evidente gancho entre el público y los empresarios teatrales. Salvo algunos contados fracasos, la mayor parte de las obras de Paso fueron rentables y permanecieron largo tiempo en cartel, dándose la muy feliz circunstancia para el dramaturgo de que, en ocasiones, se representaban al mismo tiempo obras de Paso hasta en seis y siete teatros distintos. A pesar de este gran éxito y de que fueron muchos los empresarios, intérpretes y gentes del teatro que se beneficiaron de la labor de Alfonso Paso, esto no fue impedimento para que varios críticos y dramaturgos se ensañaran cuando hablaban de su teatro³¹¹.

Entre las obras de Paso que superaron los cien días de programación se encuentran: *Veneno para mi marido*, *Los pobrecitos*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *Usted puede ser un asesino*, *Cena de matrimonios*, *Cosas de papá y mamá*, *Los derechos de la mujer*, *Vamos a contar mentiras*, *Rebelde*, *Al final de la cuerda*, *Las que tienen que servir*, *Los derechos del hombre*, *Un 30 de febrero*, *La corbata*, *Los palomos*, *Sí, quiero*, *Prefiero España*, *Víspera de domingo*, *Este cura*, *Enseñar a un sinvergüenza*, *Las que tienen que alternar*, *¡Cómo está el servicio!*, *En El Escorial*, *cariño mío*, *Estos chicos de ahora*, *Esta monja*, *Los tontos más tontos de todos los tontos*, *Un matrimonio muy, muy feliz*, *Rodríguez y a mucha honra*, *No somos ni Romeo ni Julieta*, *Vamos a por la parejita*, *Viuda ella, viudo él*, *Ye-ye pero honrada y Millonaria con yate*. Es evidente que este teatro hacía las delicias de la clase media a la que iba dirigido.

³¹⁰ Vid. RADERS, Margit: "La mujer en la vida y la obra de Alfonso Paso: una contribución a la cultura de masas en el franquismo", *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Vol. 1, 1994, pp. 323-332.

³¹¹ En algunos casos, los comentarios eran humillantes. Vid., por ejemplo, RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974, p. 118; MEDINA, Miguel A.: *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

La vinculación de Alfonso Paso con el género policiaco se da ya desde sus inicios teatrales. Como ha estudiado Mariano de Paco³¹², a comienzos de los años cuarenta, cuando terminó el bachillerato, Alfonso Paso escribió con Alfonso Sastre y otros dos bisoños autores, con quienes compartía por entonces amistad e inquietudes teatrales, *Los crímenes del Zorro*, una obra de teatro policiaco basado en la conocida figura del Zorro. No consiguió la obra el apoyo del empresario Enrique Rambal. Poco después, otra vez en colaboración Paso y Sastre, escribieron *Un claro de luna*, también policiaca, que fue rechazada, en esta ocasión, por el primer actor Rafael Rivelles, a quien fue dirigida. No se desanimó por ello Paso y consiguió un rotundo éxito con *Veneno para mi marido* (1953), obra sugerente que iniciaba la feliz combinación de humor e intriga que tanto agradaría al autor y público. En 1958 estrenó la que se le puede considerar obra maestra del género: *Usted puede ser un asesino*, pieza de perfecta construcción que, una vez más, combina humor con misterio. Posteriormente, Paso se convirtió en un especialista en crear vodeviles en los que surgen asesinatos y muertes fortuitas que implican a algún personaje que, por miedo a desvelar alguna infidelidad conyugal, intenta ocultar los cadáveres. El trasiego de cadáveres y las forzadas e inverosímiles explicaciones que se dan para justificar la situación producen un humor macabro muy efectivo en la escena de posguerra. Lo policiaco se funde con el humor y crea el subgénero del vodevil negro, en el que lo importante es, sobre todo, reírse a carcajadas con la embarazosa situación de los personajes, que se las ingenian como pueden para desembarazarse de los cadáveres que les han llegado inopinadamente a sus manos. Otra variante de estos vodeviles negros son los que tratan sobre asesinatos premeditados, pero que en la práctica, por causas imprevisibles o por pura casualidad, resultan de difícil ejecución, originando un rastro de víctimas fortuitas y la risotada del espectador, que observa complacido cómo los asesinos fracasan una y otra vez en sus planes. Son obras como: *Adiós, Mimí Pompón*, *Cuatro y Ernesto*, *Los palomos*, *Al final de la cuerda*, *Los tontos más tontos de todos los tontos*, *Cuidado con las personas formales*, *De profesión sospechoso*, *Vamos a contar mentiras*, *Tus parientes no te olvidan* o *Las mujeres los prefieren pachuchos*. Es muy posible que estos vodeviles negros, por su total ausencia de problemática social y de cualquier propósito que no sea el de entretener al público, sean las piezas de Alfonso Paso que mejor han resistido el

³¹² PACO, Mariano de: "El primer teatro de Alfonso Paso", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad, 2003, pp. 171-185.

tiempo. En las otras pesa demasiado el punto de vista moralista del autor y el retrato de una España muy alejada de la actual.

Alfonso Paso también usó, en un limitado número de obras, una técnica copiada de la fórmula empleada por Priestley, el dramaturgo preferido por Paso, en *Llama un inspector* o en *Esquina peligrosa*, cuyos estrenos en España habían tenido una importantísima repercusión. Son obras como *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Sentencia de muerte* y *Buenísima sociedad*, a las que podría añadirse la desafortunada *Las separadas*. Alfonso Paso se enorgullecía de haber creado así un teatro de denuncia social, en el que a partir de una investigación inducida o fortuita se ponen de manifiesto defectos y taras de las clases sociales dirigentes. El problema, como ha señalado Pérez Rasilla³¹³, es que en estas obras queda demasiado explícito el punto de vista moral y social del autor, de manera que las obras, más que entretener, en ocasiones parecen panfletos adoctrinadores.

En un tercer grupo de obras se plantea un género policiaco más puro, basado en la investigación por métodos deductivos de hechos ocultos, no necesariamente delictivos, como sucede en la muy querida para el autor *Dos sin tres*, o en *Receta para un crimen* y en *Atrapar a un asesino*.

No hay que olvidar, finalmente, algunas obras híbridas en las que Paso entremezcla elementos policiacos para tratar su tema preferido, los problemas del matrimonio. Son obras como *Hay alguien detrás de la puerta* o *Esta monja*.

VENENO PARA MI MARIDO (1953)

Fecha de estreno: 30 de diciembre de 1953 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

Principales intérpretes: Isabel Garcés, Ana María Morales, Irene Caba Alba, Rafaela Aparicio, Mariano Asquerino, Gregorio Alonso, José Montijano, Ricardo Yuste.

Veneno para mi marido inicialmente se iba a llamar *Un vaso de leche antes de acostarse*, pero Paso cambió el título por uno más sugerente y empezaba así su dinastía de obras policiacas y de humor macabro, que tanto éxito le iba a dispensar. La obra fue

³¹³ PÉREZ RASILLA, Eduardo: “Alfonso Paso (1926-1978). De la popularidad al olvido”, *Ade*, 82, 2000, p. 136.

la revelación de un joven autor, Alfonso Paso, que se daba a conocer al gran público con esta obra e iniciaba así su andadura profesional, con decidida voluntad de someterse a las exigencias del público y del empresario teatral. Paso sorprendió a la crítica por la soltura que tuvo, siendo tan joven, a la hora de escribir una comedia comercial de calidad. Aunque la obra contó con el beneplácito general, Nicolás González Ruiz, en su crítica nada severa en el *Ya*, vaticinó cuál sería el futuro de Alfonso Paso: “No queremos por esto considerar defraudadas, ni mucho menos, las esperanzas que se habían puesto en el señor Paso. No es un autor vulgar. Por esto gastamos tiempo en decirle que no haga más concesiones al gran público que las estrictamente necesarias y trate de hacérselo suyo a fuerza de ingenio³¹⁴”.

Actos: tres.

Principales personajes:

Cecilia: actriz, muy celosa y neuroasténica.

Juan: marido de Cecilia y antiguo amante de Luisa.

Luisa: dueña de un hotel de descanso en Guadarrama.

Amadeo: delincuente. Hijo de Luisa.

Jaime: amigo de Luisa, enamorado de ella.

Roses: sargento de la guardia civil.

Nicosia: empleada de Luisa.

Espacio: en un escenario y en el hotel de Guadarrama.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Cecilia está agotada y necesita unas vacaciones. Se va con su marido a Guadarrama, pero allí descubre, horrorizada, que Juan parece tener relaciones íntimas con Luisa, tal y como sucedía también en la última obra de teatro que representó.

b) Conflicto central: Cecilia está muy atormentada por los celos y va poco a poco perdiendo la razón, en tanto que Luisa intenta esconder a Amadeo, al que busca la guardia civil.

c) Desenlace: Cecilia está a punto, loca de celos, de envenenar a Juan, que, sin embargo, ha sido siempre fiel a su esposa. Roses detiene a Amadeo y a Luisa. Cecilia se da cuenta de su error a tiempo y se reconcilia con Juan.

³¹⁴ GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 210.

Comentario: *Veneno para mi marido* consiguió un éxito unánime de crítica y de público en su estreno. Luis Calvo³¹⁵, en una crítica elogiosa en el *ABC*, reseñó las risas incesantes y los aplausos cerrados al final de los tres actos, así como el humor contagioso y acertado que imprimió Isabel Garcés a su doble personaje. Para Víctor García Ruiz³¹⁶, *Veneno para mi marido* no pasa de ser un producto bien construido, que quiere ser humorístico, pero que necesitaría más ingenio para serlo.

Como señalaba el propio autor³¹⁷, *Veneno para mi marido* es una comedia casi policiaca. “Casi”, a juicio de Paso, porque utilizaba los procedimientos habituales de las obras de intriga para plantear, al fin, un problema extrapoliciaco, el de la casualidad que no parece casualidad, o casualidad que puede ser verosímil. En esto revela, como ya destacó la crítica en su estreno³¹⁸, un excelente conocimiento de la técnica de Jardiel Poncea, con su peculiar juego de iniciar la obra rozando, si no el absurdo, la falta aparente de lógica, para ir progresivamente normalizando la situación, de modo que al final quede todo explicado. La obra es una mezcla de comicidad, debida en gran parte al lucimiento de Isabel Garcés, actriz para quien se escribió a propósito la comedia, y elementos policiacos, con truenos, tóxicos, asesinos y un misterio, el de la coincidencia, sin resolver. Empieza la acción con un juego pirandelliano, con una comedia representada dentro de la comedia, con un asunto de veneno, de crimen y de venganza. Cecilia Montalbán, la actriz que interpreta el papel de la protagonista, cae desmayada y hay que echar el telón y pedir disculpas. Como destacó Alfredo Marqueríe³¹⁹, en el acto segundo se aprecia una influencia de Priestley más que evidente, con el tema del reconocimiento e identificación que los personajes hacen del lugar donde van a sobrevenir determinados episodios. Cecilia reconoce en el hotel donde va a pasar sus vacaciones y en sus moradores el mismo espacio y personajes de la obra de teatro que interpretaba, en la que ella acababa envenenando a su marido. ¿Volverá a ocurrir lo que se temía? Todo parece apuntar que sí. Por medio de un equívoco en el que colabora la propia Cecilia, con su mente casi desequilibrada, la protagonista adquiere la certeza de que su marido la engaña con la propietaria del hotel, con la que planea irse a México huyendo de todo. No eran unos simples adúlteros, sino que Luisa habría envenenado a

³¹⁵ CALVO, Luis: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, cit., p. 208.

³¹⁶ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, cit., pp. 126-127.

³¹⁷ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, *Teatro español, 1953-1954*, p. 207.

³¹⁸ Vid. RIENZI: “Crítica”, *ibídem*, p. 209. La misma idea se encuentra expuesta más modernamente en SIRERA, Josep Lluís: “Alfonso Paso: Esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta”, en FLOECK, Wilfried y Alfonso de TORO (coord.): *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 116.

³¹⁹ MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960, p. 156.

su marido y Juan habría colaborado expidiendo un certificado de defunción que apuntara al suicidio. Cecilia, terriblemente celosa, envenena el vaso de leche que su marido tiene costumbre de tomar antes de acostarse. A esta trama de desequilibrio mental y asesinato se le suma la de Luisa y su hijo Amadeo, un ladrón de verdad, que se ha escondido en el hotel que regenta Luisa para huir de la policía. Incluso hay un tercer núcleo argumental policiaco, la graciosa historia de Jaimito, al que Cecilia imagina como un ladrón de pulseras.

El personaje interpretado por Isabel Garcés, Cecilia Montalbán, se presta a la perfección a la comedia psicológica y de intriga. Estresada por muchos meses de trabajo, celosa hasta el extremo de hacer el ridículo y ponerse en evidencia, drástica en su resolución de envenenar al marido, Cecilia Montalbán da pie a un personaje de gran comicidad y, en lo policiaco, a una asesina potencial. Aunque al final Juan se ha percatado de que la leche que iba a tomar apestaba a medicina, lo cierto es que, como bien indica el propio Juan, fue una casualidad también que no se la tomara, o que se dieran, aparentemente, todas las circunstancias para que su mujer se desequilibrara. No es tan inocente Juan, pues mantuvo una relación tormentosa con la hermana de Luisa. Y tampoco Luisa, que chantajea a Juan con el propósito de que le ayude a sacar del país a su hijo. Al final, ella es también detenida, por encubrimiento. Por lo menos, no hay nada sospechoso en el suicidio del marido de Luisa, que se tiró a la vía del metro sin que nadie le empujara, como se nos informa al final. El personaje gracioso de la obra es Jaimito, que, a diferencia de los demás, es el que menos se parece a su doble en la comedia. Antoñito es ladrón y chantajista y se hace el tonto para disimular y enterarse de todo. Jaimito, en cambio, es bondadoso y un poco tonto sin disimulo, y su único delito es estar enamorado de Julia, que, además, lo desprecia al principio. Es el personaje más honrado de todos y, al final, obtiene su recompensa en forma de cariño de Luisa, que busca su compañía cuando va a ser detenida. Nicosia, la criada, también muestra un carácter misterioso, con sus reticencias a la hora de hablar sobre el suicidio del marido de Luisa. El papel del policía, finalmente, le es asignado al personaje de Roses, que en esta comedia se limita a detener a los culpables una vez se le ha indicado dónde encontrarlos, y a servir de elemento cómico en un equívoco muy logrado sobre tres personajes que acusan a otros tres de ladrón.

El espacio, un hotel solitario en medio de la montaña, en una noche de tormenta, colabora en crear una ambientación misteriosa que se aclimate al propósito cómico-policiaco de la obra. En lo que respecta al tiempo, la ruptura de la unidad temporal

responde a la necesidad de que parezca verosímil el progresivo deterioro de la salud mental de la protagonista.

USTED PUEDE SER UN ASESINO (1958)

Fecha de estreno: 27 de mayo de 1958 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Ismael Merlo.

Principales intérpretes: Ismael Merlo, Ricardo Alpuente, Diana Maggi, Carmen Merlo, Encarna Paso, Eduardo Martínez, José Canalejas, José García Noval, Antonio Burgos.

Usted puede ser un asesino llegó al Teatro de la Comedia habiendo sido ya representada con mucho éxito en varios teatros de provincias. En Madrid cosechó un triunfo mayor todavía, debido en parte al absoluto dominio por parte de actrices y actores, que representaron la obra sin concha y sin los errores típicos de las primeras funciones. Con *Usted puede ser un asesino*, Alfonso Paso alcanza la consagración definitiva dentro del género que él definió “casi policíaco” y que empezó con *Veneno para mi marido*. Alfonso Paso logra con *Usted puede ser un asesino* el punto más alto como hábil constructor de situaciones hilarantes con trasfondo policíaco. Las comedias posteriores adolecen de un moralismo o de una sensiblería anticuada que las sitúan por debajo de esta obra, por lo que podemos considerar a *Usted puede ser un asesino* como obra maestra del género policíaco.

Actos: dos actos, el segundo dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

Simón: mujeriego aficionado a las novelas policíacas.

Enrique: amigo de Simón.

Margarita: olvidadiza esposa de Simón.

Brigitte: esposa de Enrique.

Dupont: chantajista.

Noemí: vecina de Simón y Margarita.

Julio: estudiante de medicina y novio de Margarita.

Inspector Cerveille.

Espacio: en el piso de Simón y Margarita, en París.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Simón y Enrique van a aprovechar la ausencia de sus mujeres para correrse una juerga con prostitutas. Pero quien llega es Dupont, que amenaza a Simón con contárselo todo a Margarita. Dupont muere accidentalmente y Simón y Enrique deben desembarazarse del cadáver.

b) Conflicto central: pese a sus intentos de ocultar el cadáver, éste es descubierto por Margarita y Brigitte, que han vuelto repentinamente, y por Noemí, que los ha denunciado a la policía. Cerveille averigua que Dupont murió envenenado con una leche que, al parecer, iba dirigida a Enrique y Simón, lo que convierte a las mujeres en sospechosas, por lo que son detenidas.

c) Desenlace: Simón y Enrique se encuentran en la casa el cadáver de la abuela de Noemí, que ha muerto al saber que Julio la quería matar. Dupont se bebió la leche de los vecinos y murió en lugar de la abuela. Cuando Julio está a punto de asesinar a Enrique y a Simón, llega Cerveille y lo detiene.

Comentario: *Usted puede ser un asesino* consiguió el reconocimiento del público y de toda la crítica. El público rió a mandíbula batiente durante el curso de la representación y fue muy meritoria la labor de los principales actores, Ismael Merlo y Diana Maggi. Al final de cada acto y en algunas de las agudas frases del diálogo, el público aplaudió largamente. Torrente Ballester³²⁰ destacó en su crítica en *Arriba* tanto la elaborada construcción de la intriga policiaca como el humor de *Usted puede ser un asesino*, conseguido por sí solo, a partir de un argumento ingenioso, sin necesidad de apoyarse en juegos de palabras o chistes concebidos a propósito. Para F. Castán Palomar³²¹, en su crítica en *Dígame*, lo más logrado de la comedia, entre sus muchas virtudes, era la feliz conjunción de farsa y de comedia policiaca, en una especie de género híbrido personalísimo de Alfonso Paso. Diremos, para resumir, que Sainz de Robles se refirió a *Usted puede ser un asesino* como “obra maestra de nuestro teatro contemporáneo³²²”.

Desde la crítica moderna, César Oliva encuentra a *Usted puede ser un asesino* como una de las mejores comedias de Alfonso Paso, con un desarrollo justo y convincente. Es modélica la articulación y justificación de la gran mayoría de los recursos teatrales puestos en juego. La obra funciona como un engranaje de relojería, si

³²⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 265.

³²¹ CASTÁN PALOMAR, F.: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, cit., p. 266.

³²² SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, cit., p. XV.

bien, como señala Josep Lluís Sirera³²³, lo que importa es precisamente eso: el virtuosismo con que se mueven los hilos y no la lógica de esos movimientos. Se puede explicar, entonces, la aparente falta de lógica de situar el espacio en París, cuando la obra rezuma picaresca española, o el hecho de que las “prójimas” amiguitas de Simón y Enrique no se presenten en la escena hasta el final de la obra, demorándose más allá de cualquier cálculo, porque sólo así se consigue desarrollar la trama prevista y porque se da el toque cómico justo al final, para poner en duda la armonía conyugal de los protagonistas. Todo está concebido en función de una lógica de “pieza bien hecha” que empieza y termina su justificación en sí misma. Lo que le falta a estas comedias no es una buena construcción, sino, como sugiere Oliva, una intención, inexistente: “No hay más sugerencias que las que se ven en escena. En definitiva, estamos ante un teatro en el que nunca pasa nada. Se cuentan cosas, se ríen y se olvidan³²⁴”. No era esto nada nuevo para el autor, que anuncia, sin ningún tapujo, que la obra le produjo muchos buenos momentos, “quizá porque la escribí sin pensar en la función social, la generación nueva, la responsabilidad humana, etcétera. La escribí, simplemente, pasando un buen rato, y esto, sin duda, ha de verse reflejado en la obra³²⁵”.

Además del éxito de *Usted puede ser un asesino* en los escenarios españoles, la obra triunfó en Argentina, donde fue montada por Diana Maggi durante varios años, con gran éxito³²⁶. La obra fue llevada al cine en 1961 por José María Forqué, con un espléndido reparto de actores como son Alberto Closas, José Luis López Vázquez, Julia Gutiérrez Caba o Amparo Soler Leal.

Como señala Antonio Paso en la autocrítica al estreno³²⁷, *Usted puede ser un asesino* es una comedia de humor policiaca, sin ninguna pretensión de parodia. La intriga policiaca de la obra es ortodoxa, con un criminal, varios sospechosos y dos víctimas, aunque lo terrorífico y macabro de la comedia ocasiona situaciones que producen risa. Como apuntó Alfredo Marqueríe en su crítica en *ABC*³²⁸, objetivamente considerada, esta comedia de Alfonso Paso ofrece todos los caracteres de una aventura policiaca que pudiera haber sido desarrollada en serio. Todo se basa en la idea esbozada por Georges Simenon de que, en determinadas circunstancias, lo verdaderamente difícil

³²³ SIRERA, Josep Lluís: art. cit., pp. 111, 115 y 116.

³²⁴ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 214.

³²⁵ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, cit., p. 263.

³²⁶ Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*, Madrid, Temas de hoy, 2003, p. 147.

³²⁷ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, cit., p. 263.

³²⁸ MARQUERÍE, Alfredo: “Crítica”, en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, cit., p. 264.

no es asesinar, sino demostrar que no se ha cometido el asesinato. El argumento juega con el enredo en el que Simón y Enrique, que están organizando una juerga sin sus mujeres, se ven envueltos cuando muere el chantajista Dupont. Ante la imposibilidad de deshacerse del cadáver, se da la circunstancia de que, a ojos de los demás, cualquiera de los personajes de la obra puede haber sido el asesino. La confusión en el modo en que se ha producido la muerte de Dupont, que al principio se creía por un golpe, complica aún más el caso. La trama da un giro cuando las mujeres, Margarita y Brigitte, regresan a la casa, tras olvidarse las llaves de la casita de campo. Un seguro que les brindaría a ellas cinco millones de francos en caso de muerte de sus maridos, plantea la posibilidad de que hayan sido ellas las que han intentado envenenar a sus maridos. Pero, una vez que son detenidas, aparece un nuevo cadáver, el de la vieja tía de Noemí, con lo que se descarta la participación en el crimen de las dos amigas y vuelve a plantearse el interrogante de quién es el asesino. Todos estos factores de enigma y de intriga no dejan adivinar el desenlace y permanece el suspense hasta el final. Conviene destacar, asimismo, la fórmula empleada por Paso, por primera vez en esta obra, de mostrarnos un cadáver en escena, que es trasladado de un lugar a otro para ocultarlo a algunos personajes. Lo policiaco y el humor macabro se combinan así en uno de los procedimientos que más iban a gustar al público y que Paso repitió en obras posteriores. El muerto en escena se convirtió en garantía de éxito comercial³²⁹. Cuando ya estamos en el final de *Usted puede ser un asesino*, Simón da con la clave del caso, que se encuentra en la botella de leche envenenada. Pero de poco le sirve porque está a punto de ser, junto con su amigo Enrique, asesinado por el criminal Julio. En otra muestra de comicidad, la detención de Julio no se debe a la lógica deductiva de Simón o del inspector de policía, sino a la casualidad y a la desastrosa memoria de Margarita, que vio a Julio entrar en su casa y coger la botella de leche, pero sólo se acuerda de ese detalle tan fundamental justo en el momento preciso para que intervenga la policía y detenga a Julio.

Los personajes de *Usted puede ser un asesino* no se caracterizan, precisamente, por su consistencia, sino que están más bien al servicio de una hilaridad un tanto gruesa. Desde la más que torpe Margarita, pasando por el pusilánime Enrique o el inspector

³²⁹ Aunque desprovista de la faceta policiaca, conviene al menos citar aquí a la *Balada de los tres inocentes* (1973), de Pedro Mario Herrero, que se convirtió en uno de los mayores éxitos teatrales de la posguerra. La trama de esta obra se basa, precisamente, en la necesidad de ocultar un improvisado cadáver (falso, porque, en realidad, se trata de un enfermo de catalepsia) por parte de un cura integrista y un sargento de carabineros, que ven peligrar su posible ascenso si se descubre.

Hilario, enfrascado en seguirle el juego a Margarita con su increíble historia-coartada, no son más que caricaturas sin otro propósito que el de hacer reír.

En la consideración del espacio, Alfonso Paso adoptó la precaución de situar en un piso de París el marco para esta historia de crímenes y adulterios. Como será recurrente en el teatro de Paso, los armarios, baúles y otros lugares en los que esconder cadáveres forman parte del decorado y recuerdan los escondrijos inverosímiles de las comedias detectivescas de Jardiel Poncela. Por otro lado, *Usted puede ser un asesino* mantiene la unidad temporal, de manera que toda la acción se desarrolla en una tarde-noche, enmarcada por la llamada de Simón para pedir los servicios de dos prostitutas y su muy tardía venida al final de la obra. Entre medias, se han producido dos muertes, varios interrogatorios y visitas de los vecinos, de modo que no resulta muy verosímil que tantos acontecimientos se produzcan en unas pocas horas. Quizás sea el punto más débil de la obra, pero Alfonso Paso se esforzó por respetar la unidad temporal, que refuerza el suspense al producirse todos los acontecimientos importantes casi sin interrupción.

JUICIO CONTRA UN SINVERGÜENZA (1958)

Fecha de estreno: 26 de septiembre de 1958 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: Ferna.

Principales intérpretes: Tomás Elizalde, Margarita Torino, Alicia Hermida, Antonio Prieto, Víctor Merás, Mary Delgado, Rafael Alonso, Fernando M. Calvo, Pilar Herrero, Rosa María Vega, Fernando Granada, Pastora Peña.

Con *Juicio contra un sinvergüenza*, Alfonso Paso quiso atribuirse una obra de denuncia social, poco típica en él hasta el momento: “un quejido de dolor ante miles de cosas que, como hombre de mi tiempo, me hacían daño³³⁰”. El autor pidió disculpas por no hacer reír mucho al espectador en esta ocasión, por presentar una comedia policiaca seria, a imitación de *Curva peligrosa* o *Llama un inspector*, de Priestley, de modo que calase en el público la crítica contenida y les hiciera meditar. En este sentido, Alfonso Paso vinculó *Juicio contra un sinvergüenza* con el teatro europeo de protesta, de autores jóvenes disconformes como Osborne y Shaffer. El orgullo del autor no se ceñía

³³⁰ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en *Juicio contra un sinvergüenza*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 5.

solamente al contenido, sino al modo en que funciona como “obra bien hecha” que está “bien construida de principio a fin, perfectamente encajada, en un auténtico alarde³³¹”.

Actos: dos.

Principales personajes:

Juan Esquín: mujeriego pero honrado hombre, que defiende la verdad ante todo. Expulsado del Ministerio donde trabajaba.

Laura Esquín: esposa de Juan Esquín, enferma de neurosis. Separada de Juan.

Juliana: criada de los Esquín e improvisado jurado.

Vernon: amigo de Juan Esquín e improvisado juez.

Raúl Cavanagh: sustituto de Juan Esquín en el Ministerio.

Honorable Ardint: alto cargo en el Ministerio y antiguo jefe de Juan Esquín.

Ana Cavanagh: esposa de Raúl y amante del honorable Ardint.

Archie Selby: empleado del Ministerio.

Juana Selby: esposa de Archie.

Elías Verz: jefe en el Ministerio.

Cora Nullisson: antigua secretaria de Juan en el Ministerio.

Espacio: en la casa de Juan y Laura Esquín.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Juan Esquín acude a la fiesta que celebra Laura con sus invitados y les propone un juego: quiere que le hagan un juicio por sinvergüenza, tras haber sido despedido del Ministerio por robo y haber engañado a su mujer.

b) Conflicto central: Juan demuestra que fue apartado del Ministerio por ser el único empleado honrado. También demuestra que su antiguo superior, lo mismo que sus otros antiguos camaradas, son libertinos.

c) Desenlace: aunque Juan sí que ha sido adúltero, todo fue culpa de su mujer, que se negaba a tener relaciones íntimas con él. Juan sale absuelto del juicio que había propuesto como juego.

Comentario: *Juicio contra un sinvergüenza* es una de las obras de mayor éxito de Alfonso Paso y causó conmoción entre las gentes de teatro, por la polémica sobre el teatro comprometido que originó. El público, ajeno a esta polémica, respondió excelentemente en taquilla. La discrepancia entre la crítica y el público no alteró para

³³¹ MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, cit., p. 171.

nada el recorrido triunfal de esta comedia, que alcanzó en Madrid doscientas cuarenta y cinco representaciones, mientras dos compañías más la representaban en provincias. Fue un gran triunfo que despertó el reconocimiento³³² pero también la animadversión de parte de la crítica, que veía al consagrado autor cada vez más lejos de un verdadero teatro social. Así, Ruiz Ramón³³³ niega el pretendido enfoque social de la obra y habla de un pseudocompromiso y un testimonio desviado de la verdad necesaria en piezas como *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad* o *Los peces gordos*. Aunque Paso mostraba los trapos sucios de la clase alta de la sociedad, a la que condena por su inmoralidad, cinismo y frivolidad, no había el menor asomo de crítica para la fiel y querida clase media, que sale del teatro con la conciencia igual de tranquila que cuando entró a ver la obra porque, a fin de cuentas, los escándalos que se denuncian en *Juicio contra un sinvergüenza* afectan a ministros o altos funcionarios que poco tienen que ver con ellos. El público burgués saldría más bien reconfortado que con disposición a meditar, como insinuaba Paso en su autocrítica, pues no podría ver más que con autocomplacencia las miserias humanas escenificadas en unos personajes de clase superior a la suya. Antonio Paso empezaba a ser objeto de ataques furibundos, por parte de la crítica, como él mismo reconocía: “Según parece, cierto sector de la opinión intelectual quiso acusarme de que mi obra era, simplemente, una diatriba de burgueses contra burgueses, un sermoncito ejemplar (...). Pero que “sinvergüenzas y “oponentes” forman parte del mismo mundo o del mismo estrato social, sin más proyección ni finalidad y sin distinguirse, en el fondo, el uno de los otros³³⁴”. En cualquier caso, Paso puso siempre a *Juicio contra un sinvergüenza* como un ejemplo de teatro de denuncia y de que su “pacto” con el público podía funcionar³³⁵. Quizás hoy se juzgue muy severamente a *Juicio contra un sinvergüenza* al equipararla a la mayoría de las obras de Paso, en las que no se adivinan otras intenciones que las de complacer al público y asegurarse el mayor éxito posible de taquilla. El gran éxito en el teatro de *Juicio contra*

³³² Julio Mathías, por ejemplo, ve en *Juicio contra un sinvergüenza* y en *Cena de matrimonios* el tipo de teatro con una calidad literaria y una dificultad técnica que las hacen superiores a la mayor parte de obras del autor. Vid. MATHÍAS, Julio: *Alfonso Paso*, Madrid, Epesa, 1971, p. 80.

³³³ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., p. 427.

³³⁴ MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, cit., p. 128.

³³⁵ Alfonso Paso defendió la necesidad de suscribir un “pacto” con el público y el sistema comercial, de modo que se intentase renovar desde dentro, con comedias que agradaran al público, las vetustas estructuras teatrales. No pocas fueron las voces que le criticaron después que, una vez instalado en el circuito comercial, no renovase absolutamente nada. Sin embargo, Paso puso como ejemplo de obra de denuncia pero al mismo tiempo comercial a *Juicio contra un sinvergüenza*. Vid. PASO, Alfonso: “Los obstáculos para el pacto”, *Primer acto*, 12, 1960.

un sinvergüenza originó una versión cinematográfica en 1962 llamada *Suspendido en sinvergüenza*, con la dirección del prolífico Mariano Ozores.

Alfonso Paso³³⁶ vinculó *Juicio contra un sinvergüenza* con la comedia de intriga del estilo de *Llama un inspector*, de Priestley, que, sin renunciar a su concepción de obra bien hecha, tiene un trasfondo social innegable. *Juicio contra un sinvergüenza* mantiene el suspense hasta el final. Es una comedia de indagación procesal, en la que no hay acción y todo se reduce al diálogo, que origina un enfrentamiento *in crescendo* por la fuerza de las acusaciones que se lanzan unos personajes a otros. Lo mismo que en *Curva peligrosa*, de Priestley, los personajes inventan un juicio que empieza más o menos en broma y acaba en serio, ya que con él se descubre la podredumbre moral de todos ellos. En el primer acto todo se vuelve contra Juan Esquín, con las distintas acusaciones de las que se le hace objeto; en el segundo acto, Esquín va defendiéndose de cada una de las críticas que se le imputan para, a su vez, adoptar el papel de acusador de todos aquellos que lo llaman a él sinvergüenza. Todo se subordina al juego dialéctico, por el que Juan Esquín consigue astutamente involucrar a cada uno de sus acusadores, de manera que, en varias ocasiones, caen en la trampa preparada hábilmente por Esquín, reconociendo aseveraciones que les perjudican. El espectador contempla este juego del ratón y el gato con el interés de recomponer, como si se tratara de un puzzle, todas las piezas con la información que se le va brindando.

Existen, no obstante, muchos puntos débiles en la comedia. En primer lugar, la facilidad que tiene Juan Esquín para extraer conclusiones precipitadas que, casualmente, se convierten en acertadas. Por ejemplo, el hecho de que Juana Selby y Elías Verz mencionen que se “suba”, en lugar de “bajar”, a los reservados de “Chik’s” no significa que sean amantes necesariamente, aunque Esquín indica que se puede contar con el testimonio del dueño del local de alterne. Es poco verosímil, por otro lado, que el testigo de Esquín, la secretaria Cora Nullisson, se haya prestado a ayudarlo declarándose ella misma cómplice en el escándalo que sirvió de tapadera para echarlo del Ministerio. Sucede lo mismo con la visita de Cora a casa del Honorable. Si Ardint mantenía relaciones ilícitas con Ana Cavanagh, ¿por qué Ana no se encerró en cualquier habitación para que Cora no se fijase en el brillante que llevaba puesto? La confesión de la esposa de Juan Esquín, Laura, declarándose delante de todo el mundo una neurótica que hacía la vida imposible a su marido, tampoco convence. En estos ejemplos se deja

³³⁶ MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, cit., p. 180.

notar demasiado la mano del autor para que todo encaje perfectamente. Como también se deja notar, como subraya Pérez Rasilla³³⁷, el deseo no disimulado del autor de exhibir sus convicciones morales y sociales, hasta el punto de que abundan en *Juicio contra un sinvergüenza* los largos y pedantes soliloquios, en los que Paso adoctrina con un afán de escandalizar y de mostrarse brillante y autocomplaciente.

Juan Esquín es un sinvergüenza, un hombre al margen de la sociedad, sobre el que pesan duras acusaciones de robo, inmoralidad y abandono de su mujer. Pero el supuesto sinvergüenza acaba siendo un hombre más o menos honrado, que necesita enjuiciar y acusar a los demás para obtener, al mismo tiempo que su absolución, la condena moral de los que ejercían de fiscales contra él y, de paso, el arreglo de su matrimonio, otro de los temas fundamentales para Paso. Los otros personajes, salvo Vernon, entran en el grupo de los funcionarios prevaricadores y sus esposas y amantes: Archie y Juana Selby, Elías Verz, Raúl y Ana Cavanagh o el Honorable Ardint. No hay diferencias entre ellos y todos, de un modo u otro, acaban reconociendo su vileza. Lo mismo ocurre con Laura Esquín, que confiesa su neurosis. Vernon es el único de los invitados que se pone de la parte de Juan Esquín, quizás porque es el único que no tiene nada que esconder. Asume por ello la función de juez. El personaje de Juliana, la paleta criada que acaba erigiéndose en jurado de tan inusual juicio, no puede considerarse sino un error en esta obra de tono serio. Quizás Paso se sirviera de este personaje cómico, que origina salidas e interrupciones en los diálogos de dudosa comicidad, para atenuar la carga de denuncia y crítica que la obra acumulaba, pero lo cierto es que desentona completamente con lo que en la obra se está exponiendo y, por otro lado, resulta también del todo inverosímil que se le adjudique a ella el papel de jurado.

La creación de un espacio cerrado y asfixiante, tan recurrente en el género policiaco y de misterio, contribuye a que cada vez más se deje sentir la angustia de los personajes. Toda la acción se desarrolla en casa de Juan Esquín. Para retener a los personajes que, como es lógico, quieren zafarse y eludir la dura prueba del juicio y que amenazan con marcharse de la casa, Alfonso Paso recurre a ardidés técnicos de buena ley, como la nevada que bloquea el acceso y la salida de la casa. Cuando las circunstancias ambientales permiten a los personajes marcharse, ya es demasiado tarde, porque el juicio ha avanzado demasiado y todos se sienten atrapados en la red que ha urdido Juan Esquín. Hay que destacar, asimismo, que Paso sitúe la acción en Inglaterra,

³³⁷ PÉREZ RASILLA, Eduardo: "Alfonso Paso (1926-1978). De la popularidad al olvido", *Ade*, 82, 2000, pp. 134-138.

con lo que evidencia, de nuevo, la influencia del maestro Priestley. El respeto escrupuloso de la unidad de tiempo permite garantizar la tensión y el suspense.

HAY ALGUIEN DETRÁS DE LA PUERTA (1958)

Fecha de estreno: 5 de diciembre de 1958 en el Teatro Recoletos, de Madrid.

Dirección: Manuel Benítez Sánchez-Cortés.

Principales intérpretes: Mary Carrillo, Guillermo Marín, Alberto Bove, María Luisa Amado, Ramón Elías, Luisa María Payán, Carlos Muñoz.

Alfonso Paso³³⁸ calificó a *Hay alguien detrás de la puerta* como una comedia sobre la ilusión, en la misma línea que algunas comedias de humor suyas, como *Mónica*, *48 horas de felicidad* y *El cielo dentro de casa*.

Actos: dos, el primero dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

Carlos: hombre rico, atormentado sólo por la melancolía de su mujer.

Julia: neurasténica esposa de Carlos.

Antonio: amigo de Carlos, no muy inteligente.

Elena: avispada mujer de Antonio y enamorada de Carlos.

Juan Radós: conquistador de mujeres.

Luisa: cliente del hotel. Mujer seducida por Juan Radós.

López: agente de policía.

Espacio: en un hotel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Carlos llega junto con sus amigos Antonio y Elena al hotel con su neurasténica esposa, para ver si se cura, pero nada parece animarla. Sólo los misteriosos mensajes de Juan Radós, que pretende conquistarla, parece que son capaces de despertar el interés de Julia. Luisa, otra mujer seducida por Radós, la apoya.

b) Conflicto central: Carlos ha matado a Radós en una discusión. Pero no está claro si el disparo que acabó con Radós lo disparó Carlos u otra persona. Por otro lado, el cadáver de Radós ha desaparecido. El policía López investiga lo ocurrido.

³³⁸ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Hay alguien detrás de la puerta*, Madrid, Escelicer, 1959, pp. 5-6.

c) Desenlace: Radós vuelve a aparecer y conquista definitivamente el corazón de Julia. Pero todo acaba siendo un montaje de Carlos, que se hizo pasar por Radós y contrató a Luisa y a López para que desempeñaran sus papeles. Julia está ahora mucho más animada y con ganas de disfrutar de la vida, gracias a la estratagema de Carlos.

Comentario: *Hay alguien detrás de la puerta* obtuvo un éxito de público en su estreno, que premió a Alfonso Paso con sostenidas ovaciones, aunque no convenció del todo a la crítica, a la que no gustó ni el truco en la trama, ni el desenlace, demasiado discursivo, con tanta justificación por parte de Carlos³³⁹. Desde la crítica actual, *Hay alguien detrás de la puerta* no está mejor valorada y apenas obtiene el calificativo de mediocre³⁴⁰. La obra fue llevada al cine en 1960, con la dirección de Tulio Demicheli.

Hay alguien detrás de la puerta se sirve de la estructura policiaca para tratar uno de los grandes temas de Alfonso Paso: los problemas matrimoniales. Toda la parte policiaca ha sido preparada por el protagonista Carlos con un único fin: recuperar a su mujer. Se ha inventado un personaje, el misterioso Juan Radós, al que, después de una discusión, mata en defensa propia. Radós cae mortalmente herido a la piscina y, a partir de aquí, comienza una investigación policial con varios interrogantes que no quedan aclarados hasta mucho después. Se oyen dos disparos, pero el revólver de Radós no había sido usado, con lo que la hipótesis de la defensa propia de Carlos se viene abajo. Un nuevo personaje entra en juego, Luisa, que, poseedora también de un arma, anuncia haber disparado contra Radós por despecho. Se demuestra entonces que el primer disparo oído fue el suyo. La cuestión ahora es saber quién de los dos sospechosos acabó con Radós, pero la trama alcanza mayor suspense cuando se informa de que, una vez vaciada la piscina, ha desaparecido el cadáver. Y, en ese instante, cuando se está más pendiente del desenlace policiaco, se descubre, con una cierta decepción, que todo ha sido un juego, una invención de Carlos con un personaje irreal, Radós, al que él mismo ponía voz y letra, y un falso policía y una falsa señora engañada, Luisa, pagados por él.

El personaje de Carlos es habitual en varias comedias de Paso: fiel, inteligente, enamorado, es capaz de inventarse, como sucedía en aquella canción de Cecilia: *Un ramito de violetas*, un personaje antagónico a él mismo con tal de llenar de ilusión a su esposa Julia. Con la colaboración de López y de Luisa, crea un crimen que sirva de revulsivo a toda la apatía que lleva dentro Julia y consigue que su esposa lo vuelva a querer. Personaje mucho menos simpático es la propia Julia, encerrada en sí misma y

³³⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 105-108.

³⁴⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., p. 97.

con horror por los cuartos vacíos, ha perdido todo aliciente por la vida y se ha convertido en una insoportable histérica que se aburre con todo y aburre al lector y al espectador. El falso policía López, camuflado hábilmente por Carlos gracias al aparato de audición contra la sordera, se muestra como un policía más bien torpe, empeñado en detener a alguien y que está a punto de ser descubierto por Antonio, cuando demuestra no saber exactamente qué significa la expresión *habeas corpus*. Luisa, la otra ayudante de Carlos, desarrolla bien su papel de mujer seducida y despechada, que, en cualquier momento, puede o bien atentar contra su vida o bien disparar contra quien la sedujo para después abandonarla. Si López, Luisa e incluso el camarero han sido pagados para que representen el juego de Carlos, resulta más extraño que consigan engañar también a Antonio y a Elena, el matrimonio amigo. Aunque de Antonio se nos dice que es de cerebro escaso, cuesta entender que a un personaje de connotación más bien positiva como es Elena no se la dote de inteligencia suficiente como para reconocer a López, el falso policía, que era el cicerone que vieron al entrar en el pueblo, o para intuir que la investigación policial no era más que una patraña.

Una habitación de un hotel lujoso sirve de marco para una trama de amor y suspense. Cobra especial importancia uno de los laterales del escenario, de donde provendrán la música y los mensajes que recibe Julia. La trama policiaca exigía asimismo la unidad de tiempo, para hacer verosímil el embuste preparado por Carlos, aunque resulte un tanto arriesgado suponer que Julia pueda cambiar su estado de ánimo, muy depresivo, en un solo día.

CENA DE MATRIMONIOS (1959)

Fecha de estreno: 16 de octubre de 1959 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: Alberto Closas.

Principales intérpretes: Montserrat Salvador, Teresa del Río, Susana Campos, Alberto Closas, Jorge Rigaud, José Luis López Vázquez, Fernando Delgado.

Alfonso Paso³⁴¹ escribió *Cena de matrimonios* como una obra de rigurosa actualidad, en la que no intentaba hacer reír al espectador sino que pretendía, lo mismo que en *Juicio contra un sinvergüenza*, calar profundamente en el ánimo de los espectadores para hacerles pensar y meditar. Alfonso Paso sigue con *Cena de*

³⁴¹ Vid. MATHÍAS, Julián: *Alfonso Paso*, cit., p. 84.

matrimonios en la línea de investigación policiaca y social de su muy admirado Priestley. No en vano Paso consideraba a *Llama un inspector* como el más bello y sólido texto social de su tiempo³⁴².

Actos: tres.

Principales personajes:

Carlos: amargado tras el abandono de su mujer Adriana. Amante de la verdad y políticamente incorrecto.

Emilio: anfitrión de la fiesta que organizan los amigos.

Laura: casada con Emilio.

Enrique: amigo de los demás. Consejero de una empresa constructora en la que Carlos es también socio.

Julia: casada con Enrique.

Antonio: amigo del grupo.

Elisa: casada con Antonio pero enamorada de Louis Dephilippe.

Espacio: en la casa de Emilio y Laura.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: como cada sábado, se reúnen varios matrimonios para cenar y pasar la noche. Carlos viene solo, porque su mujer Adriana lo ha abandonado. Se dedica, con sus comentarios impertinentes, a amargar la fiesta a los demás. Llamam al teléfono y alguien les anuncia que a uno de los maridos le engaña su mujer.

b) Conflicto central: los hombres, inquietos ante la posible infidelidad de sus mujeres, permiten a Carlos que interroge a las mujeres para saber cuál de ellas miente.

c) Desenlace: Carlos descubre que Elisa les ha mentado y que es amante de Dephilippe. La propia Elisa se descubre cuando Carlos anuncia que Adriana se ha ido con el seductor. La llamada del teléfono provenía de Agnese, una de las amigas del grupo, también enamorada de Dephilippe y celosa de las otras.

Comentario: con *Cena de matrimonios* pretendía Paso proseguir su teatro comprometido, mediante su famosa teoría del pacto. Además de la feroz crítica a la alta burguesía, el autor hizo hincapié, al comentar la obra, en la sirena de los bomberos que, de forma reiterativa, se oye durante la obra y que avisa al espectador de que, en medio de tanto problema trivial, se inundaba un bloque de casas modestas y muchas familias

³⁴² Vid. CAÑIZARES BUNDORF, Natalie: *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*, Madrid, Instituto Nacional de las artes escénicas y de la música, 2000, p. 235.

quedaban desamparadas³⁴³. Al igual que hemos visto en *Juicio contra un sinvergüenza*, parte de la crítica menospreció la incidencia social de este tipo de obras, que arremetían tan sólo contra la alta burguesía, a la que se retrata de esencialmente corrupta, pero también, como apunta Pérez-Rasilla³⁴⁴, de estúpida y risible. Tal vez, como sugiere Monleón³⁴⁵, el público medio no podía reaccionar igual ante *Cena de matrimonios* que ante otras obras con una ambientación más humilde, como *Los pobrecitos* o *La boda de la chica*, de las que sí que podía salir del teatro con la conciencia intranquila. Pese a que en *Cena de matrimonios* se denuncia el fraude farmacéutico, que permite adulterar los medicamentos con el fin de que dejen mayor beneficio, y el inmobiliario, con esas viviendas de la barriada que se inundan con facilidad, poco atraía a un público que no se identificaba con ninguno de los personajes ni con su alto nivel económico. Es posible que el único sentimiento desatado en el público no fuera más que el de que todas las esposas fieles que vieron la función se sintieran reconfortadas, puesto que la crítica social de la obra se queda diluida en el tercer acto, dedicado íntegramente a descubrir a la esposa culpable de adulterio.

Cena de matrimonios consiguió más de doscientas representaciones en el Teatro de la Comedia, de Madrid. Parte de su enorme éxito se debió a la gran labor como actor de Alberto Closas. *Cena de matrimonios* quedó en la mente de muchos de los coetáneos de Alfonso Paso como una de las mejores piezas teatrales de su autor³⁴⁶. La crítica no fue, en cambio, tan benévola. Sainz de Robles³⁴⁷, aun destacando que era una obra singular, señaló que la comedia pecaba de ser demasiado larga y reiterativa, además de que ninguno de sus personajes consigue hacérsenos simpático. En su estreno en Barcelona, como estudia Ricard Salvat³⁴⁸, *Cena de matrimonios* consiguió un éxito sin precedentes en el Teatro Español, pues la obra permaneció en cartelera dos años. Se representó también en el Teatro Alexis y en el Teatro Guimerá, con el mérito de conseguir en junio de 1963 la representación número dos mil. En 1969 se hizo una

³⁴³ Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, cit., p. 61.

³⁴⁴ PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo: “El humor en los personajes de Alfonso Paso (Entre el humor malhumorado y el humor como desahogo)”, *Anales de Literatura Española*, 19 (2007), p. 208.

³⁴⁵ MONLEÓN, José: “Alfonso Paso y su tragicomedia”, en ROF CARBALLO, J. et. al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 266.

³⁴⁶ Vid., por ejemplo, NAUDÍN, Ana María: *Cine y teatro*, Barcelona, Ramón Sopena, 1965, p. 518.

³⁴⁷ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1959-1960*, Madrid, Aguilar, 1961, p. XVIII.

³⁴⁸ SALVAT, Ricard: *Teatre contemporani, I*, Barcelona, Edicions 62, 1966, p. 197.

reposición en el Teatro Alexis que superó también las dos mil representaciones³⁴⁹. En 1962, Alfonso Balcázar dirigió una película homónima con Arturo de Córdova, Rafael Alonso y Enrique A. Diosdado, como principales actores.

La crítica ha relacionado insistentemente *Cena de matrimonios* con *Juicio contra un sinvergüenza* y otras dos obras menos conocidas de Paso, como son *Buenísima sociedad* y *Los peces gordos*. Todas ellas adoptan el sistema de una investigación policiaca como modo de denunciar determinados aspectos inmorales de las clases altas. Julio Mathías o Rodríguez Alcalde³⁵⁰ consideran a *Cena de matrimonios* una buena pieza teatral que destaca, sobre todo, por su destreza a la hora de plantear la situación. A Paso se le ha podido criticar por su falta de compromiso real, pero nadie se ha atrevido a decir todavía que careciera de una indudable maestría en el uso de la denominada “carpintería teatral”.

Lo mismo que *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios* comparte el tono serio, la tensión y el modo de desarrollarse como un proceso jurídico. En esta ocasión, el juego-investigación versa sobre la lealtad en el matrimonio y el objetivo es buscar a la esposa infiel. Heredera también de *Curva peligrosa*, de Priestley, en *Cena de matrimonios* todo se apoya de un modo exclusivo en el diálogo, porque la acción está deliberadamente, desde un principio, referida a hechos anteriores, que el espectador va paulatinamente descubriendo a medida que se desarrollan los diálogos, conversaciones telefónicas, interrogatorios o confesiones de los personajes. El suspense se logra con varios recursos, como, por ejemplo, la combinación de una llamada anónima controlada, la concertada con Agnese, y otra de la propia Agnese con la que no se contaba y que ocasiona la desconfianza en los maridos. También el hecho de que Carlos, al recibir la carta, no la lee enseguida. O que Paso haga mentir a Laura y a Julia para que se las considere culpables, aunque luego se demuestra que ninguna de ellas es la adúltera. La ambientación de lluvia abundante colabora en crear un clima policiaco y es determinante para desenmascarar a Elisa, que llevaba los zapatos incólumes pese a que, según su testimonio, había estado caminando más de una hora con un fuerte aguacero.

Hay, con todo, varios defectos que no pasan desapercibidos. Las mujeres abandonan la escena con pretextos poco creíbles y no se explica que los hombres se pavoneen de sus conquistas delante del cínico Carlos y con las mujeres cerca. Las

³⁴⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, Valladolid, 1964, p. 363; ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*, Valladolid, 1970, p. 322.

³⁵⁰ MATHÍAS, Julio: *Alfonso Paso*, cit., p. 80; RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *op. cit.*, p. 190.

historias que cuentan las mujeres son muy poco meditadas y demuestran, más bien, muy poca inteligencia. Sobre todo por parte de Julia, que no se le ocurre inventar nada mejor que unas visitas a la peluquería y al dentista, cuando, por el ejemplo anterior de Laura, ha podido observar cómo los desconfiados maridos se dedican a verificar telefónicamente cada movimiento.

Por mucho que se relea o vea la obra, no se logra la empatía con el protagonista Carlos. No cae bien, pese a que constantemente esté diciendo que se pone al lado de los débiles y de los que debelan la hipocresía. Los otros personajes lo definen de aguafiestas, no sin razón, ya que, como en la misma obra se explicita, su actitud agresiva se ha hecho manifiesta desde que Adriana empezó a engañarlo, con lo que todo su retoricismo se queda en lo que parece un resentimiento de su propio fracaso personal como marido burlado. Como el Juan Esquín de *Juicio contra un sinvergüenza*, Carlos aprovecha cualquier ocasión para moralizar descaradamente, con parrafadas tediosas y largas. Por lo demás, Carlos funciona como un detective que usa toda su lógica y sagacidad para descubrir a la culpable. No se le escapa ninguna pista, como son el hecho de que Laura sepa tan bien la hora en su relato, pese a no llevar reloj, y también la incomprensible compra del paquete de café, por parte de la misma Laura. Del mismo modo, rebate una a una las mentiras de Julia: sus visitas a la peluquería y al dentista, que escondían una cita de mayor calado. Con Elisa tan sólo le hace falta recordar la incongruencia entre su relato y unos zapatos tan limpios como los que lleva puestos. Los otros personajes funcionan como contrapunto de Carlos. Los maridos son los antagonistas en los dos primeros actos, cuando se dedican a insultar a Carlos. Pero en el tercer acto, cegados por la desconfianza y por los celos, permiten los interrogatorios de Carlos a las mujeres, que cobran protagonismo como oponentes, dado que las tres son sospechosas de adulterio. Al final, Elisa, la que menos ha intervenido en toda la obra, es la que resulta culpable, motivo que se agrava, además, si tenemos en cuenta que, entre los maridos, Antonio es el único que no engañaba a su mujer.

Una lujosa habitación es el marco adecuado para esta historia de infidelidades y denuncia de la alta burguesía. Lo mismo que en *Juicio contra un sinvergüenza*, el respeto escrupuloso de la unidad de tiempo confiere a la trama policiaca tensión y suspense, sin que la situación se distienda por el cambio entre actos ni se permita dar un respiro a los personajes.

RECETA PARA UN CRIMEN (1959)

Fecha de estreno: 26 de octubre de 1959 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: Fernando Granada.

Principales intérpretes: Juan Palenzuela, Fernando Granada, Manolo Gómez Bur, Rosa María Vega, Pastora Peña, José Codóñez, Francisco de la Riva, Jaime Redondo, Víctor M. Meras, Mara Goyanes.

Actos: dos.

Principales personajes:

Carlos: licenciado en historia y vividor.

Emilio: simple amigo de Carlos, que sufraga todos los gastos.

Lorenzo: premio extraordinario de carrera y profesor de instituto. Antiguo amigo de Carlos.

Adriana: propietaria del parador donde se hospedan los demás.

Laura: huésped del hotel, enamorada del talento de Carlos.

Espacio: en un parador.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Carlos ha llegado al Parador de Romareda con su amigo Emilio. Allí se encuentran con Lorenzo, que les explica una antigua leyenda referente a un tesoro que no se encontró en el pueblo. Carlos se propone averiguar un crimen cometido hace algunos años en el mismo parador.

b) Conflicto central: las implacables deducciones de Carlos consiguen descubrir los restos mortales de Enrique, al que todos dan por evadido, y también averigua quién lo mató: Lorenzo, que buscaba ese tesoro perdido, con la complicidad de su amante Adriana.

c) Desenlace: Lorenzo está a punto de asesinar a Carlos, Emilio y Laura, pero una estratagema de Carlos logra salvarlos. Emilio denuncia a Lorenzo y Carlos se queda con el amor de Laura.

Comentario: *Receta para un crimen* no tuvo tanta suerte como las anteriores comedias policíacas de Paso y su estreno fue muy discreto. El actor Manolo Gómez Bur consiguió, no obstante, un triunfo personal al encarnar al personaje de Emilio. La crítica destacó los rasgos de ingenio y de humor de Alfonso Paso, pero no aceptó la verborrea

de los actores para contar muchas cosas que sería mejor que se presenciaran³⁵¹. Por el mismo motivo, desde la crítica actual, se califica a esta obra de aburrida y farragosa³⁵².

Receta para un crimen se inscribe dentro de las comedias policiacas de Alfonso Paso que imitan el proceso deductivo para la resolución de un crimen, al estilo de Conan Doyle, como en la misma obra se nos recuerda. Alfonso Paso³⁵³ la definió como una especie de partida de ajedrez donde todas las piezas movidas a su tiempo debían llevarnos indefectiblemente al jaque mate. Y así actúa el historiador Carlos que, junto con su nueva amiga Laura, razonan con precisión matemática el asesinato de Herminia, lo reconstruyen y atrapan al criminal Lorenzo. Como es habitual en el teatro de Paso, lo policiaco se une con lo cómico, a través, sobre todo, del personaje burlesco de Emilio, el simple y miedoso amigo de Carlos. En la obra se conjugan elementos de suspense y detectivescos. En un ambiente de tormenta, en un parador cimentado sobre un caserón antiguo, se ha cometido un crimen, en cuya resolución se entretienen Carlos, Laura y Emilio. Existe también un tesoro oculto que encontrar, que se remonta a la época que nos describe el viejo romance del Conde de Nieva y la judía Alor. El enigma se ha planteado desde el principio y se va revelando poco a poco, más en el curso del diálogo que de la acción, que es escasa. Carlos descubre, en primer lugar, que las pesquisas policiales, que culpaban a Enrique Gálvez, no pueden ser acertadas. Para demostrarlo, logran hallar el cuerpo de Enrique Gálvez enterrado. El asesino de Herminia es el mismo que el de Enrique Gálvez. Todo apunta hacia una sola persona, como ya sabe Carlos y le insinúa a Laura. Pero las amenazas se ciernen sobre Carlos y sus colaboradores: hay tiros que parten de no se sabe dónde y un asesino y su cómplice suelto. En un cara a cara entre los detectives aficionados y los criminales Lorenzo y Adriana, Carlos vuelve a demostrar su inteligencia en un pacto con trampa, que idea para conseguir que no los maten.

La obra flojea porque el juego dialéctico reitera demasiado la reconstrucción de hechos pasados. A pesar de las más o menos graciosas intervenciones de Emilio, el espectador debe imaginarse todo lo que le cuentan desde el escenario, sin presenciar cómo sucedió. *Receta para un crimen* se queda como una novela escenificada, sin el equilibrio de otras piezas policiacas de Paso en las que diálogo y acción se alternan.

³⁵¹ Vid. SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1959-1960*, cit., p. XVIII.

³⁵² TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., p. 100.

³⁵³ Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, cit., pp. 162 y 163.

Descuella entre los personajes el galán protagonista, Carlos, inteligente como un Sherlock Holmes y un Hercules Poirot juntos. Sin salir del parador, es capaz de resolver el misterio con sólo los datos que le han proporcionado, quizás de forma paradójica, los criminales Lorenzo y Adriana. Su método de “darle la vuelta” a los hechos es equivalente al hipotético-deductivo: no se da por supuesto nada y se busca mirar, de forma lógica y desapasionada, la verdad de los hechos. Carlos descubre la solución a los crímenes porque encuentra la única forma posible en la que los hechos pudieron haber ocurrido, de manera que todo encaja a la perfección. A Carlos lo secunda Emilio, que de poco sirve si no es para hacer reír, en un papel extraído de los graciosos de las comedias barrocas de enredo. Incapaz de hacer nada por sí mismo, Emilio, lo mismo que el doctor Watson o el capitán Hastings, es un mero auxiliar de Carlos, sin más función que la de hacer de interlocutor, para que el espectador pueda escuchar en voz alta los razonamientos de Carlos. Más ayuda le ofrece a Carlos Laura, distinguida dama que aporta el toque sentimental a la comedia. Laura sí es capaz de razonar por sí misma y de plantear alguna objeción a lo que dice Carlos, de manera que Carlos tiene que recapitular de vez en cuando para convencer a Laura de su hipótesis y, de paso, repetir la historia al espectador que, limitándose sólo a escuchar, no le debió de resultar fácil tener una idea clara de lo que se estaba contando. Los criminales Lorenzo y Adriana son el contrapunto de los protagonistas Carlos y Laura. Lorenzo, Premio Extraordinario de carrera, tan inteligente como Carlos, ha cometido dos asesinatos vencido por su ambición y orgullo. Consiguió engañar a la policía, con la invención de un don Enrique fugitivo, pero no a Carlos, su antiguo compañero de instituto y facultad. Adriana es cómplice de Lorenzo por amor y ningún escrúpulo ha tenido en ocultar el asesinato de sus tíos Enrique y Herminia.

El parador de Romareda es el marco ideal para una trama de crímenes antiguos y modernos, con una noche de lluvia como ruido de fondo. El cumplimiento de la unidad de tiempo colabora, asimismo, en crear el suspense necesario para que el espectador vaya poco a poco, sin interrupciones ni desvíos del asunto principal, reconstruyendo cada pieza del crimen.

CUIDADO CON LAS PERSONAS FORMALES (1960)

Fecha de estreno: 19 de enero de 1960 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Dirección: Rafael Rivelles.

Principales intérpretes: Diana Maggi, María del Carmen Prendes, Rosa Fontana, Charito Soriano, Concha Sánchez, Rafael Rivelles, Ismael Merlo, Enrique Closas, Pablo Álvarez Rubio.

Actos: dos.

Principales personajes:

Enrique: desahogado empresario, de clase alta, amante de las juergas nocturnas.

Agustín: hijo de Enrique y tan juerguista como su padre.

Mercedes: mujer de Enrique.

Ernestina: mujer de Agustín.

Rosita: hermana de Agustín, hija de Enrique y Mercedes.

Carlos: novio de Rosita y escritor de novelas policíacas.

Carmen, la “Martillo”: joven de vida nocturna, juerguista, borracha y chantajista.

Julio: vecino de Enrique y Mercedes.

Juanita: esposa de Julio.

Espacio: en el chalet de Enrique.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Enrique y Agustín piensan correrse una juerga, pero llega Carmen dispuesta a chantajearles: les exige dinero a cambio de unas fotos comprometedoras. Enrique y Agustín están dispuestos a deshacerse de Carmen, siguiendo las teorías de Carlos sobre el crimen perfecto.

b) Conflicto central: Enrique y Agustín tienen dificultades para matar a Carmen, por lo que la emborrachan y la dejan en casa de sus vecinos. Pero éstos, a su vez, han dejado en el chalet de Enrique un cadáver.

c) Desenlace: Carmen confiesa que el chantaje a Enrique se lo propuso Carlos, amante también de las juergas. Como todos son personas formales, deciden ponerse de acuerdo para no denunciarse y declarar a la policía que el cadáver es de un indeseable que falleció por accidente cuando fue a casa de los vecinos.

Comentario: *Cuidado con las personas formales* fue un gran éxito de público, a lo que contribuyó, sin duda, el buen hacer de dos monstruos de la escena como eran Rafael Rivelles e Ismael Merlo. Muy gracioso y aplaudido resultó también el papel interpretado por Diana Maggi. A pesar de lo desorbitado del argumento, que parece que

llegó a desagradar, en lo privado, al actor Rafael Rivelles³⁵⁴, lo cierto es que el público acogió sin complejos una trama tan ilógica como divertida. La obra se mantuvo en cartel 72 días, desde enero hasta marzo. Se repuso en junio de 1961, en el Teatro Maravillas, con 16 días de permanencia. Para la crítica del estreno³⁵⁵, *Cuidado con las personas formales* consiguió la gran virtud de arrancar interminables carcajadas al público. Quizás no fuera la obra mejor de Alfonso Paso, pero sí una de las más divertidas, por lo que se le podía perdonar el uso un tanto repetitivo y anticuado de ciertos resortes cómicos. Sainz de Robles³⁵⁶ la calificó de divertida e interesante pieza, una vez que se admitía la fantasía y falta completa de verosimilitud que preside este juguete cómico. Más modernamente, César Oliva³⁵⁷ considera que *Cuidado con las personas formales* es una de las comedias más convincentes de Alfonso Paso por su estructura, aunque sin más propósito que el de hacer reír y pasar un buen rato. Menos benévolo se muestra Torres Nebrera³⁵⁸, para quien *Cuidado con las personas formales* peca de inconsistente y un tanto absurda, por lo exagerado de las situaciones. Lo mismo que otras obras de Alfonso Paso que consiguieron amplia aceptación de público, *Cuidado con las personas formales* conoció versión homónima cinematográfica en 1961, con la dirección de Agustín Navarro.

Como subrayaba Alfonso Paso³⁵⁹ en su autocrítica, *Cuidado con las personas formales* salta de un género a otro con la finalidad principal de hacer reír, contando, para ello, con un problema policiaco como base para hilvanar situaciones cómicas. Por ello, no debe extrañar que lo policiaco en la comedia quede fuera de toda realidad y lógica, ya que la situación está exagerada deliberadamente para que lo burlesco gane fuerza. En la obra se contempla cómo Enrique y Agustín, que presumen de personas formales, igual están dispuestos a cometer ellos mismos el crimen de una chantajista borracha como a atribuir la responsabilidad del delito a los vecinos Julio y Juanita, que, a su vez, han cometido homicidio y, del mismo modo, pretenden desembarazarse del cadáver siguiendo la misma receta que sus vecinos, es decir, dejando el muerto en la casa de al lado. No se busca en la obra crear suspense, sino que lo policiaco está al servicio de crear la mayor comicidad posible. El crimen perfecto anunciado en su libro

³⁵⁴ Según María Luisa Merlo, el actor Rafael Rivelles despreciaba la comedia de Paso y no entendía cómo podía gustar al público tanto disparate. Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *op. cit.*, p. 184.

³⁵⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, Valladolid, 1961, pp. 15-18.

³⁵⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1959-1960*, cit., p. XX.

³⁵⁷ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., 2004, p. 214.

³⁵⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., p. 102.

³⁵⁹ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Cuidado con las personas formales*, Madrid, Escelicer, 1960, p. 5.

por Carlos y llevado a la práctica por Enrique y Agustín fracasa estrepitosamente, y sólo consigue llevar a la muerte al perro de la casa. Lo mismo ocurre con la idea de trasladar un cadáver molesto a casa de los vecinos, si estos vecinos han leído y copiado esa misma idea y nos llevan un muerto a la nuestra. En la obra se consiguen situaciones hilarantes, tal vez repetidas en el teatro policiaco de Paso, pero no por ello menos efectivas, a partir de justificar y disimular unas actuaciones irracionales ante Mercedes, Ernestina y Rosita. Igual sucede con los intentos de ocultación y traslado del cadáver y de la “Martillo”, que, embriagada, no deja de poner en evidencia a los señores formales. El sofá con tapa, una auténtica caja de sorpresas, es un recurso habitual en Alfonso Paso, especialista en sacar cadáveres a escena. Otro elemento cómico, que enlaza la comedia con un humor de circo, muy de vodevil, es el fallido intento de Enrique de asesinar a sangre fría a Carmen, de un garrotazo, y la bofetada que le asesta Carmen a éste, cuando se defiende. Al final, el misterio policiaco se desvela cuando la “Martillo”, ante la posibilidad de que le acusen injustamente de un crimen no cometido, confiesa que el plan de extorsión de Enrique y Agustín había sido ideado por Carlos, el supuesto novio formal de Rosita. Por su parte, la existencia de un cadáver se explica convincentemente por parte de Julio y Juanita. En resumen, más que de misterio y suspense, con *Cuidado con las personas formales* nos encontramos ante un vodevil negro, de humor macabro.

La tesis de la comedia es que las personas formales pueden llegar a ser no solamente juerguistas impenitentes, sino también peligrosas hasta el punto de cometer un asesinato, si con él consiguen perpetuar su apariencia de seriedad. Enrique y Agustín son, para los demás, el prototipo de personas serias y formales, de moral rígida e instalados en una cómoda clase burguesa medio-alta. Es la imagen que tienen de ellos sus respectivas mujeres, Mercedes y Ernestina, así como también Rosita, hija de Enrique. En el grupo de personas formales se incluye Carlos, muy serio también, novelista reputado del género negro y, en realidad, conocido juerguista e instigador del chantaje que sufren Enrique y Agustín. También Julio y Juanita, los vecinos homicidas de la casa de al lado, se pueden incluir en este grupo. Frente a ellos, el único personaje de dudosa moralidad, Carmen, la “Martillo”, pese a que no tiene reparos en chantajear a sus antiguos camaradas de juergas, es, por este orden, emborrachada, golpeada, casi asesinada, ocultada debajo de un sillón, dejada de cualquier manera en un domicilio ajeno y, para rematar, casi inculpada de un crimen que no ha cometido.

Una lujosa casa es, una vez más, el decorado escogido para ofrecer una trama cómica de crímenes que afectan a la clase burguesa medio-alta. Del mismo modo que en tantas otras obras de índole policiaca, se respeta escrupulosamente la unidad de tiempo, de modo que toda la acción y sorpresas que aguardan al espectador se desarrollan en el marco temporal de una sola noche.

CUATRO Y ERNESTO (1960)

Fecha de estreno: 10 de mayo de 1960 en el Teatro Eslava, de Valencia. En Madrid se estrenó el 28 de septiembre de 1960 en el Teatro Alcázar.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: José María Mompín, Manuel Gallardo, Mari Carmen Lozano, Diana Maggi, Ismael Merlo.

Alfonso Paso³⁶⁰ declaró antes del estreno que *Cuatro y Ernesto* le era grata especialmente por el tono de burla y sarcasmo, muy a la española. El autor subtuló a la obra “melodrama satírico”, y su finalidad era burlarse de las exageraciones de cierto cine americano, aunque, en el fondo, no dista demasiado de otras comedias de Paso de humor negro.

Actos: dos actos.

Principales personajes:

Arturo: anfitrión de la velada. Amante de Bigane.

Patricia: esposa de Arturo.

Carlos: convicto de la justicia y amante de Patricia.

Bigane: esposa de Carlos y amante de Arturo.

Ernesto: despistado jefe de la policía local.

Espacio: en la casa de Arturo y Patricia, al norte de los EE.UU.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Arturo invita a Carlos y a Bigane, con el propósito de que Carlos asesine a Patricia. Sin embargo, Arturo no puede deshacerse de Ernesto, que está en su casa para espiar a sus vecinos. Carlos y Bigane tienen, no obstante, otros planes:

³⁶⁰ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., p. 83.

asesinar a Arturo y quedarse con su dinero. Carlos también está compinchado con Patricia para desembarazarse de los demás y quedarse con el dinero.

b) Conflicto central: Arturo sufre un atentado que casi acaba con su vida. Viene a vengarse de Carlos pero, cuando éste huye en el coche, le explota una bomba colocada en el interior del coche por Bigane. Ésta muere tras disparársele accidentalmente una pistola.

c) Desenlace: Ernesto hace detener a Arturo por intento de asesinato de Patricia. Cuando se lo llevan, Ernesto y Patricia ríen maliciosamente pues han culminado su plan de quedarse con todo.

Comentario: la crítica³⁶¹ en el estreno de *Cuatro y Ernesto* se mantuvo muy dividida: mientras que algunos se congratulaban del prodigio arquitectónico de la obra, así como del carácter afortunado de farsa y sátira del género policiaco, para otros, *Cuatro y Ernesto* no era más que un espectáculo casi de circo, sin ninguna conexión con la realidad a la que se decía satirizar. La obra no desagradó al público y se mantuvo en cartel 61 días, tras conseguir más de 100 representaciones, lo cual no estaba nada mal, aunque se mantiene muy distante de los mayores éxitos de Alfonso Paso. Desde la crítica moderna, Torres Nebrera³⁶² considera que Alfonso Paso se excede, en esta ocasión, en el juego de presentar engañosas apariencias y lógica inverosímil.

En *Cuatro y Ernesto* encontramos combinados, una vez más, el misterio y el humor negro, dirigido en esta ocasión a satirizar el modo de vida de los Estados Unidos, lugar donde se sitúa la acción. Arturo y Patricia Sutton, Bigane, Carlos y Ernesto son los cinco personajes que asumen indistintamente los papeles de culpables y de víctimas, pues todos ellos se han propuesto desembarazarse de alguno de los otros. El móvil son los ahorros de siete años de Arturo Sutton, que ambicionan todos los personajes. Lo policiaco se combina, por otro lado, con la variante clásica del denominado “intercambio de parejas” de la comedia, puesto que cada uno desea a la pareja del otro. El juego policiaco y amoroso se basa en la ocultación del pensamiento de cada personaje, pues ninguno de ellos es lo que parece ser y todos se engañan unos a otros. Arturo Sutton planea llevar a la cárcel a su esposa por la acusación de asesinato de su marido, preparada hábilmente por sus cómplices, Bigane y Carlos. Una vez que ha fingido su muerte, Arturo podría marcharse al Canadá con su amante Bigane y el dinero ahorrado. Pero el plan oculto de Bigane y Carlos es, justamente, el contrario: atentar de

³⁶¹ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 83-88.

³⁶² TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., pp. 104-105.

verdad contra Arturo, de manera que todas las sospechas recaigan sobre Patricia y puedan ellos apoderarse de los ahorros de Arturo. Carlos juega una tercera baza: está de acuerdo con Patricia para forjar el mismo plan para asesinar a Arturo, pero sin que tenga luego la intención de escaparse con Bigane, de quien ha fingido estar enamorado. Algo parecido ocurre con Patricia, que se sirve de Carlos para cumplir sus fines, pero con quien está de verdad compinchada, como sabemos en el inesperado final, es con Ernesto, que se dedica a comprobar cómo unos y otros se arremeten entre ellos para, al final, enviar a la cárcel al único superviviente, Arturo, y quedarse él solo con Patricia y con el dinero. En todos estos planes de asesinato desempeña un papel fundamental el azar, encarnado en una caprichosa pistola que dispara cuando quiere, así como dos maletines idénticos, que contienen uno dinero verdadero y el otro dinero falso.

Entre los personajes, destaca el jefe de policía del lugar, Ernesto, despistado hasta lo extravagante, con una aparente falta de interés por lo que le rodea y muy preocupado por descubrir delitos inexistentes en los vecinos. Es un tipo de personaje despistado que Alfonso Paso repite posteriormente, en *Viviendo en las nubes*. Por su parte, Bigane y Carlos se corresponden con dos tipos del cine de Hollywood. Bigane es cantante de cabaret, con poder de seducción sobre los hombres, sin escrúpulos, pero capaz de sucumbir al amor. Carlos es el prototipo del delincuente mafioso, perseguido por muchos delitos, violento, aficionado a la cocaína, que hace el amor a dos mujeres a la vez, de las que se cree servir. Los dos son ambiciosos hasta el límite de planear asesinatos sin escrúpulos, aunque esa misma ambición es la que los lleva a la muerte. Finalmente, Patricia, que se pasa gran parte de la obra escondida en la cocina, es la que acaba siendo la más maligna de todos, pues no sólo manipula sin escrúpulo alguno el coche de su marido para que tenga un accidente, sino que ha sabido jugar también con Carlos, a quien ha usado para sus fines. En esta ocasión, surge el tópico de que el personaje aparentemente más inofensivo y más inocente es el mayor culpable, en tanto que Arturo, que al principio se presentaba como el único instigador de un crimen, acaba pareciéndonos una víctima.

Una trama de tantos adulterios no podía desarrollarse en la España de entonces, de modo que Alfonso Paso ubicó su historia en una ciudad al norte de Estados Unidos. Toda la acción se desarrolla en la casa de Arturo y Patricia, en tanto que, una vez más, se contempla el respeto total por la unidad de tiempo. El segundo acto desarrolla la acción exactamente en el mismo instante en que quedó interrumpida, con lo que el

suspense no decae ni al espectador se le escatima ningún dato esencial de la trama policiaca.

VAMOS A CONTAR MENTIRAS (1961)

Fecha de estreno: 28 de octubre de 1961 en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: Amparo Baró, Maruja Recio, Manuel Alexandre, Juan José Menéndez, Ramón Corroto, Antonio Pérez, Lola Gálvez, Rafael Gil Marcos.

Alfonso Paso³⁶³ señalaba, una vez más, su deseo de ofrecer una comedia de suspense, divertidísima y sin la menor intención social.

Actos: dos.

Principales personajes:

Julia: mentirosa compulsiva pero excelente persona.

Carlos: marido de Julia.

Elisa: criada de Carlos y Julia y compinche de Juan.

Lorenzo: amigo de Carlos y Julia.

Juan: delincuente peligroso.

Bermés: cómplice de Juan y de Julia, que se hace pasar por sacerdote.

Espacio: en la casa de Carlos y Julia.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Elisa permite que entre Juan para robar a sus señores, que se han marchado, pero muere en un accidente. Cuando vuelve Julia, Juan, que no quiere irse sin sacar de la casa el cadáver de Elisa, amenaza a Julia con matarla si cuenta algo a su marido.

b) Conflicto central: pese a los intentos de Julia de comunicarse con Carlos o Lorenzo, nada consigue al creerla su marido una mentirosa compulsiva. Juan ha tenido que matar también a Bermés, que quería huir tras asustarse al ver muerta a Elisa. Juan deberá ahora deshacerse de dos cadáveres.

c) Desenlace: Julia, astutamente, logra que la policía detenga a Juan. Carlos cree que todo es otra mentira de su mujer, y sigue sin enterarse de nada.

³⁶³ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Vamos a contar mentiras*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 5-7.

Comentario: siguiendo a Paloma Cuesta³⁶⁴, *Vamos a contar mentiras* fue uno de los mayores éxitos de público de Alfonso Paso, logrando permanecer en cartel 202 días, del 28 de septiembre de 1961 al 17 de abril de 1962, con lo cual pasaba a ser la segunda obra de mayor duración en cartel de la temporada 1961-62, sólo por detrás de *Los derechos de la mujer*, del mismo Alfonso Paso. La dirección de Cayetano Luca de Tena y la excelente interpretación de Juanjo Menéndez, Amparo Baró y Manuel Alexandre contribuyeron al gran éxito de la comedia. *Vamos a contar mentiras* conoció también un éxito claro en su estreno en Barcelona, en abril de 1962. En Madrid se repuso en la temporada 1965-66, a cargo de la compañía “La Farándula”. Como era de esperar, dado el éxito de público en el teatro, *Vamos a contar mentiras* conoció versión cinematográfica en 1962, con la dirección de José Antonio Isasi y un reparto de lujo con José Bódalo, José Isbert, José Luis López Vázquez, Juan José Menéndez, Gracita Morales y Guadalupe Muñoz Sanpedro, entre sus principales intérpretes. La crítica del estreno en el teatro³⁶⁵ subrayó la indudable capacidad de *Vamos a contar mentiras* para hacer reír, si bien se censuró a Alfonso Paso que no aplicara su enorme talento para crear obras de mayores vuelos. En cualquier caso, todos los críticos destacaron que *Vamos a contar mentiras* era una de las mejores comedias en su género de vodevil cómico-macabro, con tintes policiacos. También la elogió en su resumen anual Federico Sainz de Robles³⁶⁶, para quien se trataba de un modelo de inteligencia y buen arte, una comedia graciosa e ingeniosa, aunque absolutamente fuera de la seriedad y de la buena literatura. En la crítica más reciente, Torres Nebrera³⁶⁷ considera a *Vamos a contar mentiras* como un ejemplo de teatro de Paso de máxima comicidad y, aunque sólo sea por eso, apreciable.

Lo más difícil de la comedia es admitir la falta de verosimilitud de la situación inicial, con una mujer, Julia, que no puede vivir sin inventar las más absurdas mentiras. Si se acepta esta premisa por parte del espectador, el divertimento está garantizado por la agilidad de la arquitectura teatral, en las dos horas que debía de durar la representación. No obstante, es posible que el autor abuse de forzar la trama hasta el punto de conseguir que, en un espacio reducido, dos de sus personajes, Juan y Carlos, no coincidan más que al final de esta larga comedia. Esta ignorancia de Carlos es

³⁶⁴ CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *art. cit.*, p. 68.

³⁶⁵ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 77-80.

³⁶⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, cit., pp. XX-XXI.

³⁶⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., p. 76.

fundamental para sostener la comicidad macabra, tan característica de Alfonso Paso, pues es a él, precisamente, a quien se ocultan una y otra vez los dos cadáveres que van, como en otras comedias de Paso, de debajo del sofá a una habitación o detrás de un biombo. La comedia es tan rápida en el transcurrir de las escenas y en la acción que no da tiempo a plantearse la absoluta inverosimilitud del argumento. La obra recuerda, en ese hacer creer la mentira y en las rápidos movimientos y ocultamientos de los personajes, a *Los ladrones somos gente honrada*, de Enrique Jardiel Poncela. Lo policiaco en la obra se convierte en la base de las situaciones cómicas. Por ejemplo, como machaconamente se encarga Juan de resaltar, no le es posible salir de la casa con el botín robado ni a él ni a su compinche Bermés, como sería lo más normal, mientras tanto no puedan sacar de casa el cadáver de Elisa, que les servirá de chivo expiatorio ante la policía, a la que quieren hacer creer que ha sido la criada la que ha cometido el robo. Esto origina que Juan esté constantemente escondiéndose y saliendo a amenazar a la protagonista Julia y, al mismo tiempo, transportando el cadáver de Elisa y, posteriormente, el de Bermés. Julia no tiene más remedio que inventarse nuevos embustes para evitar que se desate la violencia de Juan. Por otro lado, el modo en que la policía detiene a Juan, cuando un agente se hace pasar por un encargado y se sirve del recibo para que Julia le escriba quién es el criminal, fue usado realmente en un caso por la policía francesa, en abril de 1960, según detalla Alfonso Paso.

Julia, la protagonista, es una mentirosa pertinaz, que se inventa tantos embustes para sobrevivir a una vida matrimonial aburrida e insulsa. Sin embargo, justo cuando promete enmendarse de todo corazón, está obligada, para proteger la vida de su marido y de ella misma, a originar una mentira detrás de otra, para convencer a su cerebral e inflexible marido, Carlos, de que todo se desarrolla por cauces normales. A estos dos personajes les acompaña Lorenzo, que hace el papel de gracioso. Por parte de los delincuentes, Juan, Bermés y Elisa forman una banda de ladrones más o menos patosos a quienes les sale mal el golpe. Elisa, quizás arrepentida en el último momento, muere de un golpe en la nuca de forma accidental. Bermés muere cuando intentaba huir, al descubrir que el robo se ha complicado con la muerte de Elisa. Juan, pese a los intentos sucesivos de mostrar ferocidad, que realmente ejerce contra su compinche Bermés, colabora en crear situaciones hilarantes, con su constante ir y salir de las habitaciones y esconderse allá donde puede.

Como en otras obras policiacas, *Vamos a contar mentiras* mantiene la unidad de espacio, con la casa acomodada y burguesa de Juan como único decorado, y también la

de tiempo, de modo que el acto segundo continúa el primero sin que suceda nada entre medias.

AL FINAL DE LA CUERDA (1962)

Fecha de estreno: 22 de abril de 1962 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

Principales intérpretes: Antonia Mas, Julia Trujillo, Hugo Pimentel, Julia Gutiérrez Caba, Lola Alba, Enrique Cerro, Erasmo Pascual, Adolfo del Río, Paquito Cano, Ana María Ventura, Daniel Dicenta.

Después del completo fracaso que significó para Alfonso Paso el estreno de su drama *Judith*, con *Al final de la cuerda* Paso volvía a recurrir al humor macabro y delirante, unido a una intriga policiaca, que tan buenos resultados le había dado en obras anteriores. No se equivocó, si se juzga la obra a partir de su aceptación en taquilla.

Actos: dos.

Principales personajes:

Faustina: prostituta.

Casilda: prostituta.

Lorenzo: amigo de Enrique.

Enrique: amigo del diplomático Augusto, dueño del apartamento.

Luisa: sagaz anciana amante de los puros y ladrona.

Roberto: chófer de Augusto y cómplice de Luisa.

Elena: mujer de Augusto.

Daniel: amante de Elena.

Herminia: carterista.

Jesús: padre de familia mujeriego.

Espacio: en la casa de Augusto.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: varios personajes han coincidido por casualidad en el piso de Augusto, bien para robar, bien para tener un lugar para tener citas íntimas. Encuentran un cadáver en la chimenea y ahora tienen que deshacerse de él. Cuando Enrique parece reconocer al cadáver, muere asesinado.

b) Conflicto central: los intentos por desembarazarse de los cadáveres son infructuosos. Sólo los pueden sacar por la terraza, con una cuerda, porque la escalera está muy transitada, por un velatorio. Elena y Daniel llegan al piso y los demás se esconden. Salen y Daniel reconoce el cadáver de la chimenea, pero es asesinado.

c) Desenlace: Luisa decide que no podrán salir nunca si antes no descubren al asesino. Deduce que sólo puede ser Roberto, el único que conoce al cadáver de la chimenea, el propio Augusto, que fue asesinado para robarle unos diamantes que ambicionaban también Daniel y Elena.

Comentario: *Al final de la cuerda* fue un gran éxito de público. Sus 106 días de permanencia en cartel, entre el 22 de abril y el 5 de agosto de 1962, la convirtieron en la quinta obra más veces representada en la temporada 1961-62³⁶⁸. Si tenemos en cuenta que tres de las otras cuatro obras más vistas esa temporada son del propio Paso (*Los derechos de la mujer*, *Vamos a contar mentiras* y *Rebelde*), no se puede dudar de que el teatro de Alfonso Paso no solamente gustaba, sino que gustaba muchísimo, y entre este tipo de teatro la aportación policiaca de Paso se encontraba entre lo más valorado por el público. En septiembre del mismo 1962, Arturo Serrano llevaba *Al final de la cuerda* al Teatro Calderón, de Barcelona, que gustó también mucho al público catalán. Por su parte, la crítica al estreno en Madrid³⁶⁹ enjuició favorablemente a *Al final de la cuerda*, a la que le reconoció su gran capacidad de hacer reír, a pesar de que se aceptaba el hecho de que Paso, con sus muertos que son traídos y llevados por escena a través de situaciones un tanto caprichosas, buscaba y lograba la risa a todo trance. Para José Monleón³⁷⁰, *Al final de la cuerda* contaba con el atractivo de evitar la moralina tan usual en otras obras de Paso, de modo que el resultado se quedaba en una comedia llena de ocurrencias, divertida y repleta de humor macabro, constante en el teatro de este autor.

Humor negro e intriga policiaca se combinan, una vez más, en *Al final de la cuerda*. Como señala Paso en su autocrítica³⁷¹, la obra parte de un supuesto estadístico cierto para el autor: sólo el 20% de los habitantes del planeta pueden llamar impunemente a la policía. Las seis personas que tratan desesperadamente de sacar cadáveres de casa del diplomático tienen motivos para temer a la policía. Faustina y Casilda por ser prostitutas; Herminia y Luisa, por ladronas; Eduardo, por ser padre de

³⁶⁸ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, pp. 215 y 387.

³⁶⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, 1963, pp. 71-74.

³⁷⁰ MONLEÓN, José: "Una semana de teatro", *Triunfo*, 2, 16-06-1962, p. 64.

³⁷¹ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Al final de la cuerda*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 5.

familia numerosa que se va con mujeres venales; Roberto, además de por ladrón, porque es quien ha cometido los tres asesinatos. Con estos elementos, el autor crea una comedia de acción veloz, en la que apenas hay tiempo para meditar sobre lo que está sucediendo, de tan atareados que están los personajes intentando evitar que los descubran en su trasiego de muertos. No se podría comprender de otra forma lo inverosímil y forzado que resulta la trama, o creer que a ninguno de los personajes se le ocurre nada mejor que sacar cadáveres por la ventana. Sin embargo, Alfonso Paso se cuidó muy bien de completar su disparatado desfile de cadáveres con un armazón policiaco que le diera consistencia lógica a la obra, lo cual se hace patente en los últimos diez minutos de la comedia, cuando doña Luisa descubre quién es el asesino y Roberto explica el modo en que cometió los crímenes. Como marcan los cánones del género, al final todo queda satisfactoriamente explicado y el culpable es entregado a la policía.

Los personajes truhanes de *Al final de la cuerda* recuerdan a los de *Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncela, pues comparten con ellos su relativa inocencia en comparación con personajes de clases más pudientes, como Daniel y Elena, que preparan el asesinato del diplomático. De entre los que están fuera de la ley, resalta la figura detectivesca de doña Luisa, muy caracterizada en su papel de anciana muy aficionada a los puros, ladrona de profesión y, como señala su compinche Roberto, con un cerebro de primera, capaz de colegir brillantes deducciones, al estilo de una señorita Marple grotesca. Ella iba a ser la que encontraría para Roberto el sitio donde estaban escondidos los diamantes y, en cambio, se convierte en su mayor enemiga, al descubrir a su cómplice en el robo como el único que ha tenido ocasión, móvil y posibilidades de asesinar a don Augusto y a quienes podían reconocerlo. El juego policiaco lo inicia Luisa, cuando señala que nadie debe abandonar el piso de don Augusto, pues cualquiera de ellos podría ser sospechoso de asesinato, no sólo por las huellas dactilares que han dejado por todo el piso, sino también porque todos ellos, como se encarga Luisa de recordar, tenía motivos para matar. A partir de la clásica pregunta de “quién lo hizo”, se van desarrollando crímenes, sospechas y deducciones. Algunas falsas, como la de creer que el primer muerto, escondido en la chimenea, es un conocido de don Augusto, a quien éste ha asesinado para luego huir. Como deduce doña Luisa al final, el primer muerto no puede ser otro que el propio don Augusto, a quien se le ha quitado la documentación, pero no la llave que abre la puerta de su propia casa. Los otros asesinatos se deben al deseo de Roberto de impedir que nadie reconozca, precisamente, al primer cadáver, para evitar que se descubra el móvil del robo de los

diamantes. Tanto Enrique como Daniel, que conocían a Augusto, son asesinados por este motivo. Pero más que por ser estrictamente imprescindible a la lógica de la trama policiaca, los tres cadáveres adquieren funcionalidad dramática al ser necesario, para los otros personajes, deshacerse de ellos, de su presencia comprometedora. Los muertos se convierten en protagonistas, por la sencilla razón de que estorban y tienen que ser evacuados sin despertar las sospechas de los vecinos.

Otra casa acomodada y lujosa sirve de decorado para esta trama policiaca que envuelve a personajes humildes junto con otros de la clase burguesa medio-alta. Con el fin de mantener el suspense, Alfonso Paso se permite, una vez más, mantener escrupulosamente la unidad de tiempo, de modo que entre acto y acto no se le omite al espectador absolutamente nada, para que cuente con todos los datos necesarios para intentar él mismo resolver los crímenes.

DE PROFESIÓN SOSPECHOSO (1962)

Fecha de estreno: 26 de octubre de 1962 en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: Pedro Espinosa, Ismael Merlo, Ángel de Andrés, Regino de Julián, Agustín Povedano, Lola Gálvez, José Luis Matrán, Emilia Rubio, Milagros Leal, Rogelio Madrid, Rafael Gil Marcos, Ramón Reparaz.

Como señala Alfonso Paso en su autocrítica³⁷², *De profesión sospechoso* participa de todos los géneros: risa templada, sonrisa, humor negro, juguete cómico y parodia policiaca. Una vez más, Alfonso Paso ingenia una comedia enteramente de acción con la intención de que el espectador se parta de risa.

Actos: dos.

Principales personajes:

Juan: actor de anuncios, sospechoso del crimen de su primera mujer.

Antón: amigo de Juan.

Laura: esposa de Juan y falsa paralítica.

Dolores: fisgona criada de Juan.

Salustio: guarda de la urbanización del chalet que alquila Juan.

Santiago: guardia civil.

³⁷² PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *De profesión sospechoso*, Madrid, Escelicer, 1963, p. 7.

Ramón: vividor.

Espacio: en el chalet que ha alquilado Juan y en parte del chalet de los vecinos de Juan.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Juan ha alquilado un chalet para descansar, junto a Laura y Antón, del acoso de ser sospechoso del asesinato de su primera mujer. Tanto Salustio como Dolores sospechan de Juan, sobre todo cuando desaparece Laura, a la que creen parálitica, y que abandona a Juan porque está harta de él.

b) Conflicto central: cuando Juan encuentra una maleta con el cadáver de una mujer sin cabeza cree estar perdido. No puede denunciar esa muerte a la policía, porque todos creerán que es el cadáver de Laura y que él es el asesino. Decide deshacerse de ese cadáver, con la ayuda de Antón, pero sus vecinos del chalet no dejan de espiarlo.

c) Desenlace: con la ayuda de Antón, que se viste de mujer, Santiago detiene al verdadero asesino: Salustio, que mataba turistas para robarlas. Juan recupera su reputación perdida.

Comentario: *De profesión sospechoso* tuvo un éxito desigual en su estreno. Aunque los espectadores se divirtieron muchísimo con la obra, para la crítica se trataba más bien de un juguete cómico sin envidia alguna, que caía en la zafiedad y lo pedestre en más ocasiones de las deseadas. Repleta de patochadas y de chistes de pésimo gusto, superficial y servil en extremo con el público fue el comentario de José Monleón³⁷³. En cualquier caso, *De profesión sospechoso* cosechó la muy respetable cifra de 134 representaciones³⁷⁴.

Con *De profesión sospechoso*, Alfonso Paso quiere mostrar, caricaturescamente, hasta qué punto de exasperación puede llegar un hombre que, siendo inocente, se sabe sospechoso. Juan, conocido anunciante de maletas, es sospechoso desde que su primera mujer murió en extrañas circunstancias, tras despeñarse su coche en un precipicio. Aunque Juan piensa que se trató de un suicidio, nadie lo cree, pues recibió una sustanciosa herencia de su mujer. Ahora, casado de nuevo con Laura, a la que presenta como muda y parálitica, las murmuraciones vuelven a comenzar: ¿matará de nuevo a su segunda esposa? No hay duda de que la trama de la obra es del todo inverosímil y las

³⁷³ MONLEÓN, José: “*De profesión sospechoso*”, *Triunfo*, 22, 3-11-1962, p. 65.

³⁷⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, 1963, pp. 140-144.

situaciones de lo más forzadas. Laura, que parecía una frágil paralítica, se levanta y habla con todo desparpajo, no porque creamos en milagrosas curaciones, sino porque es necesario para el hilo argumental, pues si Laura desaparece, como ocurre en la obra, todos los demás sospecharán que Juan la ha matado. Por si fuera poco, Juan descubre en una de las maletas que se encontraban en la casa, y que es exactamente igual a las que él ha traído, un cuerpo de mujer descuartizado, pero a la que, sin darnos ninguna explicación, le falta la cabeza y el tronco. Alfonso Paso juega con la idea de que el protagonista tema que, si se descubre el cadáver, todo el mundo crea que pudiera ser el de Laura, al faltarle la cabeza y no poder ser reconocida, pero no se entiende por qué el asesino guardó en una maleta los miembros de la mujer y no su cabeza. Lo mismo que en otras obras de Paso, los personajes temen la solución razonable de recurrir a la policía. En lugar de eso, gran parte de la trama consiste en los intentos de Juan y Antón de deshacerse del cadáver. La situación en la que la criada Dolores va abriendo una a una las maletas, con el riesgo de que se tope con la que contiene la muerta, así como la escena en la que Juan, que estaba enterrando cada uno de los miembros, es pillado por los vecinos y por el guardia civil y, nervioso, estrecha la mano de Santiago con la mano de la muerta, en una situación que debía de producir enormes carcajadas en el espectador, pertenecen al humor macabro, tan característico y repetido por el autor, que debía de ser muy eficaz, a efectos de producir comicidad. El recurso de vestir de mujer a Antón para atraer al posible asesino de mujeres, no deja de ser divertido por muy burdo que se presente. Se mantiene un cierto suspense en esa escena, pues el primero que acude es Ramón, un sinvergüenza especializado en sacar dinero a las mujeres, pero, cuando los espectadores creen que Ramón va a herir a su víctima, aparece Salustio, el guardia del chalet de al lado, a echarlo de casa. Parece como si Salustio fuera el salvador del asustado Antón, pero el autor ha dado ya suficientes indicios para que creamos en la culpabilidad de Salustio. En más de una ocasión se le presenta lanzando inquietantes miradas sobre las maletas y, por lo general, no cesa en su empeño de que los demás crean culpable a Juan. Finalmente, como en toda buena obra policiaca, el misterio se resuelve felizmente: el policía Santiago consigue desenmascarar y detener a Salustio, justo cuando iba a asestar el golpe mortal al despavorido Antón. Juan, de una vez para todas, recupera la dignidad perdida y se desahoga ante sus avergonzados vecinos.

Los personajes de *De profesión sospechoso* pertenecen a tipos caricaturizados: la fisgona criada Dolores, que prefiere la inquietud a la tranquilidad; la familia de vecinos,

que actúa como si se tratara de un coro de murmuradores; Laura, medio loca e histérica, como tantos otros personajes femeninos en las obras de Alfonso Paso; Antón, muy exagerado en su simpleza; Juan, excesivamente nervioso, hasta el punto de que prepara incendiar el pueblo. Todos sin excepción están deformados hasta la tosquedad, para que el espectador sin más pretensiones que las de reírse un rato, disfrutara con la comedia.

El típico chalet lujoso de una urbanización de un pueblo o de las afueras, junto con parte del chalet de los vecinos es el decorado escogido para *De profesión sospechoso*. De nuevo, la unidad temporal se mantiene entre acto y acto, de modo que el segundo acto continúa la acción del primero unos minutos después.

BUENÍSIMA SOCIEDAD (1962)

Fecha de estreno: 22 de noviembre de 1962 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: Alfonso Paso.

Principales intérpretes: Olga Peiró, Carmen Ruiz, Gregorio D. Valero, Jesús Guzmán, Marisol Ayuso, María Paz Molinero, Pedro Hurtado, José María Labernie, Antonio Garisa, Lolita Tejela, José Albert.

Alfonso Paso reconocía en la autocrítica³⁷⁵ a *Buenísima sociedad* su influencia de *Llama un inspector*, de Priestley, que le sugirió varias obras de lo que él llamaba su teatro de “acusación y denuncia”: *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Sentencia de muerte* y *Buenísima sociedad*. Una vez más, Alfonso Paso renunciaba a presentar una obra cómica, aunque sin renunciar al humor, para mostrarnos un drama serio y de sátira social fuerte, según el juicio del propio autor.

Actos: dos.

Principales personajes:

Adrover: empleado acosado por los miembros de la buena sociedad.

Enrique: jefe de Adrover y financiero corrupto.

Laura: esposa de Enrique.

Antonio Castro: amigo de Adrover.

Julia: condesa y miembro de honor de la buena sociedad.

Carlos: marido de Julia.

³⁷⁵ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en *Buenísima sociedad*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 5-7.

Andrés: periodista y escritor.

Elisa: dama de la buena sociedad.

Queti: artista folklórica.

Espacio: en casa de la condesa Julia.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Julia y sus invitados, todos miembros de la buena sociedad, murmuran y desacreditan a Adrover, al que van a despedir por ladrón y adúltero. El único que lo defiende es Antonio, que va a marcharse asqueado, pero recibe una llamada telefónica en la que explican que Adrover se ha suicidado.

b) Conflicto central: Antonio empieza una investigación para averiguar el culpable moral del suicidio de Adrover. Consigue demostrar que Enrique es adúltero y ladrón, y que Andrés guardaba rencor a Adrover porque éste descubrió que plagió un libro italiano. Antonio también vence a la condesa, a la que acusa de traficar con arte. Antonio rehabilita la figura de Adrover, el único decente y honrado de todos los reunidos.

c) Desenlace: Antonio muestra su última carta: Adrover no se ha suicidado, sino que fue un embuste de Antonio para defenderlo, pues estaba muy apesadumbrado por la animadversión de los demás. Julia y el resto de invitados, aliviados, aceptan gustosos la proposición de Antonio de recibir a Adrover, que está esperando para entrar, con los brazos abiertos.

Comentario: *Buenísima sociedad* fue aplaudida discretamente en su estreno. La crítica al estreno³⁷⁶ no fue nada benévola con *Buenísima Sociedad*, a la que consideró demasiado parecida a otras obras precedentes de Paso. Se enjuició negativamente, además, la artificiosidad de la trama, con un truco demasiado evidente. José Monleón³⁷⁷ vio en *Buenísima sociedad* una reedición desmejorada de la insuficiente pero oportuna *Juicio contra un sinvergüenza*. Para Monleón, aunque el propósito fuera el de ofrecer una dura crítica social, la obra se quedaba en una crítica de la moralidad de un grupo de personas de esa alta clase social, sin que se le ocurra al autor en ningún momento ir más allá que atacar comportamientos individuales. *Buenísima sociedad* no alcanza nunca a trascender la anécdota que se representa, y ello determina hasta qué punto se aleja del

³⁷⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, 1963, pp. 151-154.

³⁷⁷ MONLEÓN, José: “*Buenísima sociedad*, de Alfonso Paso”, *Triunfo*, 26, 1 de diciembre de 1962, p. 10.

modelo de Priestley de *Llama un inspector*. Lo mejor de la obra fue la excelente interpretación del genial Antonio Garisa, en su papel de hombre rudo, inteligente y rápido vengador. *Buenísima sociedad* consiguió, a pesar de las duras críticas, unas meritorias ciento cuarenta representaciones en Madrid. Desde la crítica moderna, Torres Nebrera³⁷⁸ considera inferior a *Buenísima sociedad* en relación con las anteriores obras de “denuncia” de Alfonso Paso, entre otros motivos porque la crítica social que expone *Buenísima sociedad* no supera el chisme de salón.

Buenísima sociedad mantiene una intriga policiaca con revelaciones y sorpresas que mantienen el enigma y la atención de los espectadores. Antonio Castro, al final del primer acto, tras ver de qué modo intentan calumniar a su amigo Ramón Adrover y a él mismo, inventa el suicidio de su amigo, con el fin de que los personajes de la alta sociedad que lo atacan muestren sus propias miserias de adulterios, corrupción, deslealtades y celos. Enrique había escrito una carta en la que despedía a Adrover, y Antonio Castro, sin que se sepa este dato hasta el final de la obra, roba la carta y comunica a todos, tras una llamada telefónica de la mujer de Ramón, que su amigo se ha suicidado tras haber leído la carta, que alguien se la llevó con el propósito de hacer daño. El suicidio se transforma así en asesinato, no para las leyes, pero sí para el código moral, ya que esa carta llevada es la causa directa de la decisión de Ramón Adrover de arrojar al metro. Se plantea entonces la típica investigación criminal sobre quién ha podido ser el que llevó la carta. Todos han tenido ocasión de hacerlo, ya que todos tenían algo que ocultar y veían a Adrover como un inoportuno testigo de sus vicios. En un hábil interrogatorio, en el que Antonio Castro demuestra, además de su astucia, una increíble memoria para acordarse de tantos datos de cada uno de los presentes, cada uno de los invitados acaba confesando su falta y reconociendo su culpa personal, eximiendo a Adrover de las culpas que le acusaban. La última en ser vencida, en un *crescendo* natural, es Julia, la condesa, que se mostraba como el rival a priori más temible para Antonio. Al final, en un nuevo golpe de efecto y sorpresa para el espectador, Antonio Castro declara que ha sido todo una invención suya, para que los demás comprendan el modo en que estaban siendo injustos con Ramón Adrover. No ha habido suicidio, pero sí limpieza de conciencias y a la alta sociedad se le ofrece una segunda posibilidad de rectificar la tropelía que iban a cometer contra Ramón Adrover.

³⁷⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., pp. 79-80.

Como en las anteriores obras de Paso, un rebelde, Antonio Castro, es el encargado de encarnar el papel de fiscal en este nuevo juicio contra la sociedad. Es un personaje quizás más natural y simpático, con su franqueza hiriente y su honradez, que el Juan Esquín de *Juicio contra un sinvergüenza* y el Carlos Lucs de *Cena de matrimonios*. Con mucha inteligencia, Antonio Castro utiliza los propios métodos de la buena sociedad a la que combate para averiguar la verdad. Como ha estudiado Pérez-Rasilla³⁷⁹, el resto de personajes corresponden a tipos sin apenas psicología propia: la condesa Julia, que da fiestas e intercala expresiones en francés e inglés por puro esnobismo; Carlos, el marido de la condesa más o menos idiotizado; Enrique, el financiero corrupto; Andrés, el envidioso periodista y escritor de fama y poder; Laura y Elisa, damas pertenecientes a esa aristocracia social, pero que resultan ser esposas adúlteras; Queti, la artista folklórica encumbrada. Ninguno de estos personajes es un verdadero adversario para Antonio Castro.

Buenísima sociedad es, lo mismo que sus modelos anteriores, una obra enteramente discursiva, sin casi acción, ya que todo se limita a recordar y averiguar hechos cometidos en el pasado. La única acción real, cuando Antonio Castro va a casa de Adrover, se produce en la media hora que transcurre entre acto y acto.

Alfonso Paso repite el decorado de una casa lujosa y muy elegante, propia de la “buena sociedad” a la que critica. Se respeta la unidad de tiempo, aunque en esta ocasión se producen, entre acto y acto, hechos de vital importancia para la historia que sólo se dan a conocer al final del segundo acto.

LAS MUJERES LOS PREFIEREN PACHUCHOS (1963)

Fecha de estreno: 25 de septiembre de 1963 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Arturo Serrano.

Principales intérpretes: Ana María Morales, Hugo Pimentel, Mercedes Muñoz Sanpedro, Isabel Garcés, Pepe Morales, Ángel Garasa, Ramón Olías, Antonio Paúl, Angelines Montenegro.

³⁷⁹ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El humor en los personajes de Alfonso Paso (entre el humor malhumorado y el humor como desahogo)”, cit., p. 209.

Una vez más, Alfonso Paso³⁸⁰ afirmaba en la autocrítica que *Las mujeres los prefieren pachuchos* participaba de todos los géneros: juguete cómico, farsa violenta, comedia, aglutinados en una línea de melodrama satírico, tocado de humor negro. La comedia adquiere, asimismo, tintes policíacos.

Actos: dos, el segundo dividido en tres cuadros.

Principales personajes:

Ernesto: peligroso criminal, vecino de Melquíades y Laura.

Melquíades: casado con Laura, de la que se quiere deshacer.

Laura: esposa de Melquíades, con un amor ilimitado por todos los hombres con los que se ha casado.

Blanca: amante de Melquíades y cómplice de Ernesto.

Orencio: jardinero de la casa y cómplice de Ernesto.

Melania: madre de Laura. Aparenta estar loca y se pasea con la calavera de su difunto esposo.

Comisario López.

Espacio: en la casa de Melquíades y Laura.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Ernesto y su banda pretenden asesinar a Laura, para que Blanca pueda casarse con Melquíades y apoderarse de su fortuna. Laura se salva milagrosamente de los ataques, cosa que no ocurre con los cómplices de Ernesto, que van muriendo uno a uno en los atentados. López investiga, mientras tanto, la extraña desaparición del cadáver del anterior marido de Laura.

b) Conflicto central: como los planes anteriores han fracasado, Ernesto asesina a Melquíades y se casa con Laura, que ha heredado el dinero de su difunto esposo. El siguiente paso será asesinar a Laura.

c) Desenlace: Laura envenena a Ernesto, pues quiere tenerlo enfermo para así cuidarlo mejor y no separarse nunca de él. Melania explica a López que Laura, loca, ha envenenado a sus anteriores maridos. Melania, entonces, se hace la loca también y roba los cuerpos para que nunca les puedan hacer la autopsia.

Comentario: *Las mujeres los prefieren pachuchos* consiguió un aceptable éxito la noche de su estreno y se mantuvo en cartel 54 días, desde el 25 de septiembre de

³⁸⁰ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Las mujeres los prefieren pachuchos*, Madrid, Escelicer, 1964, p. 5.

1963 hasta el 17 de noviembre del mismo año. La crítica al estreno³⁸¹ ponderó la obra muy débilmente, a la que achacaba la falta de ocurrencia en los diálogos, así como la ausencia de comicidad, sobre todo una vez transcurrido el primer acto. José Monleón³⁸² se mostró especialmente duro con la obra, a la que tildó de muy larga, no muy bien construida, poco original y sin gracia en el diálogo. En Barcelona, la obra fue llevada al Teatro Poliorama, en septiembre de 1964, donde consiguió un gran éxito de público, que aplaudió especialmente la interpretación de Isabel Garcés. Desde la crítica moderna, Torres Nebrera³⁸³ encuentra muy divertida la comedia, que es llevada hasta el final con buen pulso, con aciertos brillantes del autor, como el personaje de Melania, que conversa habitualmente con un esqueleto.

Como ha señalado Torres Nebrera, *Las mujeres los prefieren pachuchos* recuerda varias comedias policiacas anteriores. Por la ambientación, a principios del siglo XX y en un chalet decorado al estilo inglés, y por el tema, la mujer que envenena a sus maridos, la obra se relaciona con *Carlota*, de Miguel Mihura. Pero el motivo de que algunos personajes quieran volver loca a Laura y, para ello, llega incluso alguno a disfrazarse de vampiro, nos trae a la memoria a *Los habitantes de la casa deshabitada*, de Enrique Jardiel Poncela. La candorosa Laura, interpretada magistralmente por Isabel Garcés, en un papel hecho a su medida, parece también una copia de ese primer papel que elaboró Alfonso Paso también para esta actriz en *Veneno para mi marido*.

Las mujeres los prefieren pachuchos combina dos motivos policiacos distintos. Por un lado, el del marido, Melquíades, que acepta y es cómplice del asesinato de su esposa Laura, con tal de quedar en libertad para convivir con su amante, Blanca. Pero Melquíades desconoce que Blanca está de acuerdo con Ernesto, para, una vez que se haya podido casar con Melquíades, deshacerse de él. Esta situación recuerda la de *Cuatro y Ernesto*, del propio Paso. Sin embargo, lo mismo que en *Cuatro y Ernesto*, la aparentemente víctima va a resultar mucho menos inofensiva de lo que parece. Si en *Cuatro y Ernesto* la esposa se alía con el tonto policía Ernesto para conseguir, al final, el dinero de su marido, en *Las mujeres los prefieren pachuchos*, Laura, como se nos sugiere en el símbolo aludido de la mantis religiosa, se va a convertir en una asesina de maridos, a los que no tolera que se alejen de su lado. Convencida de que el mejor modo de sentirse necesaria y estimada por sus maridos es tenerlos enfermos, Laura los va

³⁸¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 107-110.

³⁸² MONLEÓN, José: "Una autora americana y dos 'de casa' estrenan en Madrid", *Triunfo*, 70, 28-9-1963, p. 59.

³⁸³ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 85-86.

envenenando poco a poco para transformarse en la eficaz cuidadora y compañera. Al final, el progresivo envenenamiento conlleva la muerte de los maridos, y es entonces cuando entra en acción Melania, la madre de Laura, que, impulsada por el deseo de proteger a su hija, elimina los cadáveres, féretros y todo cuanto pudiera aportar pruebas incriminatorias del desequilibrado proceder de Laura. La misma Melania se finge loca para poder mejor así ayudar a su hija, que queda impune, lo mismo que ella misma, pues las averiguaciones del comisario López quedan sin valor alguno, al no existir pruebas. Con la mezcla de los dos motivos, Alfonso Paso remata la obra con humor macabro: Ernesto consigue, finalmente, asesinar a Melquíades y casarse con Laura. Para sustituir a Blanca, muerta en el intento, Ernesto ya se ha buscado otra amante, Juliana. Pero todo su plan se vendrá abajo, porque es él mismo víctima de la locura de Laura, que le suministra, ante el temor de que Ernesto la deje sola, el veneno contra las mantis religiosas que el propio Ernesto le proporcionó.

Los personajes de *Las mujeres los prefieren pachuchos* pertenecen a tipos más o menos habituales en las comedias policiacas: la loca pero, al mismo tiempo, ingenua Laura. La inteligente madre Melania, ocultadora de los desvaríos de su hija. Melquíades, el marido que muere asesinado, pero que no da lástima alguna por su pusilanimidad y complicidad con los maleantes. La banda de ladrones, que es diezmada paulatinamente, cada vez que intentan matar a Laura. Incluso el esqueleto que aparece en escena, que parece casi un personaje, colabora en crear una atmósfera conseguida de humor negro.

Como es también habitual en las obras de Alfonso Paso, el espacio, un chalet a las afueras de Madrid, es el sitio idóneo para desarrollar una trama de crímenes y de misterio. En esta ocasión, no se respeta la unidad de tiempo.

LOS PALOMOS (1964)

Fecha de estreno: 10 de enero de 1964 en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Dirección: José Luis López Vázquez.

Principales intérpretes: Carmen Carbonell, Gemma Cuervo, Carlos Muñoz, José Luis López Vázquez, Gracita Morales, José María Prada, Pedro Espinosa, Agustín Povedano, José Bastida.

Como señalaba Alfonso Paso en su autocrítica³⁸⁴, *Los Palomos* fue concebida como una obra al servicio de la enorme comicidad de sus dos protagonistas: José Luis López Vázquez y Gracita Morales.

Actos: dos.

Principales personajes:

Emilio Palomos: empleado de oficina, de clase media.

Virtudes Palomos: esposa de Emilio.

Alberto: jefe de Emilio y aficionado a las novelas policíacas.

Elisa: esposa de Alberto.

Mercedes: tía de Elisa.

Eugenio: conductor al que se le ha estropeado el coche y acude al chalet a pedir ayuda.

Inspector Castro.

Espacio: en el chalet de Alberto y Elisa.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Alberto y Elisa proponen a sus invitados, los Palomos, que jueguen a los policíacos, para hacer tiempo mientras traen la cena. En un accidente, mientras juegan, Emilio ha matado a Mercedes.

b) Los Palomos huyen, lo cual invalida el plan de Alberto, que era el de involucrar a Emilio en la muerte de su tía Mercedes, asesinada por Alberto y suplantada por su hermana Serafina. Sin embargo, los Palomos vuelven al chalet y, al descubrir el propósito de Alberto, son perseguidos por éste. Alberto muere tras resbalar en la nieve y caer y los Palomos ahora deberán deshacerse de los dos cadáveres.

c) Desenlace: la policía está a punto de detener a los Palomos, pero Virtudes le propone a Castro una última oportunidad. Virtudes se disfraza de espíritu y consigue que Elisa confiese el plan de Alberto.

Comentario: *Los Palomos* constituyó todo un éxito de público para Alfonso Paso. La obra estuvo en cartel 140 días, con más de 250 representaciones, desde el 10 de enero hasta el 31 de mayo de 1964, y se convirtió en la obra más largamente representada en la temporada 1963-64, como ha estudiado Paloma Cuesta³⁸⁵. La crítica

³⁸⁴ PASO, Alfonso: "Autocrítica", en *Los Palomos*, Madrid, Escelicer, 1964, p. 5.

³⁸⁵ CUESTA, Paloma: *op. cit.*, pp. 215 y 460.

en el estreno³⁸⁶ acogió con buena voluntad esta comedia de Alfonso Paso, que se juzgó de escasa calidad artística, pero enormemente eficaz a la hora de despertar las carcajadas del espectador. Fue muy celebrada la interpretación de José Luis López Vázquez y de Gracita Morales, que eran la pareja de actores cómicos de moda en ese momento, con indudable gancho comercial. Gracita Morales tenía una indiscutible vis cómica para granjearse la simpatía del público y hacerlo reír dijera lo que dijera. En el mismo 1964, aprovechando el gran éxito de la obra teatral, se rodó, con la dirección de Fernando Fernán Gómez, una versión cinematográfica de *Los Palomos*, también con José Luis López Vázquez y Gracita Morales, a los que se les agregaban otros actores de éxito y renombre, como Fernando Rey, Mabel Karr, Julia Caba Alba y Manuel Alexandre. Para Torres Nebrera³⁸⁷, que apenas dedica unas líneas a *Los Palomos*, esta comedia no figura entre las mejores de su autor.

Los Palomos sigue la línea de las parodias de la comedia policiaca. La trama juega con dos motivos policiacos: por un lado, el maquiavélico plan de Alberto, que ha asesinado a la tía Mercedes para cobrar la herencia y se propone involucrar en el crimen a uno de sus empleados, Emilio Palomos, y a su esposa Virtudes. Pero, además, el autor utiliza el agradecido recurso de pasear el cadáver de Mercedes y el de Alberto en escena, en situaciones de gran hilaridad y humor macabro. Las risas son debidas no solamente a la situación creada, sino al divertidísimo diálogo, con abundancia de chistes y frases más o menos afortunadas que salpican toda la obra. El valor literario de *Los Palomos* es, con todo, más bien escaso, pues se plantean muchas escenas de absoluta inverosimilitud. No se entienden, por ejemplo, las venidas y salidas del personaje de Eugenio a la casa donde él cree haber visto desarrollar un crimen. Y lo mismo sucede con los Palomos, que regresan a la casa voluntariamente, después de haber huido. El modo que tiene Virtudes de hacer confesar la verdad a Elisa no deja de ser un final burdo, pues cuesta de creer que una persona cultivada como Elisa se deje impresionar por unos colmillos y ojos postizos, hasta el punto de pensar que es el alma en pena de su tía asesinada. También es cierto que muchas de las situaciones que se nos presentan son poco originales, al haberlas planteado el propio Paso en anteriores comedias. La situación mediante la cual los personajes evitan llamar a la policía, alegando que nadie los creerá, con lo que acaban paseando los cadáveres en escena y escondiéndolos en

³⁸⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, Valladolid, 1965, pp. 9-12.

³⁸⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., p. 91.

cualquier sitio aparece ya en *Usted puede ser un asesino*, así como en *Vamos a contar mentiras* o en *Al final de la cuerda*. El humor negro derivado de que un personaje encuentra una mano o un pie del cadáver escondido en el sofá y otro personaje intenta disimular haciendo ver que esas extremidades puedan ser suyas, es algo ya muy conocido en el teatro de Alfonso Paso. Lo mismo que las increíbles explicaciones de Virtudes al policía Castro, que recuerdan la interminable verborrea de Margarita en *Usted puede ser un asesino*. No obstante, hay que reconocer la habilidad de Paso en lograr con elementos tan conocidos una comedia divertidísima.

En cuanto a los personajes, no hay ninguna duda del protagonismo indiscutible en la comedia de Emilio y Virtudes, los Palomos, que, como representantes de esas capas medias que llenaban los teatros, se imponen moralmente a los criminales Alberto y Elisa, de clase social superior. En *Los Palomos* hay una identificación completa entre ideología del autor y de sus personajes, que se sienten orgullosos de pertenecer a la pequeña burguesía. Como muy bien resume Virtudes, todos sus males les vienen de haber querido medrar, ya que ellos son gente para ir a cines de sesión continua. A estos dos se les puede sumar Eugenio, personaje sin más carga funcional que la de añadir un nuevo elemento de comicidad, aprovechando lo macabro de la situación. La misma escasa funcionalidad adquiere el policía de la obra, al que el autor ha bautizado como Fidel Castro, en un chiste muy elemental. El policía no descubre nada y se limita a detener a Elisa y a Serafina, una vez que han sido descubiertas con el plan de la hábil Virtudes.

El espacio en el que se desarrolla la acción es, una vez más, el típico chalet a las afueras de la ciudad, elegantemente decorado y en el que se aprecia el lujo. Un lugar ideal para plantear una trama policiaca en la que lo principal sea el deseo de pasar un buen rato y dejarse evadir por lo divertido del argumento y la comodidad del decorado. Lo mismo que en otras obras de Alfonso Paso, como en *Juicio contra un sinvergüenza*, la situación atmosférica de nieve desempeña un papel importante en la obra, al impedir a los personajes alejarse mucho de la casa. El respeto escrupuloso de la unidad de tiempo permite equiparar a *Los Palomos* a otras obras policiacas, de modo que el espectador va conociendo, lo mismo que los personajes, cada uno de los datos necesarios para la resolución del crimen, sin que se le escamotee nada esencial.

DOS SIN TRES (1967)

Fecha de estreno: 19 de enero de 1967 en el Teatro Club, de Madrid.

Dirección: Ismael Merlo.

Principales intérpretes: Vicky Lagos, Ismael Merlo, Manuela Rodríguez.

Contaba Alfonso Paso en la autocrítica que *Dos sin tres* nació como parodia de *El amante*, de Pinter, en la que una mujer se aburre y juega a que el marido tiene una amante. Como los matrimonios con hijos no suelen tener tiempo para perderlo en esa clase de juegos escalofriantes, la tituló *Dos sin tres*. Muy orgulloso se sentía el autor de esta obra, que pedía que se reconociera como una “lección de cómo se construye teatro”³⁸⁸.

Actos: dos actos.

Principales personajes:

Antonio: apasionado de la lógica y muy perspicaz.

Cristina: mujer de Antonio.

Isabel: antigua dependiente y recomendada de una amante de Antonio.

Espacio: en la casa de Antonio y Cristina.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Antonio se propone averiguar por qué Cristina ha mencionado Torremolinos, si no ha estado nunca allí. Con implacable lógica, Antonio acaba por descubrir que Cristina estuvo en Torremolinos.

b) Conflicto central: Isabel viene recomendada para pedir trabajo a Antonio. Isabel reconoce a Carmen, de cuando ella trabajaba en Torremolinos. Antonio averigua que Cristina acudió a Torremolinos a reunirse con su amante, el mejor amigo de Antonio.

c) Desenlace: como Cristina está muy arrepentida, Antonio decide no abandonarla.

Comentario: decepcionó a la crítica³⁸⁹ *Dos sin tres*, pues además de inverosímil recordaba demasiado a otras obras de Alfonso Paso. A la obra se le encontró, sin embargo, la suficiente pericia para engatusar al espectador ingenuo. La interpretación de Ismael Merlo y de Vicky Lagos correspondió a la que se esperaba de artistas de esa talla. Al público le gustó mucho más la obra que a la crítica, y la apoyó en los 63 días

³⁸⁸ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en *Dos sin tres*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 5-6.

³⁸⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, 1968, pp. 34-38.

que permaneció en cartel, desde el 19 de enero hasta el 22 de marzo de 1967. Para Torres Nebrera³⁹⁰, *Dos sin tres* peca de ser excesivamente larga y reiterativa, y no añade nada nuevo al sempiterno análisis de la pareja que realiza Paso.

Dos sin tres es, ante todo, una obra policiaca construida con dos personajes básicos, Antonio y Cristina, y un tercero, Isabel, que aporta la irrefutable prueba de la fotografía, lo cual soluciona el enigma. Con una reconocida influencia de Priestley, la acción comienza con el juego de un matrimonio sin hijos, para pasar el rato, en el que Antonio se imagina que Cristina ha estado en Torremolinos alguna vez, y acaba en una situación desesperada para Cristina, que se ve obligada a descubrir su adulterio con el buen amigo del matrimonio, Arturo. La comedia se convierte en un interrogatorio de psicoanálisis en el que Antonio consigue deducciones muy efectistas, pero poco verosímiles. Que Cristina sienta aversión a las palabras “tuerca” o “terraplén” no tiene mucho sentido. Como tampoco que mencione casi al azar números y que esas cifras informen de datos tan curiosos como cuánto le costó el billete de ida y vuelta a Torremolinos, o a cuánta distancia del aeropuerto estaba el apartamento al que fue con Arturo. Es un psicoanálisis muy falso, aunque puede funcionar en escena manteniendo la tensión del espectador, siempre que éste acepte la premisa de que puede ser creíble. Varias de las situaciones recuerdan demasiado al propio Paso, que se copia a sí mismo. La situación en que Isabel comprende que Cristina conoce la casa de citas de la calle Lope de Rueda está calcada de la presentada en *Juicio contra un sinvergüenza*, cuando uno de los personajes se descubre admitiendo conocer que en esa casa de citas se baja y no se sube, pues se encuentra en un semisótano. Por otro lado, *Receta para un crimen* sigue la misma línea de resolución de un caso ocurrido en el pasado, usando para ello tan sólo la capacidad de deducción de su inteligente protagonista. En *Dos sin tres*, el suspense se mantiene con un diálogo al que se dedica toda la atención, pues no existe acción en la escena. Todo lo que se cuenta se refiere al pasado. Alfonso Paso se permite incluso agregar una pista falsa, el misterio de la calle de Lope de Rueda, que de forma tan casual como poco creíble involucra también a Isabel, la misma que se encontraba, por azar, de dependiente en Torremolinos, el día que Carmen fue abandonada por su amante. Alfonso Paso tiene la suficiente pericia teatral para poder llevar adelante esta obra de más de cien páginas con una situación única y tan escaso número de personajes,

³⁹⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1966 y 1970”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1966-1970*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 62-63.

pero fracasa en dejar demasiadas cosas a la casualidad, sin que convenza en absoluto la explicación que se da en la obra de que esas casualidades son prodigios de la Providencia. Aunque el autor apela a la autoridad de Priestley, la llegada de la prueba que busca Antonio en la figura de Isabel resulta demasiado forzada. Con todo, aunque los trucos de carpintería tal vez no sean de muy buena ley, hay que valorar en la obra, desde la perspectiva policiaca, un diálogo muy fluido en el que Antonio se manifiesta un maestro, con una capacidad de inferencia muy a lo Sherlock Holmes. Con unos cuantos datos es capaz Antonio de resolver un misterio de hace seis años desde su casa, usando únicamente su cerebro de primera, sus células grises, que diría Hercules Poirot.

En cuanto a los personajes, Antonio se convierte en un cargante y obsesivo marido que pregunta a su mujer una y otra vez lo mismo, con la tenacidad de un detective que espera que su testigo se equivoque o aporte información relevante. Cristina desempeña un papel ciertamente ingrato: la esposa que se deja interrogar y debe aceptar las hipótesis insultantes y vejatorias de Antonio. Isabel, que aparece en el segundo acto tras romper el bloqueo de la nieve, funciona como un *deus ex machina* introduciendo numerosos datos decisivos, pero totalmente arbitrarios, para la resolución del caso, puesto que ninguno de ellos parece deducirse de todo lo expuesto antes. El personaje de Isabel, sin embargo, es necesario como catalizador y desencadenador de los descubrimientos que la excelente lógica de Antonio, por sí sola, no podría, sin esa ayuda, establecer.

Toda la obra se enmarca en el elegante salón de la casa de Antonio y Cristina. Como es habitual en obras policiacas, se ambienta este decorado de lujo con una chimenea encendida que justifica la nieve que existe en el exterior. No hay interrupción temporal entre acto y acto, de modo que la obra cumple escrupulosamente con la unidad de tiempo, además de la de lugar y acción, como es también frecuente en el género policiaco, en este tipo de obras con investigaciones referidas al pasado.

ESTA MONJA (1968)

Fecha de estreno: 13 de marzo de 1968 en el Teatro Infanta Isabel, de Madrid.

Dirección: Alberto Curado.

Principales intérpretes: Ángel Picazo, Conchita Núñez, Carmen Bernardos.

Actos: dos.

Principales personajes:

Antonio: hombre mujeriego, pero de muy buen corazón.

Mercedes: esposa de Antonio, a punto de separarse de él. Sabihonda y neuroasténica.

Severiana: joven perspicaz y erudita monja.

Espacio: en la casa de Antonio y Mercedes.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Severiana acude a casa de Mercedes para hacerse cargo de su madre, enferma. Antonio y Mercedes están a punto de separarse, pero Severiana consigue que Mercedes no abandone el hogar. Severiana parece conocer los secretos de Mercedes.

b) Conflicto central: Severiana amonesta a Mercedes por descargar en Antonio toda su frustración por la muerte de Gabriel, un antiguo amigo. Mercedes se pregunta cómo sabe la monja su pasado y piensa que ha acudido allí para chantajearla.

c) Desenlace: Severiana se descubre: es una antigua amiga de Mercedes, que se hizo monja cuando falleció Gabriel. Mercedes, arrepentida, vuelve con Antonio.

Comentario: *Esta monja* alcanzó un éxito rotundo entre el público, que refrendó la labor de Paso con su asistencia en los 114 días que se mantuvo en cartel, entre el 13 de marzo y el 7 de julio de 1968. Para la crítica en el estreno³⁹¹, *Esta monja* no aportaba nada nuevo al teatro de Paso y constituía una obra fallida, llevada muy ingenuamente y con situaciones de lo más inverosímiles y forzadas. También Torres Nebrera³⁹² ve en esta obra el defecto de ser muy inverosímil, además de que el mensaje ideológico que sustenta, con una ridiculización de las teorías feministas y la consideración de la mujer sólo como madre de sus hijos y abnegada esclava de su marido, se queda, a todas luces, trasnochado.

El tema de *Esta monja* es recurrente en la producción de su autor: las frustraciones y problemas de un matrimonio. La desavenencia entre Antonio y Mercedes, que van a romper su matrimonio, tiene dos causas. Una inmediata, la infidelidad constante del varón, y otra remota y desconocida para los espectadores y personajes hasta el final de la obra, que es el trauma moral que sufre Mercedes. Cuando ésta, con ayuda de la monja Severiana, confiesa el secreto que la atormenta y ve que no por ello pierde la estima de Antonio, sale del castillo de superioridad en el que se había

³⁹¹ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, cit., pp. 24-29.

³⁹² TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., p. 64.

refugiado y empieza de nuevo a ser feliz. Como ya señaló un crítico, la obra se vincula con lo policiaco por el parecido con *Melocotón en almíbar*, cuya protagonista es también una monja sagaz, y con *Llama un inspector*, pues la monja, que todo lo sabe y adivina, es un personaje concienciador, que analiza las consecuencias de descubrir un hecho inmoral en el pasado, cuando Mercedes le quitó a Palmira su novio Gabriel y, en la huida, murió Gabriel y Mercedes se quedó con un complejo de mujer indecente que ha querido, a toda costa, ocultar a su marido, al que, a pesar de quererlo, no puede evitar tener la necesidad de sentirse superior a él.

Sobre la monja Severiana recae toda la intriga, con suspense casi policiaco. Es una desconocida que irrumpe en el momento en que se van a separar los dos cónyuges y, de un modo inesperado, descubre datos ocultos en la vida de Mercedes. En varios momentos, Mercedes duda de que sea una monja de verdad, pues le parece increíble que alguien conozca su pasado celosamente guardado. Necesita llamar al convento para verificar que la monja que está en su casa es la que han solicitado, pues Severiana parece más una aparición sobrenatural, alguien que lo sabe todo y conoce el pasado de Mercedes. O también pudiera ser, como se sugiere, un ladrón o un chantajista, que se aprovechara del secreto de Mercedes para sonsacarle dinero. Existe un asunto turbio en el pasado de Mercedes, que costó la vida a Gabriel, el novio de Palmira. Cuando irrumpió la policía en la fiesta de Gayoso, ellos salieron por la azotea y Gabriel no calculó bien el salto y murió. Un misterio se esconde también con respecto a la cocaína que desapareció en aquella fiesta, cuando Mercedes traicionó a Gayoso y a la propia Palmira. La monja Severiana oculta su personalidad e inquieta a Mercedes, hasta el punto de que, vencida, acaba confesando su disoluta vida anterior a su matrimonio. Sin embargo, la investigación de Severiana no tiene como fin descubrir un culpable, alguien que deba purgar su delito, sino todo lo contrario. La monja quiere convencer a Mercedes de que lo que piensa como enfermedad incurable es sólo la consecuencia de ese hecho aislado que la perturbó profundamente, y, una vez que Mercedes admite que fue débil en el pasado, que tuvo miedo y que se equivocó, su matrimonio con Antonio se salva. Al final, la monja Severiana no es, como el inspector de Priestley, un ente sobrenatural, sino la propia Palmira, que tomó hábitos poco después de la tragedia sucedida el día de la fiesta de Gayoso. Fue ella misma la que consiguió hacer desaparecer de la casa de Gayoso la cocaína que buscaba la policía.

Alfonso Paso³⁹³, en su autocrítica, se enorgullecía de la humanidad que se desprende de los personajes de *Esta monja*: Severiana, la monja dulce, modesta, sabia, pero con mano de acero, cuando hace falta. Mercedes, nerviosa, superior, que arrastra, sin saberlo, un complejo de castración. Antonio, fabricante de telas con los pies en el mundo, socarrón, mujeriego, que le pone una vela a Dios y otra al diablo. Con estos tres únicos personajes, Alfonso Paso estira una única situación, la inminente ruptura del matrimonio entre Antonio y Mercedes, hasta el final, haciendo girar totalmente los sentimientos de los personajes. La serie de casualidades que se producen entre los personajes, como la de que la monja Severiana ha conocido a la negrita amante de Antonio, resultan muy forzadas, ciertamente, pero hay que concederle a Paso la virtud de haber llenado todo un segundo acto sin personajes nuevos y, además, previendo ya al final del primer acto, cuando Severiana alude al pasado de Mercedes, cuál iba a ser el desenlace de la obra.

En cuanto al espacio y al tiempo, una vez más nos encontramos con un decorado que refleja el salón de una casa acomodada, de buen gusto burgués. Lo mismo que en otras obras en las que se producen investigaciones del pasado, los dos actos de *Esta monja* se suceden cumpliendo estrictamente la unidad de tiempo.

ATRAPAR A UN ASESINO (1968)

Fecha de estreno: 16 de octubre de 1968 en el Teatro Arniches, de Madrid.

Dirección: Alfonso Paso.

Principales intérpretes: Pastor Serrador, Marisol Ayuso, Encarna Paso, Francisco Marsó, Beatriz Savón, José Segura.

Parece ser que en el programa que se repartió de *Atrapar a un asesino* la noche de su estreno, se incluía una carta del famoso mago del suspense, Alfred Hitchcock, que ensalzaba la obra por estar “construida diabólicamente”, de modo que “mantendrá al espectador dos horas casi sin poder respirar³⁹⁴”. El autor, en su autocrítica, insistía en el suspense de la comedia, rogaba que no se contase el final y aseguraba que en los ensayos no se había representado la auténtica escena final³⁹⁵.

Actos: dos, el segundo dividido en dos cuadros.

³⁹³ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en *Esta monja*, Madrid, Escelicer, 1968, pp. 5-6.

³⁹⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, cit., pp. 136-140.

³⁹⁵ PASO, Alfonso: “Autocrítica”, en *Atrapar a un asesino*, Madrid, Escelicer, 1969, pp. 5-6.

Principales personajes:

Louis: comisario de policía a punto de retirarse.

Aniceta: fisgona criada de Louis.

Mariel: esposa de Louis y amante de Víctor Separd.

Víctor Separd: médico amigo de Louis.

Marta: esposa de Víctor y amante de Louis.

Harum: inmigrante y testigo de un asesinato.

Espacio: en casa de Louis y Mariel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Louis quiere resolver el único caso que dejó abierto en su carrera, e invita a Víctor y a Mariel a cenar.

b) Conflicto central: mediante hábiles interrogatorios, Louis insinúa que Víctor pudo ser el asesino de Mylene, una chica que apareció muerta en un bosque. Y tal vez de otra chica asesinada en circunstancias similares.

c) Desenlace: para evitar el sucesivo acoso al que se ve sometido, Víctor confiesa que los días del crimen estuvo con su amante Mariel. Pero eso era lo que quería Louis, que preparó todo para que confesara públicamente su relación con Mariel y así pedir el divorcio sin tener derecho Mariel a ninguno de sus bienes, por ser la adúltera.

Comentario: *Atrapar a un asesino* fue muy bien recibida por el público, en su estreno, que quedó perfectamente atrapado con la intriga policiaca y aplaudió la maestría de Paso en urdir una trama con suspense. La obra se mantuvo en cartel unos muy respetables ochenta y nueve días, entre el 16 de octubre de 1968 y el 12 de enero de 1969. La crítica reaccionó, en cambio, de forma muy hostil, cansada ciertamente de que Alfonso Paso se repitiera a sí mismo y no diera más de sí que ofrecer comedias policiacas. De forma inusual, Francisco Álvaro, “el espectador”, al encontrar excesivamente dura y poco ecuánime la respuesta de la crítica en el estreno, daba por una vez su parecer sobre la comedia, a su juicio muy bien escrita y muy interesante para el público aficionado a la intriga y el suspense³⁹⁶. Modernamente, Torres Nebrera tampoco encuentra motivos de satisfacción en esta comedia un poco débil, en la que Alfonso Paso tuvo, al menos, la habilidad de situar la acción y sus personajes en el país

³⁹⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, cit.

vecino, como ya había hecho con el mismo fin en *Cuatro y Ernesto*, para evitar así sacar a relucir en un escenario a un policía cornudo y, al mismo tiempo, adúltero.

Alfonso Paso escribió *Atrapar a un asesino* como una comedia eminentemente policiaca, con mucho suspense, sin otra pretensión que la de mantener interesado y entretenido al espectador. La trama se centra en uno de los problemas con los que se enfrenta a menudo el policía o investigador: la falta de pruebas. La comedia utiliza una estructura parecida a otras obras de Paso, como *Juicio contra un sinvergüenza* y *Cena de matrimonios*, en las que, por medio exclusivo de los diálogos, se averigua un hecho ignominioso del pasado. No hay acción alguna y toda la trama consiste en ir poniendo trampas al personaje sospechoso para que él mismo se autoacuse. El día antes de su salida de la Policía, al comisario Louis Antón se le plantea la posibilidad de resolver unos asesinatos que se cometieron hace mucho tiempo. La sensación de que a Louis se le termina el tiempo, puesto que su despedida del Cuerpo se produce a la una y diez de esa misma noche, agudiza la sensación de suspense. Como también la sorpresa de la escena final, en la que se descubre que todo había sido preparado concienzudamente por el comisario para conseguir pruebas no de unos asesinatos, sino del adulterio de su esposa con uno de sus mejores amigos, Víctor Separd, cuyo apellido y profesión, por cierto, es un guiño a la maestra del policiaco, Agatha Christie, pues son casi idénticos a los de uno de sus más célebres asesinos. Lo cierto es que el lector o espectador se queda en la duda de si Víctor fue el verdadero asesino de Mylene y de la chica de Arles, pues no deja de ser asombrosa la coincidencia de que precisamente las noches en las que fueron asesinadas las dos víctimas, en lugares distintos, tuvieran relaciones los dos amantes, en las cercanías de esos mismos lugares. Al final, los crímenes continúan en su impunidad y se consiguen pruebas para un vulgar adulterio, con lo que, a pesar de la maestría en la preparación de la trampa, el desenlace ocasiona una sensación de desencanto, pues no responde a las expectativas planteadas.

Los personajes de *Atrapar a un asesino* siguen modelos anteriores del teatro de Alfonso Paso. El comisario Louis Antón, muy hábil en preparar trampas y en extraer deducciones acusatorias de los errores de sus víctimas, recuerda a los protagonistas de varias obras similares: *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad* o *Dos sin tres*. Inspirándose en la invención de ciertos tipos aparentemente ingenuos, muy conocidos en el género policiaco, como el padre Brown, la señorita Marple, o incluso la monjita de *Melocotón en almíbar*, Alfonso Paso creó el personaje de Aniceta, que recuerda a menudo sucesos ocurridos en su pueblo y extrae de su

experiencia prodigiosas intuiciones detectivescas, con las que ayuda al comisario. El afán de Paso por crear un tipo cómico en la comedia, que aliviara la tensión, le llevó a exagerar con esta criada que, en muchas ocasiones, enturbia el buen desarrollo y ritmo de la comedia con sus excesivas intervenciones, muy impertinentes, por otro lado. El culpable Víctor no se diferencia en nada de otros personajes sospechosos interrogados, como los de las obras citadas más arriba. Sus coartadas son tan endeblas que caen fácilmente ante un hábil interrogatorio. Cometan, además, errores con frecuencia, al recordar el pasado, que los involucran en los delitos de los que son sospechosos. Por ejemplo, el desliz de Víctor cuando sugiere él mismo que la víctima no podía salir corriendo, sin que nadie hasta entonces hubiera mencionado la cojera de la muchacha asesinada. Como todo no se puede dejar a la deducción, lo mismo que en *Dos sin tres* es preciso un elemento externo que pruebe la culpabilidad del acusado, y esa es la función que cumple Harum, aunque al final nos enteramos de que es todo un montaje. Por último, tanto Marta y Mariel, las dos adúlteras, apenas tienen otra función que la de servir de móvil para los comportamientos turbios de Víctor y de Louis, entre los que, para mayor contraste, se pregona insistentemente su muy buena amistad.

El uso estricto de la unidad de tiempo y espacio, frecuentes en este tipo de intrigas policiacas, resultan elementos casi imprescindibles en la carpintería teatral de un autor avezado a este tipo de tramas. El interrogatorio con el que se acosa a Víctor no puede tener interrupción alguna, pues perdería fuerza y permitiría al sospechoso pensar alguna coartada mejor. El espacio cerrado es también necesario, aunque quizás sea un error de estructura el no haber sabido crear el autor, como en otras obras, algún tipo de impedimento físico para que el personaje interrogado no salga huyendo. Así sucede con la nieve en *Juicio contra un sinvergüenza* y *Dos sin tres*, el cerco policial en *Las separadas* o la insistencia de los maridos para que sigan el juego de preguntas en *Cena de matrimonios*. No se entiende por qué razón Víctor se deja humillar de tal manera y no abandona inmediatamente la casa de Louis, pese a las hipócritas llamadas a la calma de su anfitrión. Aunque el acoso dialéctico es habitual en muchas obras policiacas, el autor debe previamente crear una serie de circunstancias que impidan la salida voluntaria de los personajes, ya que, en caso contrario, el resultado cae en la franca inverosimilitud.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE ALFONSO PASO

Alfonso Paso escribió, además de las comentadas, unas cuantas comedias más que conectan con el género policiaco, pero que, lamentablemente, no han sido editadas, por lo que sólo nos podemos referir a ellas a través de las críticas recibidas.

Con la dirección de Ismael Merlo, que había tenido un gran éxito en *Usted puede ser un asesino*, y la interpretación de Diana Maggi, Julia Caba Alba y el propio Ismael Merlo, entre otros, se estrenó un 27 de agosto *Adiós, Mimí Pomón* (1958), comedia que juega con la mala suerte de unos asesinos que ven todos sus intentos de desembarazarse de la víctima fracasados. Ambientada en la Francia de 1918 y con la marcha de “Mimí Pompón” incluida en la trama, la obra persigue la parodia gruesa y la comicidad fácil. El público salió muy satisfecho y rió bastante la comedia que, pese a su no demasiada calidad literaria, se la puede calificar de bastante divertida. A la crítica³⁹⁷ en el estreno no gustó demasiado la obra, pero se le reconoció a Paso su pericia en la creación de situaciones hilarantes. Luis Marquina dirigió en 1961 una versión cinematográfica de la comedia, con Fernando Fernán Gómez y José Luis López Vázquez en el reparto.

Ismael Merlo dirigió de nuevo e interpretó *Tus parientes no te olvidan* (1959). Alfredo Marqueríe³⁹⁸ nos indica que la pieza es de las de humor negro y macabro, y recuerda a la jardiesca *El cadáver del señor García*, de antes de la guerra. Es una típica comedia de Paso, con un muerto entre bastidores, en la que abundan los episodios grotescos y la comicidad espeluznante, con el fin de producir la carcajada del espectador. La trama se centra en el afán de unos supuestos parientes para robar, en un velatorio, la americana del difunto, repleta, al parecer, de dinero. La obra funciona como caricatura, con unos personajes de figurón, en la que todo está muy exagerado.

En el Teatro Lara de Madrid se estrenó *Sentencia de muerte* (1960), con actores reputados como Gemma Cuervo, Francisco Pierrá, Mariano Azaña y José Luis Heredia, entre otros. Con una trama que roza el folletín, con la acusación de un hijo contra su madre incluida, la comedia sigue la misma línea de *Juicio contra un sinvergüenza* (1958), *Cena de matrimonios* (1959) y *Buenísima sociedad* (1962). Las cuatro obras se ven influenciadas por la muy admirada por Paso *Llama un inspector*, de Priestley, de modo que se prescinde del tono cómico habitual del autor para usar otro de denuncia, en el que se pregunta cuál es la responsabilidad de una sociedad corroída por la política, por el vicio y por la ambición, en un delito al que acaso el delincuente se ve empujado por aquélla. Como en las anteriores obras citadas, se juzga en ésta a personajes de alta

³⁹⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 68-71.

³⁹⁸ MARQUERÍE, Alfredo: *Alfonso Paso y su teatro*, cit., pp. 159-160.

clase social, como un jefe de un partido político, un gobernador de Estado, un fiscal, un presidente de Sala y otros personajes con secretos inconfesables o marcadamente hipócritas o egoístas. El público respondió muy bien a esta obra en la que el autor se proponía sacar a la luz y combatir los vicios y lacras sociales. Se mantuvo en cartel durante 54 días, consiguiendo más de cien representaciones. La crítica valoró esta obra de forma muy desigual³⁹⁹.

En el Teatro Club se estrenó *Las separadas* (1963), con Irene Gutiérrez Caba como actriz principal. La comedia utiliza la misma técnica de investigación de *Juicio contra un sinvergüenza* y el resto de obras de denuncia de Paso, pero con un resultado francamente lamentable, a juicio de la crítica en el estreno⁴⁰⁰. Se reúnen cinco mujeres de alta clase social en una fiesta y, ante los ataques dirigidos, una de ellas se convierte en acusadora y empieza a hablar, a defenderse, sacando trapos sucios de las otras. La Policía ha rodeado la casa, buscando a un delincuente y nadie puede salir. El griterío, las voces, los insultos y el número de trapos sucios que se airean superan a las anteriores obras de Paso, de tal modo que la obra es un sinfín de escuchar groserías e impertinencias de unos personajes a otros. La tesis que se defiende es la defensa del matrimonio y se crítica a las mujeres que se separan para explotar económicamente a sus maridos.

Un treinta de agosto se estrenó *Los tontos más tontos de todos los tontos* (1968), que busca una vez más conseguir la hilaridad con el juego del cadáver que aparece y desaparece, constituyendo un eficaz resorte del humor macabro. La trama se centra en una idea que sirve de tesis a la obra: los papeles están cambiados y los adjetivos peyorativos gravitan sobre las personas más libres e inteligentes. Por el contrario, las fuerzas vivas de la sociedad son las realmente despreciables. Los protagonistas son dos seres extraños, casi angelicales, que, a pesar de su simpleza, se dan cuenta de la realidad. Frente a ellos, surgen personajes con aparente normalidad, sentido común y tan dados a la costumbre que, paradójicamente, no quieren aceptar la realidad, aunque sea evidente. La crítica en el estreno⁴⁰¹ no aceptó esta obra, por lo que resultaba de tópica y cargante con el recurso mil veces puesto en escena del cadáver que se muda de sitio para ocultarlo. Sin embargo, se le reconoció a Paso el hecho de dominar el oficio de comediógrafo y granjearse la simpatía del auditorio, pues supo producir las

³⁹⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 109-112.

⁴⁰⁰ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 136-140.

⁴⁰¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, cit., pp. 79-83.

incesantes carcajadas del público, que premió a Paso con su asistencia en los ciento un días que estuvo en cartel la comedia, entre el 30 de agosto y el 8 de diciembre de 1968.

En pleno declive de su carrera y también de su vida, Alfonso Paso estrenó en 1972, en colaboración con el novelista Luis de Castresana, *La voz que viene de lejos*, que se refiere a la voz de la madre fallecida, muy absorbente en vida, y que sigue influyendo en su hijo, después de muerta, a través del complejo de Edipo. *La voz que viene de lejos* se mueve entre la esquizofrenia del protagonista y un caso de espiritismo, que deriva en comedia policiaca en la segunda parte.

4.3. 1960-1969: MADUREZ

La década de los 60 aportó al teatro policiaco nuevos nombres que se animaron a cultivar obras del género, visto el éxito que alcanzó en la década anterior. Algunos, como Luis Escobar, José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo o Leandro Navarro, eran dramaturgos y hombres de teatro con una dilatada trayectoria ya antes de la guerra. El autor más destacado de este período es Juan José Alonso Millán, que continuó con acierto y éxito el estilo del teatro de humor macabro o, en ocasiones, de denuncia, que había desarrollado Alfonso Paso. En esta década destaca asimismo otro autor de gran éxito, Jaime Salom, consagrado para el gran público gracias a su policiaco *Culpables*.

JAIME DE ARMIÑÁN

La producción dramática de Jaime de Armiñán (1927-) se inicia con el estreno de *Eva sin manzana* (1954), que consiguió el premio Calderón de la Barca. Con *Sinfonía acabada* (1955) logró el premio Unión Films, mientras que con *Nuestro fantasma* (1956) ganó el muy valorado premio Lope de Vega. Desde entonces, ha dedicado al teatro unas cuantas comedias, aunque su labor artística se decantó por el cine, primero como guionista y después como director. También ha triunfado en el mundo de la televisión, con series muy conocidas.

El teatro de Jaime de Armiñán se apoya en el humor amable, de buen gusto, y en una nota poética, de estilo casoniano. Es un teatro muy humano, con poca malicia, bien escrito y en consonancia con una visión optimista imperante en los dramaturgos de entonces, como José López Rubio o Víctor Ruiz Iriarte.

Entre las obras de teatro de Jaime de Armiñán destacan, además de las citadas, *Café del Liceo* (1958), *Paso a nivel* (1960), *Pisito de solteras* (1962), *Academia de baile* (1962), *La pareja* (1963), *El arte de amar* (1964), *El último tranvía* (1965), *Todas somos compañeras* (1965) y *Una vez a la semana* (1967), publicadas en la conocida colección de teatro de la editorial Escelicer.

Paso a nivel no escapa a esta visión de gracioso cuadro de costumbres y mirada cariñosa y comprensiva hacia el mundo y los personajes. Pese a que está estructurada al estilo de un subgénero policiaco, el de los atracos perfectos, la comedia acaba siendo el análisis de la ilusión que vuelven a sentir una mujer y el jefe de la banda de ladrones. No será la única obra en la que Jaime de Armiñán nos muestre personajes de la delincuencia. También en *El último tranvía* aparecen unos ladrones que planean robar en la casa de dos hermanos que los acogen. Estos hermanos están un tanto chiflados, pero poseen muy buen corazón. Al final, el robo queda suspendido y todo se resuelve por la vía amable, sin que el motivo del robo tenga más relación con el género policiaco que lo anecdótico.

***PASO A NIVEL* (1960)**

Fecha de estreno: 19 de febrero de 1960 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Principales intérpretes: José Bódalo, Antonio Puga, Venancio Muro, Pilar Muñoz, Tina Gascó, Joaquín Roa, Carlos García.

En la autocrítica⁴⁰², Jaime de Armiñán agradecía a Claudio de la Torre, autor de una obra estrenada en 1930 con el mismo título de *Paso a nivel*, el hecho de cederle el título.

Actos: un prólogo y dos actos, divididos en cuatro cuadros.

Principales personajes:

Víctor: apuesto ladrón y jefe de una banda.

Hugo: joven y peligroso delincuente.

Alejo: joven y peligroso delincuente.

Mónica: anciana, perteneciente a la banda de Víctor.

Victoria: viuda de un guardabarrera, enamorada de Víctor.

Blas: cartero charlatán.

⁴⁰² ARMIÑÁN, Jaime de: "Autocrítica", en *Paso a nivel*, Madrid, Escelicer, 1961, pp. 5-6.

El cabo Tapia.

Espacio: en casa de Víctor en el prólogo. El resto de la obra, en casa de Victoria.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Víctor planea asaltar con su banda un tren que hará parada en un paso a nivel, donde vive Victoria, a la que deberá enamorar para facilitar sus planes.

b) Conflicto central: Víctor y su banda se alojan en casa de Victoria. Ésta se enamora perdidamente de Víctor, y se niega a delatarlos cuando descubre sus planes.

c) Desenlace: Víctor y Victoria se aman, pero cuando llega el tren que van a asaltar deciden separarse para cumplir su destino.

Comentario: *Paso a nivel* fue una comedia medianamente valorada por la crítica en su estreno⁴⁰³. No gustó a todos los críticos, aunque tampoco le hallaron enormes defectos. Sólo la excelente actuación de la veterana Tina Gascó junto con el buen hacer de Pilar Muñoz y José Bódalo salvaron la comedia. Sainz de Robles la consideró interesante, en su resumen anual: “bien pensada, bien ordenada y bien escrita⁴⁰⁴”. Menos optimista se muestra José Monleón⁴⁰⁵, que considera que la fórmula realista de *Paso a nivel* es inferior a la estilización de la realidad de *Café del Liceo* y otras “comedias de la felicidad” del mismo autor. Para Torres Nebrera⁴⁰⁶, *Paso a nivel* cuenta con un fino humor de situación y una indudable poesía como méritos propios.

El tema de *Paso a nivel* consiste en reflejar un momento crucial en la vida de los dos personajes protagonistas. Como si fuera un paso a nivel, Víctor y Victoria deben pararse y reflexionar sobre un amor que les está inundando y que es trascendental. Victoria, muy enamorada, decide ayudar a la banda de los ladrones, mientras que Víctor, en los últimos segundos, decide continuar el asalto al tren. Seguramente, no volverán a verse nunca, pero el mes que han pasado juntos ha dejado en ambos huella. Con este idilio entre los dos protagonistas, la comedia tal vez malogra lo que era un buen planteamiento de teatro policiaco, que recuerda mucho a algunas películas de cine negro, de atracos y golpes “perfectos”. Una banda de ladrones proyecta dar un buen golpe en un tren correo, aprovechando que debe realizar una parada para entregar una

⁴⁰³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 39-42.

⁴⁰⁴ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1959-1960*, Madrid, Aguilar, 1961, p. XXIII.

⁴⁰⁵ MONLEÓN, José: “Teatro. Dos obras españolas”, *Triunfo*, 31, 5-1-1963, p. 53.

⁴⁰⁶ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., p. 107.

saca de correo en un alejado pueblo de Jaén. Los componentes de la banda se van a vivir, como huéspedes, a la casa de la viuda del guardabarrera, que previamente ha tenido que ser conquistada por el jefe de la banda, Víctor, para que no ponga objeción alguna a que se instalen en la casa del guardabarrera, lugar idóneo para asaltar el tren. En la comedia se desarrolla un cierto suspense ante la inminente venida del día clave, el 28 de agosto, cuando está previsto que llegue el tren con los seis millones que piensan robar. Hay expectación en los personajes y a punto están de echarlo todo a perder, cuando Alejo y Hugo utilizan, para distraerse, las pistolas reservadas para el atraco. La rápida y oportuna intervención de Victoria los salva de una investigación por parte de la Guardia Civil. Lo más interesante de la comedia resulta, quizás, el contraste que se produce en la convivencia entre maleantes y personas honradas, con algunas situaciones angustiosas, como el intento de violación de Victoria a manos de Hugo, pero también con la benéfica influencia que ejerce la bondad de Victoria sobre Víctor, que descubre el poso de hombre bueno que existe en él. Al final, nada se nos dice del resultado del asalto al tren, es decir, si conseguirán los ladrones sus propósitos o si serán capturados. Lo importante de la comedia no es la parte policiaca, ya que la anécdota del robo se olvida pronto, sino la humana, con los dos personajes protagonistas cargados de ilusión tras haberse conocido y detenido en ese paso a nivel de sus vidas.

Los personajes de *Paso a nivel* son tipos más o menos caracterizados: Victoria, la viuda del guardabarreras, que padece visiones de fantasmas y habla sola; Blas, el cartero rural, que cumple la función de gracioso; la banda de los cuatro ladrones, “el Rafles”, “la Charlot”, “el Sepúlveda” y “el Satanás”, que parecen extraídos de una comedia de Jardiel Poncela, confabulados para apropiarse de la valija de divisas que transporta un tren correo, y, como representante de la autoridad, un cabo de la Guardia Civil que apenas interviene. Víctor, alias Rafles, ladrón de guante blanco, que quiere evitar cualquier violencia y muerte inútil, recuerda al legendario Raffles, como se sugiere en la obra, y a los ladrones protagonistas de Jardiel en *Los ladrones somos gente honrada* o *Los tigres escondidos en la alcoba*, todos ellos capaces de dar un giro a sus vidas con la llegada del amor, aunque Víctor, a diferencia del Daniel de *Los ladrones*, no cancela el robo.

La casa de la viuda del guardabarrera es el decorado principal de *Paso a nivel*. También se muestra, en el prólogo, otro espacio desconocido en el que la banda planea el asalto al tren. Del mismo modo, la unidad de tiempo tampoco se cumple en esta obra, que sigue un ritmo mucho más cinematográfico que teatral.

LUIS ESCOBAR

La vocación teatral de Luis Escobar (1908-1991) es muy temprana. En plena guerra civil, su amigo Dionisio Ridruejo lo nombra jefe nacional de teatro y asume la dirección del “Teatro nacional de la Falange”. Obtiene un gran éxito en 1939 con el montaje del auto sacramental *El hospital de los locos* de Valdivieso. Desde 1940 a 1952 dirige, junto con Huberto Pérez de la Ossa, el teatro nacional María Guerrero, al que llevó, siguiendo un exquisito gusto, obras dramáticas de todos los tiempos. Se encargó del estreno de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, de Mihura y Tono. También descubrió el valor del joven Buero Vallejo en su temprana *En la ardiente oscuridad*. Más tarde sería director escénico y empresario del teatro Eslava, que reabrió en 1957, en donde representó toda clase de revistas musicales, pero también montajes importantes, como el de *Yerma*, de García Lorca. En sus últimos años Luis Escobar trabajó también como actor para el cine.

Aunque el nombre de Luis Escobar queda ligado a la historia de la literatura como prestigioso director, no es para nada despreciable su labor de autor. Escribió en colaboración con Juan Ignacio Luca de Tena la divertida *El vampiro de la calle de Claudio Coello* (1948). Además de algunas versiones de textos ajenos, como *La voz amada* (1943), de Hans Rothe o *Los endemoniados* (1944), de Dostoievski, estrenó textos propios como *Fuera es de noche* (1956), *Elena Osorio* (1958) o *El amor es un potro desbocado* (1959), que consiguieron bastante éxito. Su última obra fue *Un hombre y una mujer* (1961).

Tanto *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, que ya hemos comentado anteriormente, como *Un hombre y una mujer* son las aportaciones al teatro policiaco de este poco prolífico autor. Concebida la primera como una desternillante comedia y la segunda como una obra seria, con tesis incluida, quizás su único nexo en común sea, además de su vinculación con lo policiaco, que reciban ambas la influencia directa del cine, de terror y misterio en *El vampiro de la calle Claudio Coello*, y del cine negro en *Un hombre y una mujer*.

UN HOMBRE Y UNA MUJER (1961)

Fecha de estreno: 28 de noviembre de 1961 en el Teatro Eslava, de Madrid.

Dirección: Luis Escobar.

Principales intérpretes: Arturo Fernández, Asunción Sancho, Mimi Muñoz.

Como señalaba Luis Escobar en la autocrítica⁴⁰⁷, *Un hombre y una mujer* está basada en la novela de Mercedes Fómica: *La ciudad perdida*, sobre la que la autora y Escobar escribieron un guión cinematográfico.

Actos: dos partes.

Principales personajes:

Él: ladrón peligroso.

Ella: orgullosa mujer sin principios.

La dueña de la pensión.

Espacio: en una habitación de una pensión.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: tras cometer un atraco y morir sus cómplices, él ha llevado a la fuerza a ella a una habitación de un hotel, para que le sirva de coartada, ya que la policía busca a un hombre solo.

b) Conflicto central: durante su cautiverio, los dos se van conociendo y apreciando cada vez más. Sin embargo, mientras duerme él, ella lo delata a la dueña de la pensión.

c) Desenlace: él muere abatido por la policía cuando intentaba proteger a ella, que se encuentra arrepentida de su traición, que fue sólo por orgullo.

Comentario: con un público convencido y conmovido y pendiente de la interpretación, *Un hombre y una mujer* consiguió un éxito en la noche de su estreno. La crítica⁴⁰⁸, por su parte, aplaudió también la habilidad del autor y de los intérpretes en llevar a buen término una situación argumental que se presentaba complicada, con tan pocos elementos. La obra se mantuvo en cartel unos meritorios cuarenta y dos días, entre el 28 de noviembre de 1961 y el 8 de enero de 1962. Torres Nebrera⁴⁰⁹, aunque no la califica, analiza con detenimiento y atención esta interesante comedia de situación, la última de Luis Escobar.

Un hombre y una mujer parte de una situación difícil y violenta, en la que un hombre y una mujer de muy distinta condición se ven forzados a permanecer juntos. Él

⁴⁰⁷ ESCOBAR, Luis: "Autocrítica", en *Un hombre y una mujer*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 5.

⁴⁰⁸ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 111-113.

⁴⁰⁹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 50-51.

es un ladrón huido de la policía; ella, una mujer que se ha cruzado en su paso por casualidad y que se ha convertido en el rehén y la coartada que necesita él, para que sea creíble su estancia en una casa donde alquilan habitaciones para citas sexuales. La obra abunda en motivos policíacos de cine negro: la violencia inicial ejercida por él ante ella; la tensión producida cuando la dueña sospecha que algo raro ocurre; el modo en que ella consigue comunicarse con el exterior con su espejo y su lápiz pintalabios o el final trágico, con el tiroteo y la muerte del protagonista. Pero además de lo policíaco, la obra se adentra en la exposición y confidencias de los personajes de las causas particulares que han motivado que lleguen a una situación de límite: él, como resentido y rebelde de la sociedad que mantiene a su familia en la pobreza, y ella, como mujer frívola que se entretiene desbaratando matrimonios. Como conclusión, la situación acuciante que viven consigue extraer de ellos lo mejor posible y la obra desarrolla la tesis que postula el poder de transformación del amor, capaz de sacar adelante la buena persona que todos llevamos dentro.

El nexos en común entre los personajes de *Un hombre y una mujer* es, tal vez, su maldad inicial. Él es un joven atracador que, huyendo de la policía, no duda en raptar a cierta dama elegante que halla en su camino. Es un personaje de cine negro, un hombre duro, al margen de la ley y de la sociedad. Ella es una mujer sofisticada, muy literaturizada en su condición de *femme fatale*. Sin embargo, los dos personajes van descubriendo poco a poco su intimidad y su modo de ser y van entresacando el fondo de humanidad que poseen. A fin de cuentas, ya remarcado en el título, él es un hombre y ella una mujer y, al final, nos encontramos con una gran pasión, por la cual la dama se enamora del pistolero y está dispuesta a sacrificar su vida por él. El hombre, por su parte, asume su propia muerte para salvar del peligro a ella. El reparto de personajes se completa con el tipo eficazmente trazado de la dueña, agria, maliciosa y desconfiada, que se une al tono general de sordidez que domina toda la obra.

El tratamiento del espacio es significativo. Ya en la primera escena, totalmente muda, advertimos el tipo de escenario en donde se van a desarrollar los hechos: la pobre habitación de un hotel de citas. Es un *huis clos*, usando la terminología sartreana, que produce la sensación de angustia y claustrofobia perseguida por el autor. La puerta que da al pasillo está literalmente cerrada y la que comunica con el baño permanentemente vigilada. No se observa, sin embargo, la unidad de tiempo, pues transcurren unas horas, las del sueño, entre un acto y otro. El autor escamotea con ello al espectador hechos

decisivos, como son la traición de ella, cuando pinta en su espejo de mano el mensaje de auxilio y lo hace pasar por debajo de la puerta.

JOSÉ MARÍA PEMÁN

José María Pemán (1898-1981), uno de los dramaturgos más prolíficos del siglo XX, con más de cincuenta obras originales, además de varias versiones de textos clásicos, es uno de los autores más representativos del teatro de posguerra. Fue, además, un destacado político y hombre de letras, con una extraordinaria prodigalidad y facilidad literaria. Son incontables sus artículos de primera magnitud y también tiene reputación como ensayista. Lo primero que resalta al estudiar la dramaturgia de posguerra de Pemán es el cambio notable que se produce entre su teatro de antes y después de la guerra. Atrás quedan los dramas poéticos de temas religiosos, históricos y legendarios, como *El divino impaciente*, *Cuando las Cortes de Cádiz*, *Cisneros*, *La Santa Virreina*, *La hidalga limosnera*, etc. Después de la guerra, se dedica a escribir comedias costumbristas, graciosas y ligeras, con un diálogo chispeante y sin descuidar la tesis o la intención moralizante, que fueron del agrado del público mayoritario. Son obras como *Los tres etcéteras de don Simón* (1958) o *La viudita Naviera* (1960), típicas de la comedia burguesa. Buen conocedor del oficio, Pemán se desenvolvía bien en cualquier género, desde las recreaciones del pasado, como *Metternich* (1942), a comedias psicológicas, como *Paca Almuzara* (1950), dramas de tesis, como *Callados como muertos* (1952), farsas disparatadas, como *Los tres etcéteras de don Simón*, y también le hizo un guiño a la comedia policiaca, como *...Y en el centro el amor* (1968). En lo que más éxito consiguió fue en sus comedias de tono frívolo e intrascendente, como en *La coqueta y don Simón* (1960), continuación de la citada y muy celebrada *Los tres etcéteras de don Simón*. Pese a todo, Pemán no es considerado muy buen dramaturgo y tampoco ha sido estudiado en profundidad. Es posible, como indica Mariano de Paco⁴¹⁰, que las convicciones religiosas de Pemán, firme católico, y sus ideas políticas, muy conservadoras, le hayan pasado factura a este dramaturgo, que no ha merecido, hasta el momento, un serio análisis académico.

Pemán se aproximó escasamente al teatro policiaco, pero se puede incluir dentro del subgénero a *Hombre nuevo* (1962), una obra de tesis con intriga judicial y policiaca,

⁴¹⁰ PACO, Mariano de: "José María Pemán ante el teatro", *Montearabí*, 24-25, 1997, pp. 159-177.

y también ...*Y en el centro el amor* (1968), en la que los elementos de vodevil superan la débil trama policiaca, que es tan sólo una excusa para crear comicidad, en un estilo muy próximo al de Alfonso Paso, con la mezcla de elementos policiacos y problemas de matrimonio.

HOMBRE NUEVO (1962)

Fecha de estreno: 10 de enero de 1962 en el Teatro Eslava, de Madrid.

Dirección: Luis Escobar.

Principales intérpretes: Josefina Díaz, Ana María Méndez, Conchita Gómez Conde, Josefina Jartín, Marta Osorio, Enrique Diosdado, Ángel Terrón, Dionisio Salamanca, Ricardo Alpuente, José Luis Laguna, Manuel Toscazo, José Luis Osuna, Agustí Carmona.

José María Pemán⁴¹¹ señalaba la coincidencia entre el argumento de su obra y un caso extremo y reciente que se estaba juzgando en Israel, el caso Eichmann, coronel de las S.S. que había intervenido destacadamente en el genocidio judío, lo cual le sirvió a Pemán como anécdota sobre la que desarrollar su drama.

Actos: tres.

Principales personajes:

Elsa: refugiada de un país centroeuropeo y madre de Enrique y Alcide Ubricht.

Enrique Ubricht: hermano de Alcide y acusado de grandes crímenes de guerra.

Fletcher: sagaz juez que investiga el caso de los Ubricht.

Alba: esposa de Alcide y cuñada de Enrique.

Paulus: hijo de Enrique y Alba.

Adlai: hija de Enrique y Alba.

Espacio: en la casa de Elsa y en el gabinete del juez Fletcher.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la policía detiene a Enrique Ubricht acusado por crímenes de guerra que cometió Alcide. La policía cree que los dos hermanos son la misma persona.

b) Conflicto central: Fletcher no encuentra testigos ni pruebas que incriminen a Enrique, de carácter bondadoso y muy distinto al criminal Alcide. Fletcher descubre que

⁴¹¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, 1963, p. 3.

Alba está embarazada de Enrique y los acusa de mantener relaciones ilícitas. Enrique, que no puede soportar que se denigre a su mujer, se confiesa Alcide, el único marido de Alba.

c) Desenlace: una amnistía deja en libertad a Enrique-Alcide Ubricht. Enrique representa el hombre nuevo, que vive virtuosamente tras su pasado criminal.

Comentario: *Hombre nuevo* consiguió un éxito claro y completo el día de su estreno. El público siguió con interés creciente la representación y dedicó verdaderas ovaciones al autor, al director y a los intérpretes, sobre todo a Josefina Díaz, en el papel de Elsa, y a Enrique Diosdado, en el de su hijo. Se mantuvo en cartelera la respetable cifra de cuarenta y siete días, entre el 10 de enero y el 25 de febrero de 1962. La crítica en el estreno, con algún reparo, concedió a la obra muy buena calificación. Sainz de Robles⁴¹² destacó que tema tan propenso a convertirse en folletín lo mantuviera Pemán con el suficiente realismo y calidad literaria. Para Torres Nebrera⁴¹³, Pemán acertaba con *Hombre nuevo* en la realización de un teatro de tesis, muy característico en este autor desde sus comienzos, después de varios años dedicados a la comedia y a la farsa.

Hombre nuevo es un melodrama de peripecia procesal, en la que se mantiene el suspense por ver si Alcide y Enrique Ubricht son la misma persona, es decir, si Enrique es aquel despiadado ejecutor de crímenes de guerra en la Alemania nazi. En el fondo, *Hombre nuevo* está planteada como una obra de tesis, en la que poco a poco, sobre todo en el tercer acto, se transparenta la intención cristiana del autor, que afirma la superioridad del amor y el perdón sobre la violencia y el odio. Sin embargo, durante los dos primeros actos predomina el tono jurídico-policíaco sobre el doctrinal. Son muchos los interrogantes que se ciernen sobre Enrique Ubricht, de quien no se conserva ni un solo documento legal. Elsa, la creadora de la personalidad imaginaria, es reacia a hablar sobre el pasado. Tanto ella como su nuera Alba insisten en la existencia de dos hermanos: uno, Enrique, que emigró a América para hacer fortuna y el otro, Alcide, que murió en Europa vilipendiado por todos. El segundo acto, en el que se entrevistan el juez Fletcher Rand y Enrique y su familia, es el más marcadamente policial. El juez va exponiendo cada una de las evidencias que permiten sospechar que Enrique y Alcide Ubricht son la misma persona, pero le faltan las pruebas que lo demuestren. Enrique y Elsa han preparado concienzudamente la suplantación. Escogieron un pueblo y una

⁴¹² SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. XXIII-XXIV.

⁴¹³ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 37-38.

escuela que la guerra destruyó, para que no extrañara la falta de documentación de Enrique. La cirugía estética y una operación en las manos, para que no existiese coincidencia en las huellas digitales, consiguió el resto. Los dos testigos que aporta Fletcher tampoco le ayudan, pues uno de ellos, como Elsa, cree que es mejor olvidar el pasado y perdonar y, con respecto a la enfermera que estuvo en la operación de cirugía, quedó de tal manera subyugada por la personalidad de Enrique, por su bondad y simpatía, que no testificará en su contra. Sólo la pericia de Fletcher, que intuye que puede vencer a Enrique atacándolo por su flanco más débil, el amor de su esposa y de sus hijos, es capaz de conseguir la confesión que buscaba, pues Enrique no puede soportar que todo el mundo crea que Alba mantiene relaciones ilícitas con él. Al final, en una justificación de la tesis que defiende, Pemán introduce un *deus ex machina*, la amnistía general para procesados como Enrique, que logra así su libertad. Peor suerte corrió el coronel nazi que le servía de referente en la vida real, que fue condenado a muerte y ahorcado.

Enrique Ubricht es el hombre nuevo al que alude San Pablo. Declarado criminal de guerra en su país natal, en Centroeuropa, ha conseguido transformarse en un hombre completamente distinto, simpático, amable, cariñoso, probo, trabajador. El amor y la fe de su madre Elsa y de su mujer Alba han conseguido que la identidad fingida que ha adoptado se convierta en su propia naturaleza. Quizás el personaje mejor trazado sea el de Elsa, la madre, que sigue prestando vida y renovado nacimiento al hijo en peligro. De ella parte la idea del recurso de suplantación jurídica, por el que Alcide deja de existir y se convierte en Enrique. Es un personaje tremendamente humano, con un amor de madre que abarca y protege a toda la familia. Del resto de personajes, Pemán ha querido dedicar especial atención a la juventud. Paulus, Adlai, junto con la novia del último, Virginia, escogen olvidar e intentar ser felices a indagar en un pasado que creen peor que su futuro. El amor de la mujer, Alba, hacia Enrique ha sido también un elemento imprescindible para la configuración de ese hombre nuevo, aunque el papel de Alba se queda en más secundario, ante la fuerza del personaje de la madre, Elsa. Aunque sólo interviene en el segundo acto, destaca asimismo en el papel de detective el juez Fletcher Rand, inflexible inglés, dotado de cualidades humanas, pues reconoce la grandeza moral de Enrique, pero al que se le encomienda la misión de descubrir el fraude legal. En varias ocasiones le aconseja a Enrique que confiese, pues la condena que sufrió Alcide, con dos penas de muerte, quedará anulada para empezar de nuevo el juicio. Su

confianza en la justicia será recompensada con la concesión de la amnistía general para procesados como Enrique.

En la consideración del espacio, Pemán ha querido mostrar el entorno modesto, pero limpio y honrado, en el que vive Elsa y su familia. Sólo en el acto segundo, cuando se traslada la acción al despacho de Fletcher, se abandona la tranquilidad del hogar para presentarnos un entorno de proceso, aunque sea solamente un interrogatorio preliminar al juicio. En lo que respecta al tiempo, la acción se desarrolla en los tres momentos esenciales para que el autor muestre el meollo del problema: en el primer acto, la presentación del personaje principal, Enrique, y del entorno en el que vive, muy bien trazado por las figuras de la madre, sobre todo, pero también por la de su esposa y de los hijos. Aunque Enrique no está presente todavía, es fácil imaginar que todo va a girar sobre él. En el acto segundo, el autor no nos lleva a la vista del juicio de Enrique, sino al interrogatorio previo, para conocer la reacción de Enrique ante el comodín que tenía guardado Fletcher, sobre la posible maternidad de Alba. El acto tercero, que es más bien un epílogo, sucede un tiempo después, cuando la familia puede aspirar a vivir en normalidad.

...Y EN EL CENTRO, EL AMOR (1968)

Fecha de estreno: 29 de diciembre de 1968 en el Teatro Arlequín, de Madrid.

Dirección: Jaime Azpilicueta.

Principales intérpretes: Francisco Portes, Ángel Picazo, Valentín de Hojas, Mercedes Borque, Enrique Closas, Lola Herrera, Pedro Sempson, Carlos Alemán, Matilde Muñoz Sanpedro, Álvaro Portes.

Después de varios años de ausencia en los escenarios, por motivos profesionales, José María Pemán volvía al teatro con esta comedia bienhumorada y alegre. *...Y en el centro, el amor* fue encargada a Pemán por Arturo Serrano, gran aficionado al género policiaco, para el Teatro Arlequín. Pemán quiso ofrecerle una pieza sencilla, que fuese o pareciese juvenil, aunque Pemán contaba ya con una edad proveya. La obra se editó en la editorial Escelicer con este título, pero también es conocida con una ligera variación en el título: *...Pero en el centro el amor*.

Actos: dos actos, cada uno de ellos con dos cuadros.

Principales personajes:

Segismundo: alias “Mundo”, psiquiatra enamorado y despreocupado.

Violeta: vecina de Segismundo y enamorada de él, aunque esté casada.

Félix: comisario de policía.

Tina: paciente de Segismundo, muy enamoradiza y hermana de Félix.

Roger: paciente de Segismundo.

Espacio: en la consulta del psiquiatra y en el dormitorio de Violeta.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mundo está perdidamente enamorado de Violeta, que está harta de su marido alcohólico y trasnochador.

b) Conflicto central: el marido de Violeta ha aparecido muerto, asesinado. Félix interroga a Mundo, pero éste prefiere destruir una coartada que le había proporcionado Tina, enamorada del psiquiatra, a que Violeta crea que se ve con otra mujer. Las sospechas recaen ahora sobre Mundo.

c) Desenlace: en la reconstrucción del crimen se descubre la verdad: el marido de Violeta se suicidó. Violeta prefirió no aclarar esa posibilidad para esconder el fracaso de su matrimonio. Ahora ella y Mundo se irán de viaje de novios.

Comentario: ...*Y en el centro, el amor* consiguió el aplauso del público en el estreno y se convirtió en la tercera comedia más veces representada en la temporada 1968-1969, con más de doscientos días de permanencia en cartel⁴¹⁴. No obstante, la crítica en el estreno no la consideró entre las mejores piezas de su autor, aunque se le reconoció a Pemán su capacidad de construir una comedia entretenida con apenas materia dramática⁴¹⁵. Sainz de Robles⁴¹⁶ destacó la construcción y los diálogos de esta divertida comedia. Más severo se muestra Torres Nebrera⁴¹⁷, que califica a la obra de insulsa, con poca profundidad dramática y con un final de compromiso demasiado traído con alfileres.

...*Y en el centro, el amor* es una comedia policiaca contada con ligereza y humor, en un tono desenfadado, pues el único muerto de la comedia, el marido de Violeta, es un sujeto aborrecible y, además, no se le ve actuar sobre escena. En medio de esa muerte se desarrolla una historia de amor, la de Violeta y Mundo. El mensaje de

⁴¹⁴ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, p. 216.

⁴¹⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, Valladolid, 1969, pp. 162-170.

⁴¹⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. XVIII-XIX.

⁴¹⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. VI, 1966-1970*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 43-44.

la pieza está claro: el amor es el verdadero centro de la vida y da sentido a la vida humana, incluso en situaciones tan difíciles como en una investigación policiaca.

Como ya destacó Pedro Laín Entralgo poco después del estreno⁴¹⁸, desde el punto de vista estrictamente policiaco la resolución del caso es muy artificiosa, aunque puede ser un defecto disculpable por el tono humorístico que Pemán imprime a su comedia. Sin saber exactamente por qué, Violeta se inventó un robo con el posterior asesinato de su marido, que en realidad se había matado después de atar a su esposa. No convence su excusa de que prefirió no decir la verdad para que no se divulgara el fracaso de su matrimonio. La trama policiaca está concebida, entonces, como una investigación a propósito del supuesto asesinato del marido de Violeta, en realidad un suicidio disfrazado de asesinato. Pero todo no parece más que un pretexto para escuchar los ingeniosos diálogos que se originan y apenas hay margen para el suspense. No hay sospechosos, como el mismo comisario nos indica. Todos los moradores de la vivienda tienen coartada, excepto el doctor. Tampoco se explica por qué motivo no ha podido ser el asesino alguien de fuera de la casa. Casualmente, el doctor se encontraba esa noche sin un solo testigo que pudiera ratificar su declaración. Cuando parece que la investigación va a llegar a un punto muerto, se descubre que los tirantes empleados para atar a Violeta llevan el nombre del doctor grabado. El misterio de los tirantes se aclara solamente con la intervención de un personaje, Roger, traído por Pemán exclusivamente para que podamos comprender el deambular de esos tirantes, que pasan por tres personajes. No es muy verosímil la historia de los tirantes, pero le proporcionan a Pemán la excusa perfecta para contar varios chistes con prenda tan singular. Tampoco existe demasiada conexión entre el asesinato o suicidio y el misterio de los ronquidos de la grabadora, que había sido la coartada preparada por Tina para su héroe, sin que se nos diga en qué momento tuvo conciencia Tina del crimen del que podrían acusar a Mundo y por qué motivo llevaba ella unos ronquidos grabados. En resumen, lo de menos es la parte policiaca en esta comedia, que persigue la risa del espectador con agudezas en los diálogos.

El personaje protagonista, el Dr. Segismundo Alcalá, “Mundo”, es un hombre alegre, despreocupado, que ama la vida y su profesión de psiquiatra y que se ve envuelto en un asunto policiaco, como principal sospechoso, una vez que él mismo desmonta la coartada que ladinamente le había preparado su enamorada Tina, solterona,

⁴¹⁸ LAÍN ENTRALGO, Pedro: “A barlovento de la alegría”, en ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, Valladolid, 1969, p. 164.

ya madura, pero con algún resto de atractivo, que apela a toda clase de ardides y recursos para conseguir sus lúbricos propósitos. Pese a lo apurada de su situación, Mundo prefiere dejar manifiesta su fidelidad por Violeta, aun a costa de convertirse en el principal sospechoso de un asesinato. También Violeta, pese a lo desgraciada que la hace su abyecto marido, se presenta, como Mundo, con unas ganas de vivir que consiguen que el psiquiatra, muy receloso con las mujeres, acabe rendidamente enamorado, a su pesar. El personaje del comisario Félix, asimismo, está dibujado con humor y parece todo menos un policía competente. Hermano de Tina, medio loca, a quien gustan en demasía los hombres, apenas es un títere en manos de los dos personajes principales, que bromean a su costa, en relación a su hermana, y aprovechan la reconstrucción del crimen para emitir toda una serie de chistes y juegos de palabras, sin casi relación con el crimen investigado, con el exclusivo propósito de hacer reír al espectador. La breve intervención de la chacha sirve también para ridiculizar al comisario y a su acompañante: es la única que se fija en que los tirantes con los que ataron a Violeta llevan puesto el nombre de su dueño. Personajes, en suma, muy característicos y tipificados: el policía inepto, la chacha castiza, el americano seductor de mujeres, el psiquiatra un tanto misógino o la esposa abnegada, pese al maltrato al que la somete su marido.

En cuanto al espacio y el tiempo, se usan como decorados lugares interiores: la consulta de un psiquiatra, con la fotografía de Freud presidiendo la sala, y el dormitorio de Violeta. Una camilla y un entorno de psicoanalista es el marco que envuelve el humor de los diálogos de esta comedia. En los distintos cuadros y actos se rompe la unidad temporal, con lo que la tensión y suspense de la trama policiaca se reduce casi al mínimo.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JOSÉ MARÍA PEMÁN

La luz de la víspera se estrenó el tres de diciembre de 1953 en el Teatro Eslava, de Valencia, y el 29 de enero de 1954 en el Teatro Calderón, de Madrid, con Amparo Rivelles y Ricardo Canales, como protagonistas, y un casi desconocido Juan José Menéndez en un papel menor. La obra consiguió un discreto éxito y una aceptable

crítica de Sainz de Robles⁴¹⁹. Para García Ruiz⁴²⁰, esta pieza de propósito serio no está entre lo mejor de Pemán.

En *La luz de la víspera*, Mauricio, un novelista mundano, ingresa en un hospital regentado por monjas para que le extirpen una bala que se encuentra en su cerebro desde hace ya dos años. La versión oficial señala que a Mauricio se le disparó la pistola en un accidente, mientras que el propio escritor afirma que se intentó suicidar cuando fue abandonado por Myrtia Boldoni, una artista con un amplio recorrido de amantes adinerados. Mauricio reconoce en sor Marta, una de las monjas del hospital, a Margarita, su amor verdadero de los años anteriores, a la que, sin embargo, no correspondió como merecía. Mauricio, alterándose tras volver a saber de Margarita, cuyo amor cree que es lo único sincero que le ha ocurrido, le cuenta arrepentido su historia a la madre Prudencia y se representan en un *flash back* acciones del pasado. Al final, la madre Prudencia averigua la verdad de lo ocurrido: Myrtia, despechada, había cogido la pistola de Mauricio para asustarlo, y éste, en el forcejeo que se produjo cuando intentaba arrebatarla, recibió un disparo que casi acaba con su vida. Myrtia, entonces, hizo correr la noticia de que Mauricio se había intentado suicidar por ella. Sin embargo, por la trayectoria del disparo, la madre Prudencia deduce que no pudo haber sido un suicidio ni tampoco un disparo de Myrtia, sino que fue Margarita, que estaba escondida detrás de la puerta, quien disparó, por celos y desesperada de que Mauricio no hiciera caso a su amor. Después, muy arrepentida, tomó los hábitos y ahora que ha reencontrado a Mauricio cree que su pecado se purgará si se va a misiones, pero la madre Prudencia le aconseja que forme una familia con Mauricio.

La luz de la víspera es un drama católico y detectivesco, con un intento de asesinato disfrazado de suicidio y el suspense de averiguar de qué modo se hirió Mauricio. Pemán, en un modo teatral muy policiaco, nos hace ver, por medio de un *flash back*, lo que sucedió realmente, lo cual difiere de las versiones contadas por los personajes. La sorpresa final llega cuando descubrimos que no es la frívola Myrtia, sino Margarita, la responsable de que Mauricio esté en las puertas de la muerte. La difícil trayectoria de la bala que hirió a Mauricio es la solución al enigma, y sólo la sagaz madre Prudencia, con una psicología envidiable, pues está acostumbrada a escuchar todo tipo de confesiones en el hospital, descubre que Margarita tenía muchos más motivos para disparar a Mauricio que Myrtia.

⁴¹⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1953-54*, cit., p. XV.

⁴²⁰ GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1950 y 1955", cit., pp. 66-67.

La parte policiaca de *La luz de la víspera* es, con todo, de secundario interés en una obra en la que señorean los elementos melodramáticos. Por otro lado, el propósito católico de Pemán está presente en la tesis moral que defiende, por la que concede máxima importancia al arrepentimiento cristiano para empezar una nueva vida, como les ocurre a Mauricio y a Margarita. Pemán vuelve a incidir en este asunto, como hemos visto, en *Hombre nuevo*.

JOAQUÍN CALVO SOTELO

Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993), que ya se había destacado como escritor de teatro antes de la guerra, es el dramaturgo de posguerra que más alusiones hace a la ideología del momento, permitiéndose una cierta crítica al sistema político de Franco, aunque sin cuestionar nunca al régimen establecido. Calvo Sotelo pertenece a una generación de escritores de dramas de tesis, que plantean la trama como un problema en el que hay que adoptar una solución entre dos o más posibles, oponiendo, por lo general, el punto de vista cristiano, preferido por el autor, al de la actitud cómoda de la media y alta burguesía. Pertenecen a este grupo obras como *La cárcel infinita* (1945), *Historia de una casa* (1948), *Criminal de guerra* (1951), *El jefe* (1952), *Historia de un resentido* (1956), *La ciudad sin Dios* (1956), *La herencia* (1957) y, sobre todo, *La muralla* (1954), el mayor éxito de público del teatro de posguerra, que motivó acaloradas polémicas en muy diversos medios. Además de tener quince ediciones, rozó la cifra de cinco mil representaciones. La última obra de Joaquín Calvo Sotelo fue, en 1991, *La pasión de amar*.

Calvo Sotelo cultivó también la comedia de evasión, de humor amable, muy pulcramente escrita y bien construida, con algún que otro tinte satírico y crítico, como *La visita que no llamó al timbre* (1949), *Milagro en la Plaza de Progreso* (1953), *Una muchachita de Valladolid* (1957), *Cartas credenciales* (1960) y *La condesa Laurel* (1964).

Aunque a Calvo Sotelo se le clasifica generalmente entre los escritores tradicionales, de ideología conservadora, modernamente ha sido reivindicado por Óscar

Barrero⁴²¹ el carácter crítico del teatro de Calvo Sotelo, muy ingenioso y mucho menos convencional de lo que se le supone.

No poseemos, desgraciadamente, ninguna edición de la única obra policiaca de Joaquín Calvo Sotelo, *El avión de Barcelona*, que suponemos escribió el autor siguiendo la moda del teatro policiaco que abundaba en la escena de entonces. Fue la única obra que dio Calvo Sotelo al género policiaco de las más de cincuenta que estrenó. Lo más probable es que *El avión de Barcelona* no estuviera entre las preferidas por el autor, no sólo porque no preparó una edición, sino también porque fue excluida de la amplia antología de su obra dramática, su *Teatro casi completo*, de 1708 páginas, que se publicó el mismo año de su muerte, en 1993.

EL AVIÓN DE BARCELONA (1962)

Fecha de estreno: 12 de enero de 1962 en el Teatro Recoletos, de Madrid.

Principales intérpretes: Mari Carmen Prendes, Maite Blasco, Blanquita Barrios, Rosita Palomar, Emilia Rubio, Guillermo Marín, Manuel Salguero, Pedro Sempson, Fernando Marín, Arturo Armada.

Dirección: Guillermo Marín.

Actos: dos, el segundo, a su vez, dividido en tres cuadros.

Estructura dramática: al no existir edición de *El avión de Barcelona*, tan sólo nos podemos referir a la obra por medio de las críticas⁴²². La trama centra su atención en un típico suceso periodístico: un avión que no llega a su destino por haber hecho explosión en él una bomba de relojería. Dos policías intervienen en el caso y al final descubren al criminal que puso la bomba en el avión. Existe, además, el motivo secundario del amor de una de las pasajeras, Bárbara, que va atravesando diferentes etapas a lo largo de la obra. Lo policiaco se mezcla con el retrato de las malas costumbres: por un lado, la vida irregular en negocios turbios de algunos pasajeros; por otro, el retrato de la familia burguesa en la que ha entrado un joven marido poco recomendable.

Comentario: la parte policiaca de *El avión de Barcelona* se cimenta en la clásica pregunta de quién lo hizo, que sólo al final se descubre. Calvo Sotelo utiliza espléndidamente la técnica teatral para mantener el suspense: proporciona varias pistas

⁴²¹ BARRERO PÉREZ, Óscar: "Hacia una revisión del concepto de 'Comedia convencional': El teatro de Joaquín Calvo Sotelo", *Montearabí*, 24-25, 1997, pp. 43-91; "El teatro de Joaquín Calvo Sotelo", *Galicia en Madrid*, 68, 2002, pp. 4-17.

⁴²² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en Barcelona en 1962*, cit., pp. 7-9.

falsas, hace avanzar y retroceder en las sospechas, infunde la confusión entre los personajes directamente interesados y emplea golpes de efecto que refuerzan el interés de la trama. Lo policiaco viene reforzado con un diálogo ingenioso, en el que las pinceladas de humor desdramatizan, en parte, el terrible suceso del atentado.

El protagonista de *El avión de Barcelona* es el joven marido de costumbres reprobables que, sin embargo, no aparece en la obra, pero cuya ausencia mueve al diálogo y las distintas situaciones que se producen.

El avión de Barcelona obtuvo un merecido éxito en su estreno, del que fueron prueba los insistentes aplausos registrados al término de cada bajada del telón. La comedia cosechó el aceptable número de 64 representaciones. La crítica en el estreno avaló la calidad de la obra, de la que se resaltó el modo inteligente de plantear el asunto, además de su magnífica escritura. También la interpretación de los actores mereció un reconocimiento. Sainz de Robles⁴²³ destacó la obra en su resumen anual, y la calificaba de ingeniosa y hábil en el mantenimiento del suspense y del interés del espectador hasta el final.

LEANDRO NAVARRO

Leandro Navarro (1900-1974) escribió un teatro de tono menor, costumbrista, con limitadas pretensiones cómico-satíricas y, en ocasiones, abiertamente folletinescas. Son obras hábilmente construidas, pero exentas de entidad dramática. Nadie puede poner en duda, no obstante, la eficacia de este teatro, o subteatro, si se tiene en cuenta el enorme éxito que consiguió ante un público no demasiado exigente.

Leandro Navarro fue fiel colaborador de otro gran taquillero del teatro: Adolfo Torrado, con quien estrenó *La Papirusa*, obra que se hizo centenaria en representaciones, tanto en Madrid como en provincias. Junto con Adolfo Torrado, estrenó otras comedias que obtuvieron éxito de público, como *Dueña y señora*, *Siete mujeres*, o *Los hijos de la noche*. Este tipo de obras tan sólo tiene hoy interés sociológico, puesto que su calidad literaria es casi nula. Otras obras que estrenó solo o con colaboraciones esporádicas fueron: *La llave*, *Los novios de mis hijas*, *Las cuatro copas*, *Las colegialas*, *Dos horas en mi despacho*, *Los cuatro besos*, *Como tú me*

⁴²³ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, cit., p. XXIV.

querías, Historia de una boda, Bengala, Con los brazos abiertos, Cincuenta mil pesetas o Matrimonio 1947.

UN LADRÓN EN EL TREN (1962)

Fecha de estreno: 10 de agosto de 1962 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: Leandro Navarro.

Principales intérpretes: Fernando Nogueras, Manuel Soto, Manuel Collado, Lila Montenegro, Manuel Díaz González.

Un ladrón en el tren pertenece a la última etapa de Leandro Navarro y, quizás por ese motivo, es una obra digna, de calidad superior a la de la mayoría de sus títulos.

Actos: tres actos, el tercero dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

Carlos: empleado de banca.

Loli: estafadora y ladrona que se hace pasar por aristócrata.

Don José: sacerdote que comparte vagón en el tren.

Luis: agente de policía.

Alberto: revisor del tren.

Espacio: en el vagón de un tren.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo, en el epílogo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Carlos comparte vagón con Loli y don José. Mientras, Luis explica a Alberto que, en un momento del trayecto, tendrá que hacer una detención de un estafador.

b) Conflicto central: Carlos y Loli intimidan y se enamoran, pero Loli, muy alertada, acusa a Carlos de haberle robado las joyas que llevaba. Don José, no obstante, las encuentra entre los almohadones del vagón. Aunque Carlos se ofende mucho, acaba reconciliándose con su querida Loli.

c) Desenlace: Luis entra en el vagón e indica que va a detener a uno de los tres pasajeros, pero, para sorpresa de Carlos, que esperaba que lo acusasen a él, detiene a Loli por estafadora. Carlos promete esperar a que Loli salga de la cárcel para casarse con ella.

Comentario: *Un ladrón en el tren* consiguió una buena aceptación de la crítica y del público⁴²⁴. La crítica al estreno aprobó tanto la fluidez del diálogo como el acierto en las situaciones, así como la muy buena interpretación de Manuel Díaz González, en el papel del cura. El público siguió con atención el desarrollo de la obra, riendo y aplaudiendo con frecuencia. La obra se representó en Madrid en 84 ocasiones. Sainz de Robles⁴²⁵ elogió esta obra en su resumen anual, por la maestría en el oficio del ya veterano Leandro Navarro y por los trucos y chistes de buena ley. Muy crítico, sin embargo, se muestra José Monleón con esta obra policiaca, que cita únicamente por ser de los pocos estrenos que se produjeron en agosto de 1962, y que se niega a comentar pues “no creo que deba uno plantearse actitudes críticas ante una obra que se autodefine antes de alzarse el telón⁴²⁶”. Torres Nebrera⁴²⁷, más modernamente, juzga también de forma severa esta obra, que tan sólo ofrece un diálogo ágil pero, en ocasiones, excesivamente meloso y envarado.

Un ladrón en el tren plantea, como asunto principal, el flechazo entre Carlos y Loli, que se han conocido, enamorado, peleado y reconciliado en tan sólo unas horas. Lo policiaco que acompaña a la trama no es, pues, lo más importante. Lo peculiar de *Un ladrón en el tren* es que ofrece una intriga policiaca en un espacio reducidísimo: un vagón de tren. Con tan sólo tres personajes sospechosos, don José, Carlos y Loli, el autor nos va introduciendo una serie de indicios y pistas verdaderas y falsas con suma habilidad. La situación policiaca queda expuesta ya al principio de la obra, cuando Alberto informa a Luis, su amigo policía, de que es posible que se halle en el tren un ladrón que ha cometido un desfalco. La pregunta clásica de “quién lo ha hecho” surge inmediatamente, y tan sólo contamos con los tres personajes sospechosos que se nos dan a conocer. Las sospechas se hacen realidad cuando Loli anuncia que le han robado su collar y sus joyas, aunque todo resulta una falsa alarma. Aparentemente, Carlos, que se ha quedado solo en el vagón y ha podido registrar las pertenencias de Loli, es el más probable culpable. No solamente va indocumentado, pues ha perdido su carnet de identidad, sino que por su posición de empleado en el Banco Urquijo parecía el más apropiado para cometer un desfalco. Pero sería la solución más evidente para una trama policiaca, y, entonces, el autor deja entrever la posibilidad, a continuación, de que sea

⁴²⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, cit., pp. 90-93.

⁴²⁵ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, cit., pp. XXIX-XXX.

⁴²⁶ MONLEÓN, José: “Una semana de teatro”, *Triunfo*, 10, 11-8-1962, p. 61.

⁴²⁷ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., p. 56.

don José, que encuentra las joyas perdidas, quien pueda ser el principal sospechoso. Don José podría tener escondido en su ropa el botín y haberlo dejado deslizarse en el bolso de Loli, para evitar una investigación, una vez que se ha descubierto el robo. La misma Loli, de quien no se nos dice por qué llora, resulta, a la postre, la verdadera culpable, por mucho que defienda su inocencia hasta el final. No sabemos si perdió realmente las joyas o si inculpó a Carlos para desviar la atención sobre sí misma. En cualquier caso, la trama policiaca de la obra es muy débil, puesto que interesa más contemplar la evolución del estado anímico y amoroso de los dos jóvenes personajes, a los que se les añade la tópica figura del cura. A *Un ladrón en el tren* le falta la investigación detectivesca, pues la solución viene dada desde fuera, sin que se colija a partir de la acción, cuando el agente ferroviario Alberto viene con la orden de detención sobre Loli. Al espectador tan sólo le ha quedado el juego de ir sospechando de cada uno de los tres compañeros de vagón.

Un vagón de un tren sirve de decorado para esta comedia amable de policías y ladrones. En este espacio tan reducido, cada uno de los escondrijos y accesorios en el que se pueda ocultar un botín cobra significación especial. En lo que respecta al tiempo, con la excepción del epílogo, desarrollado cinco años después, una vez que Loli ha cumplido la condena impuesta, toda la acción se desarrolla en poco más de una hora, cumpliendo fielmente la unidad de tiempo, muy adecuada para mantener el suspense con respecto a la identidad del ladrón, a pesar de que no funciona tanto en relación a la parte sentimental de la comedia, pues muy desesperado debía de encontrarse Carlos para que, en menos de dos horas, se enamore de Loli, después riña con ella, se reconcilie a continuación, se lleve una gran sorpresa al descubrir que es una ladrona y, pese al engaño sufrido y a que le robe la cartera, insista en protegerla y casarse con ella, cinco años después.

JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN

Juan José Alonso Millán (1936-) empezó su vocación teatral en la universidad, en la que asumió la dirección escénica del TEU de Madrid. Con *Operación A* ganó en 1959 el premio de teatro cómico Marzo y la estrenó en el teatro María Guerrero. Posteriormente, pese a las críticas de los que esperaban más de él⁴²⁸, saltó a los

⁴²⁸ Lo mismo que había sucedido con Alfonso Paso, Alonso Millán fue sistemáticamente atacado por varios de sus colegas por decantarse hacia un teatro puramente comercial y de entretenimiento. Vid., por

escenarios comerciales y se convirtió en uno de los dramaturgos más regulares y constantes, con comedias que consiguieron suficiente éxito como *El cianuro... ¿solo o con leche?* (1963), *Carmelo* (1964), *El crimen al alcance de la clase media* (1965), *Mayores con reparos* (1965), *Pecados conyugales* (1966) y un largo etc., pues ha estrenado más de setenta comedias. Es un teatro con situaciones y diálogos muy disparatados, de altísimo efecto cómico, que en ocasiones alcanza cotas de hilaridad excepcionales y, en otros casos, se queda en una comicidad chabacana. Las farsas, las comedias de humor macabro y las comedias o dramas de intriga son los géneros favoritos de este prolífico autor, que también se ha dedicado con gran éxito a la escritura de guiones para el cine y la televisión, de calidad muy dispar.

Alonso Millán ha confesado su predilección por el teatro comercial, siguiendo la estela de Jardiel Poncela y Miguel Mihura⁴²⁹. Encontró su fórmula propia en las comedias de intriga y humor macabro, al estilo de las de Alfonso Paso, pero centrándolas en la vida provinciana española, como bien muestra en su temprana e importante *El cianuro... ¿solo o con leche?*, de 1963 y en *El crimen al alcance de la clase media*, de 1965. También con intriga y misterio, pero más próxima a la alta comedia burguesa se encuentra la desconocida *La señora que no dijo sí*, que estrenó en 1962, cuando todavía no había alcanzado el éxito, en tanto que *Carmelo*, de 1964, combinaba la intriga macabra con la farsa poética, en una mezcla que agradó a la crítica pero no tanto al público. Otra comedia estrictamente comercial que desarrolla cómicamente un tríptico de asesinatos, con personajes muy cínicos, es *Marbella, mon amour*, de 1967. Interesantes resultan los dos intentos serios de Alonso Millán de llevar a escena los dramas de intriga, con *Estado civil: Marta*, de 1969, y con *Juegos de sociedad*, de 1970, que persiguen el suspense por medio de sorprender al espectador repetidamente con giros inesperados en las tramas, que tal vez se muestren efectivas, pero también un tanto arbitrarias y artificiales, en las soluciones finales.

LA SEÑORA QUE NO DIJO SÍ (1962)

Fecha de estreno: 2 de marzo de 1962 en el Teatro Recoletos, de Madrid.

Dirección: Guillermo Marín.

ejemplo, MIRALLES, Alberto: *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977, p. 74.

⁴²⁹ Vid. GÓMEZ ESCORIAL, Ángel: “Los dos autores más comerciales”, cit., p. 12.

Principales intérpretes: Manuel Salguero, Mari Carmen Prendes, Guillermo Marín, Carmen de la Maza, Ángela Torres, Agustín Povedano.

Actos: tres.

Principales personajes:

Fernando: millonario recién casado y dueño de la casa. Enamorado de Catalina pero encaprichado con Rocío.

Catalina: casada con Fernando, miembro de la banda de ladrones.

Rocío: andaluza castiza.

Álvaro: amigo de Fernando y miembro de la banda de ladrones.

Ethel: excéntrica criada de Fernando.

Segundo: miembro de la banda de ladrones que se hace pasar por policía.

Espacio: en la casa de Fernando.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Fernando se ha casado con Catalina pero huido con Rocío. Álvaro intenta robar en la casa, pero muere por el oportuno envenenado que le proporciona Catalina.

b) Conflicto central: Fernando ha vuelto arrepentido al hogar. Recibe la visita de Segundo. El cadáver de Álvaro ha desaparecido.

c) Desenlace: Álvaro aparece vivo, pues sólo cayó desmayado. Catalina se niega a robar a Fernando, pues lo quiere de veras. Ethel convence a los ladrones de que Fernando es un gran delincuente, lo cual asusta a los ladrones, que deciden marcharse. Pero Fernando no deja que se vaya Catalina, por la que siente un gran amor.

Comentario: aunque Sainz de Robles⁴³⁰ resaltó las risas y divertimento del público en la representación de *La señora que no dijo sí*, poco éxito obtuvo la obra del por entonces desconocido Alonso Millán. Con todo, la obra se mantuvo en cartel unos aceptables veinte días, entre el 2 y el 21 de marzo de 1962. Sainz de Robles la enjuicia como una obra de riguroso humor. Sin demasiados elogios, Torres Nebrera⁴³¹ adscribe *La señora que no dijo sí* al humor de Mihura, aunque peque de excesiva ingenuidad en las situaciones presentadas.

⁴³⁰ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en *Teatro español 1961-1962*, cit., pp. XXV-XXVI.

⁴³¹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 65-66.

En *La señora que no dijo sí* se plantea cómicamente una estafa urdida por un grupo de delincuentes de poca monta, para sacar todo el dinero posible al millonario Fernando. Catalina, componente de la banda, debía casarse con Fernando para poder así entrar en su casa y tener libertad para apoderarse del dinero y joyas de Fernando. Sin embargo, a Catalina le da la risa cuando el cura le pregunta si quiere a Fernando como esposo, y a punto está de desbaratar la estafa, porque Fernando, muy indignado, piensa abandonar el hogar con Rocío, una simpática andaluza que ha conocido a última hora. La trama policiaca se complica con el envenenamiento de Álvaro, otro componente de la banda, al que se le dispone sepultura en el jardín, pero que desaparece misteriosamente. Poco puede solucionar Segundo, el falso policía y también estafador, que no tiene la menor idea de lo que ocurre en esa casa, con un supuesto cadáver que aparece y desaparece cuando quiere. Fernando, arrepentido de su decisión de separarse de su mujer, ingenia otro embuste para facilitar que Catalina, que se ha enamorado de verdad, pueda rendírsele a él. Se fingirá, con la connivencia de Ethel, la criada, jefe de una banda de delincuentes de altos vuelos. Al final, todas las mentiras y equívocos se aclaran: los estafadores son unos pobres hombres sin apenas maldad, que se retiran cuando Fernando se hace el duro con ellos; Álvaro no muere envenenado, sino que cae enfermo por consumir bicarbonato; y Fernando no es el mafioso que dice ser, sino un hombre rico y enamorado que es capaz de ponerse a trabajar con tal de agradar a su mujer Catalina, cuya máxima aspiración, una vez que ha conocido el amor, es llevar, en lo sucesivo, una vida honrada y anodina.

Los componentes de la banda de estafadores que aparecen en *La señora que no dijo sí*, lo mismo que en otras obras de humor policiaco, parecen investidos de gran ingenuidad y buen talante, lo cual recuerda a tantas bandas de “ladrones honrados” que, desde el magisterio de Jardiel Poncela, han copado obras de teatro de posguerra. Sorprende que un estafador profesional como Álvaro, que se jacta de no haber trabajado en su vida, se crea sin rechistar la fantástica historia de trata de blancas y de negros descuartizados y escondidos en una maleta que le cuenta Ethel. No menos confiado se muestra Segundo, el jefe de la banda, que se pone a disposición de Fernando para trabajar en el crimen organizado que supuestamente él dirige. Catalina, lo mismo que el Daniel de *Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncela, o la Susana de *Susana quiere ser decente*, de Jorge Llopis Establier, se rinde al amor una vez lo ha encontrado y abandona para siempre su pertenencia al mundo de la delincuencia. El parecido con la protagonista de la obra de Jorge Llopis es obvio cuando ambos personajes muestran,

con no poca comicidad, su anhelo de llevar una vida tan honrada como gris, como fieles esposas casadas, sin más deber que el de cuidar de sus maridos y matrimonios. En cuanto al supuesto estafado, el millonario Fernando, se muestra como un personaje inteligente, que sabe no solamente desbaratar el timo que le iban a dar, sino también engañar a sus timadores, de modo que se hace merecedor así del amor de Catalina, a la que había despreciado precipitadamente, cuando le dio el ataque de risa en la Iglesia. Personaje cómico y extravagante es la criada Ethel, la americana que encuentra normal que se envenene a alguien o que se descuartice a un negro, y que resulta ser, detrás de su apariencia de loca, fiel colaboradora de su señor Fernando. El toque pintoresco lo aporta Rocío, muy caracterizada en su papel de andaluza.

Una vez más, en la consideración del espacio, nos encontramos con un decorado que sugiere un chalet de las afueras, con gran lujo y prestancia. Es el marco idóneo para una historia de amor, de millonarios y estafadores. El espectador, entonces, no tiene más que arrellanarse en su butaca, deleitarse con la contemplación del lujo expuesto y entretenerse con la trama policiaca, sin que nada o casi nada de lo que vaya a ver tenga relación con su vida cotidiana. Del mismo modo, se respeta la unidad temporal, pues toda la acción se desarrolla en un solo día. Siguiendo un cliché del género policiaco, el tercer acto se ubica cronológicamente cerca de las doce de la noche, hora mágica en la que el misterio se hace más patente. Justo a esa hora reaparece Álvaro, al que creían todos muerto, que se presenta de repente en medio de los demás, en un momento en el que se apagan las luces, al dar las campanadas de la media noche.

EL CIANURO... ¿SOLO O CON LECHE? (1963)

Fecha de estreno: 7 de junio de 1963 en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid.

Dirección: Cayetano Luca de Tena.

Principales intérpretes: Mari Carmen Prendes, Isabel Pallarés, María Luisa Arias, Lola Gálvez, Pedro Espinosa, Amparo Baró, Guillermo Marín, Ana María Vidal, José Morales, Rafael Gil Marcos, Luis Roses.

Juan José Alonso Millán⁴³² definía *El cianuro... ¿solo o con leche?* como una obra de humor amargo, muy a la española en la deformación de los personajes a lo monstruoso y sin otro propósito que el de divertir al espectador.

⁴³² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., p. 66.

Actos: dos.

Principales personajes:

Adela: parálitica amargada.

Laura: solterona desagradable, hija de Adela.

Marcial: torpe detective aficionado.

Enrique: médico y sobrino de Laura, tan loco como su tía y su tía abuela.

Marta: mujer adúltera, amante de Enrique.

El sátiro de Extremadura: pobre hombre que trabaja a sueldo y se hace pasar por un sátiro.

Llermo: contrabandista y descuartizador de cabezas.

Justina: pariente retrasada mental de Adela y Laura, casada con Llermo.

Gregorio: padre de Adela y abuelo de Laura.

Espacio: en la casa de Adela y Laura, en una ciudad de provincias.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Adela y Laura planean el asesinato de Gregorio con arsénico, pero reciben la visita de Enrique y Laura. Entonces, al ver el dinero que trae Enrique en una de sus maletas, dedican asesinarlos y robarles también a ellos.

b) Conflicto central: por equivocación, Marta le da el café envenenado al sátiro de Extremadura, que muere. Enrique pone el cadáver en la cama del abuelo y hace creer a todos que ha muerto Gregorio, que se ha fugado con el dinero de Enrique. Llermo descubre que en otra maleta de Enrique hay un cadáver descuartizado, el marido de Marta, lo cual le llena de admiración.

c) Desenlace: Marcial detiene a Llermo por contrabandista, en tanto que Enrique, Adela y Laura mueren envenenados con el café con cianuro que les ha traído Justina.

Comentario: *El cianuro... ¿solo o con leche?* fue una obra muy reída en su estreno. Como señala Juan Emilio Aragonés⁴³³, el público ovacionó y recibió con muchísimas carcajadas la escena, por ejemplo, de los chistes y de la jota cantada a coro en el velatorio del abuelo. De todos modos, la obra no consiguió permanecer en cartel más que unos aceptables cuarenta días, muy lejos de los grandes éxitos posteriores del autor, quizás porque se trataba de uno de los primeros textos del por entonces

⁴³³ ARAGONÉS, Juan Emilio: *Teatro español de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, p. 64.

desconocido Juan José Alonso Millán. No hubo unanimidad a la hora de enjuiciar esta obra, que pareció a algunos críticos muy lograda y enraizada en la tradición española, pero a otros demasiado desorbitada, llena de excesos y encasillada en un género menor. No hubo discrepancia, sin embargo, en reconocerle a Alonso Millán la herencia del humor negro de farsa, que habían utilizado anteriormente Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Tono o Alfonso Paso, entre otros. Destacó especialmente la actriz Mari Carmen Prendes, en su papel de Laura, pero también se recordó con agrado la valía de actrices de la talla de Amparo Baró, Lola Gálvez, Isabel Pallarés y Guillermo Marín⁴³⁴. La obra fue adaptada al cine con el mismo título treinta años más tarde, en 1993, con la dirección de José Miguel Ganga, y un excelente reparto de actores, con Carmen Conesa, María Luisa Ponte, José Coronado, Aurora Redondo, Antonio Resines, Fernando Rey, Rosa María Sardá, Maribel Verdú y José Sazatornil.

Para la crítica posterior, *El cianuro... ¿solo o con leche?* se ha convertido en la pieza más representativa de su autor. La obra fue seleccionada, entre las comedias de Juan José Alonso Millán, para su emisión para el extranjero en Radio Nacional de España⁴³⁵. Gonzalo Torrente Ballester⁴³⁶ aplaudió la comedia del joven Alonso Millán, al que presagió un futuro brillante, como autor cómico. Para Leopoldo Rodríguez Alcalde⁴³⁷, *El cianuro... ¿solo o con leche?* es la comedia más ambiciosa de Alonso Millán, por su abundancia de gags impagables y a pesar de su no mucha originalidad. Por su parte, Torres Nebrera⁴³⁸ califica a esta obra como pieza redonda de humor negro.

Muchos son los elementos policíacos y macabros a lo largo de *El cianuro... ¿solo o con leche?*: la anciana paralítica junto con su hija solterona, el personaje misterioso del sátiro de Extremadura, el del detective despistado, la locura de la familia de Enrique, el velatorio del abuelo, pero que resulta ser de otra persona, el cadáver descuartizado en el equipaje o el envenenamiento con el cianuro. Dos son las acciones paralelas que se desarrollan en la trama policíaca: por un lado, la familia que quiere deshacerse del abuelo Gregorio, el cual, sin embargo, no sólo está tan fresco a los noventa y dos años, sino que aprovecha su confianza con Enrique para concertar citas con su amante “Pirula” y marcharse con ella con todo el dinero y joyas de Enrique; por otro lado, la pareja de amantes que llevan de equipaje, sin saberlo ella, el cadáver

⁴³⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 66-71.

⁴³⁵ SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel: *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, Madrid, Playor, 1976.

⁴³⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Tres estrenos”, *Triunfo*, 54, 15-6-1963, p. 73.

⁴³⁷ RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *op. cit.*, pp. 190-191.

⁴³⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., pp. 66-67.

descuartizado del marido. Como corresponde a una buena trama policiaca, al final de la obra quedan todos los misterios resueltos y, en un recurso de justicia poética, los culpables son castigados por una de sus víctimas, la idiota Justina, tal vez de forma inconsciente o no.

Los personajes de *El cianuro... ¿solo o con leche?* pertenecen a la tradición de tipos macabros, esperpénticos, de humor negro, que también pueden ser vistos como paródicos del cine de horror o, quizás, de dramas rurales. La anciana paralítica Adela y su hija amargada Laura siguen la tradición de cualquier comedia inglesa de “viejecitas”. Personajes grotescos son también el Sátiro de Extremadura, con su indumentaria vampiresca, así como el detective de afición Marcial, que siempre se equivoca, la deficiente mental Justina, sobre la que llueven todas las bofetadas y su esposo Llermo, dedicado al contrabando y a la reducción de cabezas humanas hasta convertirlas en macabras muñecas. Con no menos socarronería se muestra al falso muerto, el eterno agonizante abuelo Gregorio, que huye de su familia con el dinero y joyas que Enrique había escondido cuidadosamente.

El cianuro... ¿solo o con leche? ofrece la virtuosidad técnica de ser bastante respetuosa con las unidades de lugar y de tiempo, pues apenas transcurren dos horas entre los dos actos. La provinciana y tétrica casa de Adela sirve, como si de un tenebroso castillo gótico se tratase, de marco representativo de la España profunda en una trama de asesinatos por envenenamiento. En lo que respecta al tiempo, toda la acción se desarrolla en menos de un día, con lo cual los acontecimientos macabros, que ya venían anunciados por Adela y Laura, que esperaban estar de luto al día siguiente, se suceden sin cesar, pero de forma distinta al modo en que creían que iban a ocurrir, con el consiguiente efecto cómico creado por estos equívocos truculentos.

EL EXPRESIDENTE (1963)

Fecha de estreno: 6 de septiembre de 1963 en el Teatro Cómico, de Madrid.

Dirección: Juan José Alonso Millán.

Principales intérpretes: Francisco Merino, Luis Morris, Lina Canalejas, José Luis de Heredia, Antonio Soto, Mercedes Alonso, Eduardo Solano, Pastor Serrador, Blanca Sendito, Isana Medel, Julio L. Brunet.

El expresidente es una olvidada comedia de Juan José Alonso Millán en la que, seguramente, lo más logrado es su vinculación a un humor codornicesco, un poco ya pasado de moda en 1963.

Actos: dos.

Principales personajes:

Arquímedes: expresidente de Churuguay, sibarita y dado a la buena vida.

Dulce: amante de Arquímedes y miembro de una banda de terroristas.

Maite: aficionada al canto, ganadora de un concurso.

Héctor: secretario de Arquímedes.

Venancia: viuda que vive de sablazos.

Carlos: promotor del concurso que ha ganado Maite.

Trinidad: terrorista.

Rosario: terrorista.

Espacio: en un hotel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Arquímedes seduce a Dulce, en tanto que Trinidad y Rosario han colocado una bomba en el teléfono de la habitación de Arquímedes. Héctor cree que Maite, que se aloja en el hotel para participar en un concurso de canto, es una terrorista.

b) Conflicto central: Arquímedes no tiene ninguna intención de volver a su país, pues se encuentra muy a gusto viviendo como expresidente. No sabe cómo desembarazarse de Venancia y su hija, que han venido para pedirle caridad. Maite ha reconocido a los terroristas, pero debe callar si no quiere que la maten.

c) Desenlace: Dulce se enamora de Arquímedes y se va con él, y lo mismo le ocurre a Héctor con Maite. Los terroristas caen en su propia trampa y, al descolgar el teléfono, mueren tras explotar la bomba.

Comentario: el estreno de *El expresidente* se desarrolló entre grandes risas y aplausos, que acompañaron continuamente el desarrollo de la acción. La crítica⁴³⁹ no apreció el tono disparatado y desorbitado de la obra, muy caduco, con personajes y situaciones muy repetidas en el teatro y también con falta de técnica en la carpintería teatral. El resultado pareció una obra demasiado larga, divertida en ocasiones, pero con numerosos defectos. Quizás lo que más decepcionó fue la falta de seriedad de un autor

⁴³⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 83-86.

que empezaba a ser tomado en serio, Juan José Alonso Millán, pero que insistía en ofrecer juegos y bromas teatrales, totalmente intrascendentes. En cualquier modo, *El expresidente* se mantuvo en cartelera unos aceptables treinta y un días, entre el 6 de septiembre y el 6 de octubre de 1963. Para la crítica más reciente de Torres Nebrera⁴⁴⁰, que suscribe la que firmó en el estreno Torrente Ballester⁴⁴¹, *El expresidente* cuenta con un primer acto prometedor, pero acaba transformándose en un suceder de exageraciones hasta llegar a un final muy forzado.

La farsa de *El expresidente* tiene como idea central la del político que vive magníficamente en el exilio y cuyo mayor temor es el de que sus partidarios le devuelvan otra vez al poder. Se trata de una bienhumorada sátira político-social, pero que juega también con elementos del teatro policiaco. De este modo, el feliz gobernante de la república bananera tiene muy cerca unos terroristas que pretenden atentar contra su vida. Primero con una víbora, después con una bomba en el teléfono y, finalmente, con una cena envenenada. La comicidad de la obra se produce por el fracaso casual de estos intentos de asesinato. Un personaje inesperado, la ingenua Maite, ajena a todo el embrollo, surge para desbaratar los planes de los terroristas, que fracasan una y otra vez. La trama recuerda así, pero mucho más exagerada la situación, con una comicidad más gruesa, a *Melocotón en almíbar*, de Miguel Mihura. Pero también hay reminiscencias de Alfonso Paso, como son el traslado de un lugar a otro de Carlos Gardel, al que, por equivocación, golpean una y otra vez confundiéndole con un terrorista, lo cual recuerda esos trasiegos e idas y vueltas con personajes inconscientes, o ya cadáveres, que se dan en las obras de Paso. Del mismo modo, también recuerda al *Adiós Mimí Pompón* de Alfonso Paso esos conspiradores que quieren desembarazarse de su víctima por medio de una bomba y, para su desconsuelo, no lo consiguen. Al final, la situación termina de lo más feliz para casi todos: el expresidente se va con Dulce a su país, Héctor y Maite se enamoran y los implacables asesinos, para dar ejemplaridad a la parte policiaca, acaban muriendo. Lo mismo que en *El cianuro... ¿solo o con leche?*, en un uso de la justicia poética, los asesinos fallecen del mismo modo a como pretendían acabar con sus víctimas.

Entre los personajes, la figura central es la del exiliado expresidente Arquímedes Cerezuela, hombre sin moral, sólo atento a vivir de forma lo más hedonista posible, pero que se nos hace simpático. Maite es el tipo de la tonta ingenua, a la que toman por

⁴⁴⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., p. 67.

⁴⁴¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: "Septiembre: nueva temporada", cit., p. 61.

terrorista, pero que es una simple concursante radiofónica, cantante aficionada de romanzas y zarzuelas. Entre los terroristas, Dulce encarna a la vampiresa que intenta seducir al expresidente pero que, sin embargo, acaba enamorándose de él. Por otro lado, divertidos son los terroristas varones, cuyos nombres, Trinidad y Rosario, ya son motivo de risa. Aumentan la comicidad de la obra las entradas y salidas de estos terroristas que se disfrazan de operarios de la Telefónica y de camareros. Aunque tópicos, divertidos son asimismo los personajes de Venancia y su hija, dispuestas a dar el sablazo al expresidente. El personaje de Héctor, encargado de la seguridad de Arquímedes y detective improvisado en la comedia, se caracteriza, como sucede en obras policiacas cómicas, por no acertar ni una sola vez, y su suposición de que Maite es una peligrosa terrorista se mantiene en toda la obra.

El respeto escrupuloso de las unidades de lugar y tiempo se produce en *El expresidente*. Una habitación lujosa de hotel nos devuelve a los espacios burgueses acomodados, casi suntuosos, que recrean la vista y para nada inquietan al espectador que va al teatro con el noble propósito de entretenerse, sin mayores complicaciones. La unidad de tiempo también viene motivada por una trama que se sustenta en los sucesivos intentos de asesinato del expresidente y en equívocos en las situaciones.

CARMELO (1964)

Fecha de estreno: 28 de septiembre de 1964 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid.

Dirección: José Osuna.

Principales intérpretes: Avelino Cánovas, Matilde Muñoz Sampedro, Alberto Fernández, Luis S. Polack (Tip), Josefina Díaz, Félix Fernández, Antonio Ozores, Amparo Baró, María Paz Ballesteros, Paulino Casado, José M. Rupert.

En la autocrítica⁴⁴², Alonso Millán se refiere a *Carmelo* como una obra de fantasía y ternura, aunque a veces teñida de literatura negra.

Actos: dos actos y un epílogo.

Principales personajes:

Clotilde: madura mujer chiflada que se dedica a cobijar pobres.

Hortensia: criada de Clotilde.

⁴⁴² ALONSO MILLÁN, Juan José: “Autocrítica”, en *Carmelo*, Madrid, Escelicer, 1965, p. 5.

Federico: pobre que corteja a Clotilde. Antiguamente fue cazador.

Ramón: sobrino de Clotilde.

Julia: amante de Ramón.

Aniceto: marido de Julia.

Espacio: en la casa de Clotilde.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Clotilde y Hortensia alojan a pobres para, una vez que los han cebado, dárselos a Carmelo, un león que albergan. Ramón pretende desembarazarse de Aniceto dándole también al león.

b) Conflicto central: Federico está dispuesto a matar al león. Ramón fracasa en su intento de que Carmelo se coma a Aniceto.

c) Desenlace: Julia se arrepiente de su relación con Ramón y se despide de él para siempre. Federico, conmovido por la ternura de Clotilde hacia el león, le perdona la vida al animal. Federico, Clotilde y Hortensia se irán con Carmelo de gira con un circo.

Comentario: *Carmelo* no gustó al público madrileño demasiado y apenas se mantuvo en cartel quince días, entre el 29 de septiembre y el 13 de octubre de 1964. La crítica⁴⁴³ estuvo muy dividida en el estreno. Algunos críticos consideraron a *Carmelo* la mejor obra escrita hasta el momento por Juan José Alonso Millán, mientras que otros la vieron en la misma línea, pero de inferior calidad, a *El cianuro... ¿solo o con leche?*. A pesar de todo, hubo unanimidad en considerar a *Carmelo* como una obra estimable y se resaltó también la interpretación de Josefina Díaz, Matilde Muñoz Sampedro, Amparo Baró y Antonio Ozores. En su resumen anual, Sainz de Robles⁴⁴⁴ destacó la construcción hábil de la obra. Para Torres Nebrera⁴⁴⁵, *Carmelo* es una pieza llena de comicidad del mejor cuño, más en el primer acto que en el segundo, que debe mucho a Jardiel Poncela y a Miguel Mihura.

Carmelo prosigue el camino de humor negro que Juan José Alonso Millán empezó con *El cianuro... ¿solo con leche?*, pero en lugar de adoptar el tono de deformación grotesca de *El cianuro*, Alonso Millán apunta hacia la farsa poética, al modo de la comedia de evasión por el lado tierno y sentimental. *Carmelo*, tal vez, se encuentra más en la línea del humor absurdo del Mihura de *Tres sombreros de copa* o

⁴⁴³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 108-111.

⁴⁴⁴ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1964-1965*, cit., 16-17.

⁴⁴⁵ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., pp. 67-68.

de Ionesco, en el panorama europeo. Con todo, también puede entenderse *Carmelo* dentro de la tradición de teatro policiaco de asesinos en serie de apariencia inofensiva, como sucedía con el precedente de Tono en *El señor que las mataba callando*, o con la extranjera *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring, más conocida en la versión cinematográfica de Frank Capra que llegó a España con el título de *Arsénico por compasión*. En *Carmelo* se combina un doble motivo policiaco: por un lado, los crímenes impunes de las dos viejecitas encantadoras, que con el señuelo de educar y hacer caridad con mendigos, esconden el inexplicable propósito de dar de comer seres humanos a un león hambriento y con asma. En segundo lugar, el plan de asesinar a Aniceto por parte de Ramón y Julia, como único medio de que los dos amantes puedan verse libres de impedimentos, pues Julia es tan decente que no concibe estar con otro hombre hasta que su marido no muera.

Los personajes de *Carmelo* se dividen entre locos y pobres, a los que hay que añadir el personaje que no sale a escena, pero que centra la atención de todos: el león Carmelo, tan querido para la familia que lo cuida. Los personajes más pintorescos son Clotilde y Hortensia, las dos viejas chifladas que acogen a pobres en su casa y los ceban, para dárselos de comida al león Carmelo. Las dos viejas asesinas pero terriblemente tiernas tienen un referente inmediato en las dos viejecitas de *Arsénico y encaje*. Lo mismo que sucedía en *El cianuro... ¿sólo o con leche?*, no son las únicas chifladas en la familia. También Ramón, sobrino de Clotilde, esconde una siniestra personalidad cuando quiere aprovechar el león casero para desembarazarse de su rival en el amor por Julia. Por su parte, Julia recoge el testigo que dejó Mihura en *El caso de la mujer asesinadita* y que retomaría después en *La decente*, pues son todos personajes femeninos tan decentes que se niegan a tener relaciones con sus amantes hasta que no se consume el asesinato del marido o de la mujer que estorba. También el grupo de pobres: Jeremías, Anselmo y Teresa recuerdan al Mihura de *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, por su afición al mundo de fantasía del circo. Los personajes de Federico y de Dimas, por su condición de probables menús para Carmelo, desprenden también una cierta comicidad.

En el estudio del espacio, *Carmelo* se desarrolla en un lugar único, la casa de Clotilde, decorada de forma totalmente anticuada, lo cual pone en aviso al espectador del carácter lunático de la propietaria. El espacio que corresponde al cuarto de Carmelo, oculto al público, está presente de forma latente en toda la obra y se recuerda su existencia con los rugidos que, esporádicamente, salen de ahí. En ocasiones, está a

punto de ser traspasado por un personaje, Aniceto, en una escena tensa de la comedia, cuando Ramón y Julia se debaten entre echar al marido de Julia al cuarto del león o no. En un grato efecto cómico, el pesado cobrador de seguros Dimas se adentra en el cuarto, con la complacencia del espectador, que ha estado toda la obra esperando ver actuar a Carmelo, pero no se produce ninguna desgracia, sino que Dimas sale tan tranquilo, aunque con la ropa hecha jirones, dispuesto a cobrar su mensualidad. En lo que respecta al tiempo, *Carmelo* no cumple la unidad de tiempo, sin que ello afecte especialmente a su contenido y cohesión. El intervalo de un mes, entre acto y acto, favorece algunas situaciones cómicas, como la carencia de un brazo de Hortensia, que se ha comido el león, o la llegada otra vez del cobrador del seguro, en su visita mensual.

EL CRIMEN AL ALCANCE DE LA CLASE MEDIA (1965)

Fecha de estreno: 2 de abril de 1965 en el Teatro Club, de Madrid.

Dirección: Juan José Alonso Millán.

Principales intérpretes: Luchy Soto, Francisco Piquer, Susana Campos, María Bassó, Antonio Jara.

El crimen al alcance de la clase media era la novena comedia que estrenaba Juan José Alonso Millán, cuando todavía no había alcanzado los veintinueve años. Lo mismo que en *El cianuro... ¿solo o con leche?*, Alonso Millán repitió en *El crimen al alcance de la clase media* el ambiente provinciano para una comedia terrorífica de humor negro. También repitió algunas situaciones o efectos cómicos, lo cual parecía dar la razón a quienes opinaban que Alonso Millán había agotado su inventiva teatral y se había refugiado en un teatro tan reiterativo como comercial.

Actos: dos actos, el segundo dividido en dos cuadros, y un epílogo.

Principales personajes:

Martín: propietario de una ortopedia.

Marcelina: esposa de Martín, con una verborrea insoportable.

Felisa: dependienta de la ortopedia y amante de Martín.

Carmen: madura mujer necesitada de dinero y asesina improvisada.

Manolo: practicante, hijo de Carmen.

Espacio: en una ortopedia.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Martín, con la complicidad de Felisa, contrata a Carmen para que se deshaga de Marcelina. Aunque Carmen no tiene ninguna experiencia, necesita el dinero para casar de blanco a su hija, que cometió un desliz con su novio.

b) Conflicto central: Carmen fracasa en su conato de asesinar a Marcelina. Lo intenta dos veces más, pero Marcelina se libra de milagro. Felisa cada vez está más arrepentida.

c) Desenlace: Martín ve fracasado su crimen perfecto. Felisa, muy atribulada, se despide de Martín para siempre. Marcelina le propone a Carmen asesinar a Felisa, sabedora de su relación con Martín.

Comentario: lo mismo que ocurrió con otras obras del mismo autor, *El crimen al alcance de la clase media* cosechó por igual críticas positivas y negativas. Se reconoció que era muy divertida, pero también repleta de excesos y situaciones desorbitadas. Como principal defecto, se le achacó la falta de originalidad de algunos motivos argumentales, que el mismo Alonso Millán había usado en *El cianuro... ¿solo o con leche?*. También se consideró mejor el primer acto de *El crimen al alcance de la clase media* que el segundo. Lo que nadie puso en duda fue que la obra, como pasatiempo, consiguió su objetivo de divertir⁴⁴⁶. Juan Emilio Aragonés⁴⁴⁷, que tanto había defendido a Alonso Millán con *El cianuro... ¿solo o con leche?*, no pudo menos que destacar algunos aciertos parciales de *El crimen al alcance de la clase media*, pero lamentó, asimismo, la descarada tendencia al mimetismo de anteriores obras del autor. Torres Nebrera⁴⁴⁸ ve positivo en la obra las altas cotas de comicidad próxima a la hilaridad conseguidas, junto con el suspense y su contribución a la crítica social de la España provinciana. *El crimen al alcance de la clase media* no convenció demasiado al público y se mantuvo en cartel apenas veintidós días.

La trama policiaca de *El crimen al alcance de la clase media* recuerda a *La tetera*, de Mihura, en lo que es una crítica paródica de los crímenes truculentos de la España profunda. El asunto se plantea ya al principio, con una Marcelina muy pesada, por su verborrea interminable, y un Martín que se casó por el dinero de Marcelina, que ha planeado un crimen perfecto, para el cual contará con la colaboración de una persona, buscada en un anuncio del periódico, a la que le dará cuarenta mil pesetas a cambio de que asesine a su mujer. El efecto cómico se logra cuando se descubre quién

⁴⁴⁶ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., pp. 45-50.

⁴⁴⁷ ARAGONÉS, Juan Emilio: *Teatro español de posguerra*, cit., pp. 65-66.

⁴⁴⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1961-1965", cit., p. 68.

va a ser la asesina improvisada, la viuda Carmen, que necesita perentoriamente el dinero para poder casar con decoro a su hija, embarazada de su novio. Asistimos con carcajadas a los tres intentos de asesinato de Marcelina, de los que sale casi indemne. Al final de la obra, todo va a volver a empezar, cuando Marcelina decide contratar los servicios de Carmen para deshacerse de una nueva víctima, Felisa, la amante de Martín, que era, paradójicamente, la que más había insistido en evitar que Carmen se preste a convertirse en asesina.

Entre los personajes, resulta gracioso, tierno y odiable a un mismo tiempo Marcelina, que une a su interminable cháchara su afición a escuchar en la radio canciones insoportables. Martín, el marido criminal, es un pobre diablo al que su mujer le impide fumar y beber y con el que el espectador simpatiza desde un principio. Como él mismo anuncia en la obra, su crimen perfecto no le ha servido más que para gastar su dinero en casar a la cretina hija de Carmen. También aporta comicidad el personaje de Felisa, la amante de Martín y servicial dependiente de la ortopedia, que es la que más se aterra al escuchar los criminales planes de Martín y Carmen. Pero el personaje mejor trazado y uno de los mejores del teatro de Alonso Millán es el de Carmen, la viuda del guardia civil, no muy inteligente, sin cultura y convertida, por necesidad, en asesina improvisada, torpe e ingenua, pese a las ganas que le pone.

Al empezar la obra, se muestra un decorado ciertamente tenebroso: el taller de trabajo de un ortopédico, con piernas, brazos y ojos postizos, que aportan el tono de terror grotesco que persigue la obra. Existen numerosas alusiones espaciales de lugares como Segovia, Lugo, Palencia, Zamora, Cuenca, que colaboran en crear el clima de ambientación provinciana adecuado a la obra. En lo que respecta al tiempo, toda la acción transcurre en el intervalo de dos días, el necesario para contratar a Carmen y para que el espectador asista a los frustrados intentos de asesinato de Marcelina, así como a la postrera alianza de Marcelina con su verdugo para planear un segundo crimen perfecto. El suspense y la truculencia paródica se consiguen mejor con la concentración de hechos en tan breve espacio de tiempo.

MARBELLA, MON AMOUR (1967)

Fecha de estreno: 22 de febrero de 1967 en el Teatro Goya, de Madrid.

Dirección: Adolfo Marsillach.

Principales intérpretes: Conchita Montes, Arturo Fernández, Adolfo Marsillach.

Con tres actores excepcionales y la dirección del mismo Marsillach, Juan José Alonso Millán presentaba *Marbella, mon amour*, la cual, sin embargo, no cumplió las expectativas de la crítica, que ya consideraba a Alonso Millán como un autor carente de toda ambición y de afán de superación. El hecho de presentar tres historias en una sola obra dramática ya lo experimentó Alonso Millán en su muy exitosa *Mayores con reparos*, estrenada en 1965.

Actos: un prólogo y tres partes.

Principales personajes:

Sofía: mujer rica y simple.

Emilio: alto funcionario, homosexual, casado con Sofía.

Ricardo: play boy amante de Sofía, que aspira a tener un negocio propio.

Espacio: en el chalet de Sofía y Emilio.

Tiempo: unidad de tiempo en las tres historias.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: se representan tres historias con el mismo decorado, actores y situación. En la primera historia, Sofía le propone a Ricardo asesinar a Emilio, para así conseguir su sueño de tener un lujoso bar. En la segunda historia, Sofía advierte a Ricardo de que Emilio lo matará. En la tercera historia, Ricardo y Emilio planean asesinar a Sofía.

b) Conflicto central: en la primera historia, Emilio hace todo lo posible para que lo perdone Sofía. En la segunda historia, Ricardo no hace caso y Emilio intenta convencer a Ricardo para que se vaya, antes de que lo mate Sofía. En la tercera historia, fracasan los intentos de los dos hombres de matar a Sofía.

c) Desenlace: en la primera historia, Emilio es narcotizado y será lanzado a un barranco. En la segunda historia, el matrimonio asesina a Ricardo. En la tercera historia, es Sofía la que envenena a los dos hombres.

Comentario: bastante éxito en el estreno consiguió *Marbella, mon amour*, que se refrendó con los setenta y nueve días que permaneció en cartel, entre el 23 de febrero y el 15 de mayo de 1967. La crítica⁴⁴⁹, en cambio, consideró a *Marbella, mon amour* como una obra fallida, sin demasiada gracia y con una trama muy inverosímil y burda. Tan sólo ensalzó el breve prólogo, en el que los actores se interpretan a ellos mismos. Para la crítica moderna, tampoco merece demasiada atención *Marbella, mon amour*.

⁴⁴⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, cit., pp. 62-66.

Resulta, al efecto, muy elocuente que Adolfo Marsillach no mencione siquiera esta obra en sus memorias⁴⁵⁰. Seguramente, como sugiere César Oliva⁴⁵¹, Marsillach se prestó a dirigir e interpretar esta obra, que no debía de valorar gran cosa, con un propósito exclusivamente crematístico, pues sabía su valor comercial y necesitaba tener fondos para montar otros proyectos más ambiciosos. Más benigno se muestra el comentario de Torres Nebrera⁴⁵², que ve en la obra cierta originalidad, en la manera de entender el vodevil a la española. Recientemente, en el 2002, se ha podido ver una reposición de la obra, con el título de *Que usted lo mate bien*, con Pilar Velázquez (sustituida después por Silvia Tortosa), Guillermo Montesinos y Javier Turiel, como intérpretes.

En *Marbella, mon amour* se desarrollan tres historias que tienen en común las circunstancias espacio-temporales, los personajes y la anécdota: el adulterio combinado con un asesinato. Es una comedia de tono verdinegro, a la que el autor llamó desvergonzada, en la que se juega constantemente con la burla hacia el deseo sexual y hacia la muerte. La parte policiaca es uno de los ganchos de la obra para un público cómplice, que ya sabe de antemano que se le van a ofrecer tres historias distintas. En primer lugar, se produce el asesinato de Emilio, al que adormecen y llevan a su coche para simular un accidente; en la segunda historia, la pareja de desalmados cónyuges mata por sorpresa a Ricardo; en la tercera historia, se pergeña el intento de asesinato de Sofía, a manos esta vez de los dos hombres, por medio de un veneno, aunque, al final, el autor se decante por la victoria de la mujer y sea ella la que consiga desembarazarse de sus dos hombres recurriendo, por cierto, otra vez al cianuro, como en *El cianuro... ¿solo o con leche?*. Mucho más humor negro que suspense es lo que se encuentra en *Marbella, mon amour*, pero el modo en el que se planean o cometen los asesinatos es un recurso seguro de distracción para un público aquiescente. Como sugiere Emilio en la segunda historia, ya que en su matrimonio no han tenido hijos con los que entretenerse, tienen, al menos, asesinatos, para evitar el tedio vital.

Los tres personajes de *Marbella, mon amour* pertenecen a la fauna española, con pretensión europeizante, que se reúne en la costa española en periodo de vacaciones. Hay mucha sátira en la descripción costumbrista de Ricardo, el chulo que vive a costa de las mujeres y que anhela un bar con moqueta roja, donde las luces se enciendan y apaguen. Con no menos parodia se perfila a Emilio, el marido cornudo, aspirante a

⁴⁵⁰ MARSILLACH, Adolfo: *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.

⁴⁵¹ OLIVA, César: *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida*, cit., pp. 136-137.

⁴⁵² TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., pp. 72-73.

Director General y que colecciona con pasión sellos. Tolerante a veces, con vocación homosexual y en apariencia inofensivo, Emilio se convierte en un histrión o en un implacable asesino, según las circunstancias. Por su parte, también el retrato escénico de Sofía se muestra irónico, con el personaje de la esposa, medio retrasada mental, ninfómana, a veces, ingenua o muy lista, según la historia.

El espacio de *Marbella, mon amour* es el de un chalet lujoso y cosmopolita de la Costa del Sol, que colabora en recrear una ambientación europea. En cuanto al tiempo, la obra cuenta con el recurso de ofrecer tres versiones distintas con los mismos personajes escénicos, compartiendo el tiempo y el lugar, de modo que las tres versiones tienen el mismo arranque.

ESTADO CIVIL: MARTA (1969)

Fecha de estreno: 24 de enero de 1969 en el Teatro Club, de Madrid.

Dirección: Ismael Merlo.

Principales intérpretes: Ismael Merlo, Vicky Lagos, Ramón Reparaz, José Goyanes.

Juan José Alonso Millán explicaba en su autocrítica⁴⁵³ que *Estado civil Marta* era su primera obra dramática, sin concesiones, sin bromas y sin moraleja edificante. Como no se sentía seguro en el cambio de registro dramático, combinó drama con policiaco al cincuenta por ciento, para asegurarse el éxito si su incursión en lo dramático no resultaba muy convincente⁴⁵⁴.

Actos: dos.

Principales personajes:

Miguel: abogado y escritor.

Marta: joven con apariencia de loca.

Cárdenas: inspector de policía.

Espacio: en el chalet de Miguel.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

⁴⁵³ ALONSO MILLÁN, Juan José: "Autocrítica", en AA.VV.: *Teatro español 1968-69*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 165-166.

⁴⁵⁴ Vid. GÓMEZ ESCORIAL, Ángel: "Los dos autores más comerciales", *Primer acto*, 145, junio de 1972, p. 13.

a) Situación inicial: Marta llega al chalet de Miguel simulando una avería. Se interesa por Pilar, la mujer de Miguel, que se marchó con otro hombre. Un inspector de policía le informa a Miguel de que se ha escapado del manicomio una loca ninfómana y peligrosa.

b) Conflicto central: Miguel no ha delatado a Marta. Al contrario, se enamora de ella. Marta confiesa que es, en realidad, Verónica, hermana de Pilar, que ha venido a investigar qué le ha ocurrido a su hermana.

c) Desenlace: Verónica excita a Miguel y, al mismo tiempo, se burla de su falta de virilidad, por los complejos sexuales que parece tener. Miguel, cada vez más fuera de sí y lleno de deseo por Marta-Verónica, le acaba confesando que mató a su mujer por no poder resistir esas burlas. Cárdenas, que estaba oculto y de acuerdo con Verónica, detiene a Miguel.

Comentario: el estreno de *Estado civil: Marta* fue muy aplaudido por el público. Para la crítica⁴⁵⁵, se trataba de una buena obra, no redonda, de Alonso Millán, que demostraba así sus posibilidades de hacer un teatro de muy altos vuelos. García Espina⁴⁵⁶, por ejemplo, aplaudió con mucho entusiasmo el cambio de registro de Alonso Millán, que hasta entonces se había dedicado solamente a la comedia. Algún crítico⁴⁵⁷ lamentó el final de la obra, en el que el personaje de Miguel, que hasta entonces se había mostrado humano y bien trazado, se convierte en un fante conmovedor y grotesco, cuando empieza a perder el control. Con todo, se destacó sobremanera la actuación del extraordinario Ismael Merlo y también de Vicky Lagos, en sus muy difíciles papeles. *Estado civil: Marta* se mantuvo en cartelera 146 días, desde el 24 de enero hasta el 22 de junio de 1969, siendo la séptima obra que más duró en cartel en la temporada 1968-1969⁴⁵⁸. En su estreno en el Teatro Barcelona, de la misma ciudad, la obra impresionó muy favorablemente al público y a la crítica. Desde la crítica moderna, para Torres Nebrera⁴⁵⁹, *Estado civil: Marta* es un aceptable drama psicológico y de intriga policiaca. La obra fue llevada al cine en 1971, en una coproducción española e italiana, con el título de *Marta* y la dirección de José Antonio Nieves Conde, siendo Marisa Mell, Stephen Boyd y Jesús Puente los principales intérpretes.

⁴⁵⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*, cit., pp. 13-17.

⁴⁵⁶ GARCÍA ESPINA: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1968-69*, cit., p. 171.

⁴⁵⁷ CLAVER, José María: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, cit., p. 170.

⁴⁵⁸ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, pp. 216 y 574.

⁴⁵⁹ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., pp. 76-77.

Como ya señaló Lorenzo López Sancho, en su crítica para el *ABC*⁴⁶⁰, *Estado civil: Marta* es deudora de la comedia policiaca de Robert Thomas: *Trampa para un hombre solo*, estrenada anteriormente en España. En ambas, una mujer irrumpe en el chalet donde vive un hombre al que ha abandonado su esposa. A partir de este punto de partida, muy sugerente para el público, en *Estado civil: Marta* se desarrolla la clásica perspectiva del género policiaco de ir, alternativamente, sospechando de cada uno de los dos personajes principales, Miguel y Marta-Verónica, cortándose la tensión inicial con la intervención del policía, el cual, no obstante, añade nuevo interés policiaco a la obra. El suspense se mantiene durante toda la obra, a través del enfrentamiento continuo de los dos personajes y es sólo a partir de la mitad del segundo acto, cuando el drama se aproxima al clímax, cuando ya se empieza a entrever la verdadera personalidad de Miguel, que se manifiesta en toda su crudeza en la sorprendente anagnórisis final, frecuente en este tipo de obras, al descubrirse al culpable. Verónica había acudido al chalet para emprender una investigación y consigue su objetivo, cuando Miguel confiesa que asesinó a Pilar. Al final, el agente de policía, junto con un inspector que no habla, cumplen la verdadera función que tienen encomendada y detienen al culpable Miguel, tras lo cual todo vuelve a la normalidad. Como marca el canon policiaco, el crimen no podía quedar impune.

En *Estado civil: Marta*, se reducen los personajes al mínimo: dos, salvo la escena en la que aparece el policía, por lo que toda la acción descansa sobre el diálogo. El personaje de Miguel encarna a un psicópata con desdoblamiento de personalidad que, no obstante, es capaz de enamorarse. Hombre culto y de talento, su único defecto parece ser su total dependencia de las mujeres, sin que se decida a ponerse en manos de un psiquiatra. Por su parte, la bella Marta-Verónica nos va mostrando cada una de sus inquietantes personalidades: primero es la víctima de un marido del que huye; luego, se convierte en la asesina de ese mismo marido odiado; después, cuando interviene el policía, es la loca escapada de un sanatorio; al final, se descubre su verdadero juego: es la hermana de Pilar, que muestra toda su astucia para descubrir lo que Miguel hizo con su esposa. Ambos personajes, Miguel, con un disimulado juego de mentiras y Marta, con sus ficciones, van poco a poco descubriéndose el uno al otro. En el primer acto predomina la figura de Marta, voluble y tornadiza, que se escapa con sus mentiras a cualquier tipo de análisis. Era necesario hacer una Marta tan versátil, con cambios

⁴⁶⁰ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, cit., p. 166.

constantes de humor en el personaje, para evitar la monotonía que podría resultar de una representación con tan sólo dos actores principales. En el segundo acto, la trama da un giro total y se focaliza la figura anómala de Miguel. Aunque son personajes muchas veces reconocidos en el cine y el teatro, no por ello dejan de ser menos eficientes.

El espacio y el tiempo de *Estado civil: Marta* prosiguen los esquemas habituales del género policiaco. Toda la acción se desarrolla en un chalet un tanto alejado de la civilización, donde Miguel se recluye los fines de semana, para estar solo. Como es común en las comedias policiacas, el decorado es de muy buen gusto y denota lujo, con pétreos escudos nobiliarios, pinturas caras y la chimenea encendida. Se respeta la unidad de tiempo, pues los personajes no pueden, en modo alguno, salir de la casa, para que sea más creíble el *crescendo* que se desarrolla hasta llegar a la situación límite que desborda a Miguel. La música que recuerda a Pilar y la interminable tormenta que se siente fuera, con sus truenos y relámpagos, son elementos asimismo importantes para formar el ambiente de misterio preciso.

JUEGOS DE SOCIEDAD (1970)

Fecha de estreno: 18 de septiembre de 1970 en el Teatro Goya, de Madrid.

Dirección: Juan José Alonso Millán.

Principales intérpretes: María Amparo Soto, Ricardo Garrido, Licia Calderón, Hugo Blanco, Mercedes Borque, J. Manuel Cervino, Verónica Luján, Jesús Puente, Aparicio Rivero.

Juegos de sociedad, como indica su autor⁴⁶¹, surgió como continuación de la línea dramática que empezó Alonso Millán con *Estado civil: Marta* y que le había granjeado el apoyo de la crítica. El desenlace podía haberse previsto de otra forma, pero el autor prefirió un final sin concesiones, con toda su crudeza y carga de crítica social. Con todo, a Alonso Millán le ocurrió lo mismo que a Alfonso Paso con algunas de sus obras de denuncia social (*Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad*), que no fueron aceptadas por parte de la crítica de izquierdas como verdaderas obras de denuncia, sino como dramas comerciales sin mayor propósito que el entretenimiento.

Actos: dos.

⁴⁶¹ ALONSO MILLÁN, Juan José: "Autocrítica", en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 79-80.

Principales personajes:

Pascual: atractivo hombre de cuarenta años, ambicioso aspirante a un puesto de director.

Toni: joven juerguista e hijo de un empresario potente.

Roque: amigo cincuentón de Toni y cómplice en las juergas.

Monse: seductora mujer, novia de Toni.

Rosa: mujer madura, tan juerguista como los demás del grupo.

Arturo: hombre treintañero, del grupo de juerguistas.

Mimí: joven juerguista, del grupo.

Paloma: gogó de discoteca, contratada por los otros.

Un agente de policía.

Espacio: en el chalet de Toni.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Pascual es invitado a una fiesta de alta sociedad, a la que acude deseoso de que lo ayuden en la consecución de un ascenso. Sin embargo, empiezan los del grupo a gastarle pesadas bromas, con improvisaciones o *happenings*.

b) Conflicto central: en un accidente, los del grupo matan a Paloma y convencen a Pascual para que los encubra, ya que todos están fichados por la policía. A cambio, le concederán su protección y ayuda en los negocios. Pascual colabora con ellos, pero todo ha sido otra broma, ya que Paloma sólo fingía estar muerta.

c) Desenlace: Pascual, muy enfadado, asesina a sangre fría a Paloma y exige a los demás que cumplan sus compromisos con él, ya que la situación es, esencialmente, la misma. Toni explica a Pascual que antes habían mentido y que ninguno de ellos es un delincuente. Denuncian a Pascual a la policía.

Comentario: el triunfo en el estreno acompañó a *Juegos de sociedad* que, además, convenció a la crítica también, por la construcción de la obra, por su diálogo y por la actuación de los actores, en la que destacó, sobre todo, el buen hacer de Jesús Puente. La obra consiguió sobrepasar las cuatrocientas cincuenta representaciones, convirtiéndose en la tercera obra más veces representada de 1970⁴⁶². En su estreno en Barcelona en el Teatro Talía, en septiembre de 1971, *Juegos de sociedad* obtuvo

⁴⁶² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1970*, Madrid, Prensa Española, 1971, pp. 116-121.

también mucho éxito. Para Sainz de Robles⁴⁶³, se trata de la obra más importante de Juan José Alonso Millán. Desde la crítica moderna, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez⁴⁶⁴ destacan la habilidad en la construcción de la intriga y las sorpresas que se desarrollan en la trama, aunque esto conlleva un desenlace un tanto arbitrario. Torres Nebrera⁴⁶⁵ subraya que la obra es, tal vez, la más ambiciosa del autor, de las escritas hasta el momento. En 1973 se adaptó la obra al cine, con la dirección de José Luis Merino.

El tema principal de *Juegos de sociedad* es la corrupción. Unos jóvenes amorales de la alta sociedad se divierten jugando a corromper a un burgués aparentemente inofensivo. Lo que empezó siendo una burla acaba convirtiéndose, gradualmente, en el asesinato a sangre fría de Paloma, la única que no pertenecía al grupo de los esnobs. Como destacó Alfredo Marquerié⁴⁶⁶, en *Juegos de sociedad* se recurre al suspense hasta el punto de que parecen ser factibles hasta dos o tres desenlaces distintos. Cuando los espectadores creen que los acontecimientos van a tomar un rumbo determinado, sucede justamente lo contrario de lo que esperaban. Y cuando están convencidos de haber llegado al verdadero desenlace, resulta que aún falta el trágico epílogo que equivoca no solamente al público, sino también a Pascual, que no acierta a comprender que las personalidades que había descubierto esa noche no dejaban de ser una parte más del happening. Sorpresa tras sorpresa se desarrollan en el segundo acto, aunque todo siguiendo la más estricta lógica. La presencia de crímenes en la obra, uno fingido y otro real, le dan un cierto aire de policiaco, si bien lo fundamental del drama es la crítica social. La parte de intriga tiene la función de mantener el interés del público. El primer acto termina en un momento de máximo clímax, con el disparo de Roque que, en el happening, pone fin a la vida de Paloma. La obra se conduce según el modelo habitual del género policiaco: ante un asesinato, en lugar de llamar a la policía, se propone deshacerse del cadáver arrojándolo al mar, para lo cual Toni y Arturo han pensado en la colaboración de Pascual. Ver hasta dónde es capaz de implicarse Pascual en un crimen forma parte del divertimento de los demás, pero Pascual se toma muy en serio su participación, movido por los beneficios sociales y económicos que le son ofrecidos. La llegada de un agente de tráfico al chalet añade un nuevo elemento de

⁴⁶³ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, cit., p. XIV.

⁴⁶⁴ PEDRAZA, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ: *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, cit., p. 405.

⁴⁶⁵ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., p. 76.

⁴⁶⁶ MARQUERÍE, Alfredo: "Crítica", en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, cit., pp. 81-83.

suspense a la trama, pues es el instante en que Pascual decide no denunciar a sus compañeros de juerga para pasar a convertirse en cómplice de ellos. Paloma resucita en medio de las burlas de los adinerados señoritos, que exponen su idea de que todo presunto incorruptible acaba corrompiéndose. Pero Pascual, exasperado, creyendo que las confesiones anteriores de los demás son verdaderas, decide matar a sangre fría a Paloma, para conseguir los beneficios que le habían prometido los demás por su silencio y complicidad. La tragedia se produce, precisamente, por la falta de autenticidad de todo lo anterior, salvo la muerte de Paloma, que no tiene vuelta atrás. Ha sido un crimen inútil. La obra termina, como manda el género policiaco, con la detención del asesino a manos de la policía.

En *Juegos de sociedad* hay un protagonista, Pascual, una víctima, Paloma, y un coro, los demás, maduros y jóvenes, que pertenecen a la alta sociedad catalana y que precisan divertirse a costa de alguien, cuando ya el alcohol y las drogas les dejan indiferentes a una mayor depravación. Todos los personajes giran en torno de Pascual, nuevo adherido al grupo, representante de la clase media española y escogido como víctima para sus juegos de sociedad por los demás. Pascual es el prototipo de la nueva burguesía, sin escrúpulos, que aspira a medrar profesionalmente y, para ello, está dispuesto a aceptar las burlas de sus compañeros de juerga, que le pueden proporcionar contactos e influencias. Es posible, y tal vez la tesis de la obra vaya por ahí, que Pascual, que aparece en escena como un hombre más o menos sencillo, un tanto tosco y básicamente honrado, hubiera seguido toda su vida así, si no llega a meterse esa noche en el Livorno, el club nocturno en el que conoce a los demás. Pero también es posible, y la obra permite también esta interpretación, que Pascual no haya demostrado anteriormente su maldad por la sencilla razón de que no ha tenido ni los medios ni la ocasión que le proporcionan Toni y sus amigos. No pertenece al grupo tampoco Paloma, de quien se nos dice que salió de su humilde casa de Albacete para ganarse la vida a cuerpo limpio y trabajando como gogó en una discoteca, al mismo tiempo que estudia inglés.

En *Juegos de sociedad* el tiempo transcurre de forma lineal, mediando entre el primer acto y el segundo tan sólo diez minutos, con lo que se respeta la unidad de tiempo. El espacio de *Juegos de sociedad* se ubica, como en tantos policiacos, en un chalet veraniego en el que no se escamotea el lujo. Es un lugar cerrado, que simboliza el mundo de la alta sociedad al que quisiera pertenecer Pascual.

OTRAS OBRAS DE INTERÉS POLICIACO DE JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN

En el teatro Talía de Barcelona, con la compañía titular de Paco Martínez Soria, Alonso Millán estrenó la inédita *El estrangulador de Cercedilla* (1963), comedia entre vodevilesca y policiaca, con hábil trama y gran efecto cómico, para la crítica catalana⁴⁶⁷, lo cual le valió para superar las cien representaciones.

Con un buen reparto compuesto, entre otros, por Florinda Chico, Marisol Ayuso e Ismael Merlo, en el teatro Maravillas de Madrid estrenó Alonso Millán *Amor dañino o la víctima de sus virtudes* (1969), que es una meritoria parodia del drama rural y que cuenta con algunos elementos policiacos, como son la búsqueda de un dinero escondido en una casa, que da lugar al asesinato de su propietario, un anciano paralítico, que muere envenenado, así como el misterioso asesinato del cacique del pueblo, atribuido, finalmente, al paralítico. No es ésta una obra detectivesca, pues no desarrolla el suspense, ya que desde el principio se conocen las intenciones de los asesinos y tampoco se produce una investigación que esclarezca los hechos, enfatizando más Alonso Millán la parte de humor macabro y lo grotesco. La obra superó las doscientas representaciones y es, para Torres Nebrera⁴⁶⁸, una de las mejores comedias de Alonso Millán.

En el teatro Goya estrenó Alonso Millán *Fiesta en casa de Sol para celebrar la llegada de la primavera* (1971), en la que un policía camuflado de hippy delata a algunos de sus amigos, traficantes de drogas, y desencanta a una de las jóvenes que se había enamorado de él y que acaba suicidándose, en un final moralista y trágico. La obra se asemeja a *Juegos de sociedad*, porque retrata el mismo tipo de sociedad decadente de jóvenes de buena sociedad, pero es de calidad muy inferior. Apenas existe suspense, salvo el momento en que se plantea la sospecha de quién puede ser el traidor que denuncia a los demás a la policía. La obra, reiterativa, anodina e inverosímil en el final, cuando se suicida Sol, fue un fracaso de crítica y apenas superó las setenta y cinco representaciones⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 369-370.

⁴⁶⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., pp. 75-76.

⁴⁶⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, cit., pp. 101-104; TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1971 y 1975", en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. VII, 1971-1975*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 56-57.

Hasta que el veneno nos separe es una comedia de un solo acto concebida para el café-teatro, que se estrenó en el Club Ales, en Madrid, el 19 de octubre de 1972, sin que tengamos más noticias de esta pieza.

JAIME SALOM

La carrera dramática del oftalmólogo Jaime Salom (1925-) está jalonada por el éxito comercial a partir de comienzos de los sesenta. Consigue su primer estreno en 1955, con *El mensaje*, con la dirección de José Luis Alonso. En 1960, con *Verde esmeralda*, se da a conocer al público madrileño y su consagración definitiva viene con *Culpables*, en 1961. A partir de esta fecha, Jaime Salom combina su trabajo como oftalmólogo con el de dramaturgo, convirtiéndose en un autor de moda, muy querido por el público madrileño y catalán, con una producción teatral extensa, de un auténtico profesional que conoce la técnica de construcción escénica. Varias de sus obras han traspasado las fronteras españolas para ser representadas en Hispanoamérica y han sido traducidas a muchos idiomas. Son éxitos como *El baúl de los disfraces* (1964), que superó las trescientas funciones y, muy especialmente, *La casa de las Chivas*, su mejor obra y la que más éxito ha tenido en todo el teatro de posguerra, con mil trescientas representaciones sólo en Madrid. Otros logros son *Los delfines* (1969), *La playa vacía* (1970) o *La noche de los cien pájaros* (1972). Jaime Salom ha continuado estrenando después de 1975 y se ha convertido en un referente del teatro español del siglo XX, aunque sus estrenos en la democracia no han alcanzado la resonancia de sus obras anteriores. Su última comedia estrenada es *Esta noche no hay cine* (2003).

Encontrado entre los autores que agradan al público burgués, pero sin llegar al tono evasivo de la comedia española de los cuarenta y cincuenta, Jaime Salom es un especialista en plantear en el escenario problemas de conciencia y de culpa, especialmente en el seno de una relación amorosa. Siempre ha evitado encuadrarse como autor de piezas policíacas y tan sólo ha reconocido a una de sus obras, *Culpables*, como perteneciente al género policíaco. En otras como *El mensaje*, *Verde esmeralda* y *Falta de pruebas* utiliza estructuras propias del género policíaco, pero para abordar una temática sobre el amor en el matrimonio, la honestidad ética y la liberación personal frente a los encasillamientos sociales. Quizás por ello resulte acertada la denominación

de obras “amoroso-policíacas” que utiliza Jesús Izquierdo⁴⁷⁰. La relación de Jaime Salom con el género policiaco no termina en su producción teatral, puesto que también escribió en 1966 y 1967 el guión cinematográfico de *Muerte en primavera*, película dirigida por Miguel Iglesias que trata de un violento drama de pasiones con intriga policial. También nos recuerda el autor un “pecajillo de juventud”, su obra *Tres ramos de novia*, no editada, que recuerda varios títulos de humor macabro e intriga de Alfonso Paso, con muerto, enredo y sorpresas⁴⁷¹.

EL MENSAJE (1955)

Fecha de estreno: 14 de mayo de 1955 en el Teatro Arriaga, de Bilbao.

Dirección: José Luis Alonso.

Principales intérpretes: María Jesús Valdés, Adela Carboné, José María Mompín, Mariano Asquerino, Antonio Queipo.

Con la anécdota del retorno a España en 1954 de los prisioneros que se habían enrolado en la División Azul y habían permanecido en campos de concentración de la URSS, Salom compuso *El mensaje*, que fue la primera obra estrenada de Jaime Salom y la más querida por el autor, entre las obras de sus comienzos.

Actos: tres.

Principales personajes:

Flora: viuda de Carlos.

Augusto: pianista de éxito, enamorado de Flora, con la que convive.

Germán: apodado el “Asturias”. Delincuente fugado del campo de concentración en el que se encontraba Carlos.

Inspector Ruiz.

Espacio: en la casa de Flora y Augusto.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Flora está asustada porque le persigue un hombre, que logra introducirse en su casa para anunciarle un mensaje de Carlos.

⁴⁷⁰ IZQUIERDO, Jesús: “La evolución teatral de Jaime Salom”, *Primer acto*, 267, enero-febrero 1997, p. 17.

⁴⁷¹ Vid. SALOM, Jaime: *Desde el escenario*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 80.

b) Conflicto central: Flora va poco a poco recordando su amor por Carlos. El mensaje de Germán es una declaración de amor de Carlos, pero que se hace extensible al mismo Germán. Flora protege a Germán de la policía.

c) Desenlace: Flora decide vivir para el recuerdo de su amor con Carlos y abandona a Augusto. Germán es detenido por el inspector Ruiz.

Comentario: *El mensaje* mantuvo el interés de los espectadores y logró una crítica favorable, aunque con algunas objeciones. Se representó en diversas ciudades. El 13 de noviembre de 1959 se estrenaba en Barcelona, con éxito de crítica y de público, que aplaudió la obra en sus cerca de doscientas representaciones consecutivas⁴⁷². Con la dirección de Miguel Iglesias, se llevó a cabo la adaptación cinematográfica, de título *Carta a una mujer*, estrenada en 1963, con Emma Penella, Luis Prendes, José Guardiola, Rafael Durán y José María Caffarel como actores principales. En 1966 se hizo una versión radiofónica, para Barcelona. Para la crítica moderna, *El mensaje* no está exenta de valor pero posee demasiado melodramatismo, como sugiere Conde Guerri⁴⁷³, mientras que Torres Nebrera⁴⁷⁴ alude a la carga ideológica y melodramática, así como al retoricismo en los diálogos, como defectos principales de la obra, los cuales ya eran advertidos por el propio Salom en su autocrítica, cuando preparó la edición de *El mensaje* seis años después.

El mensaje encierra una externa apariencia de intriga policiaca, que atrae la atención del espectador. El diálogo inicial entre Flora y el inspector Ruiz, por el que nos enteramos de que Flora pide protección al sentirse perseguida por el misterioso “Asturias”, apunta a un enigma policiaco, tal vez de asesino en serie. La entrada de Germán por la terraza acentúa esa impresión, hasta que el espectador conoce que sus intenciones son bien distintas a las que imaginaba Flora. A partir de aquí, la pieza cambia completamente el sentido y Flora pasa de ser posible víctima a protectora del delincuente. Se pierde el suspense policial y aparece la tensión por saber cuál será el efecto en la protagonista al conocer el contenido del mensaje recibido.

Flora, protagonista de *El mensaje*, es una mujer contradictoria que ha sido amada por dos hombres, Carlos y Augusto, pero que no ha correspondido a ninguno de los dos y, de forma egoísta, ha estado con ellos por conveniencia material. Sólo al final de la obra, cuando se le presente la duda moral de si fue ella la que, con su desprecio,

⁴⁷² Vid. SALOM, Jaime: “Autocrítica”, en *El mensaje*, Madrid, Escelicer, 1963, pp. 7-8.

⁴⁷³ CONDE GUERRI, María José: “Estudio introductorio”, en SALOM, Jaime: *Desde el escenario*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 21.

⁴⁷⁴ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., pp. 130-131.

obligó a su marido a irse lejos, a un destino mortal, será capaz de amar a Carlos con el sacrificio que supone saber que el objeto de su amor ya no existe y que se debe limitar a los recuerdos. Augusto, el hombre con quien vive, es descrito como un pianista famoso atento a su éxito y, aunque quiere a Flora, no llega a la desesperación. Germán, en el papel de delincuente, es, seguramente, el personaje más complejo en su psicología, pues su apariencia de dureza contrasta con la pasión que siente por Flora, por la que ha mentido y expuesto su libertad. Germán es un personaje contradictorio, con una admiración hacia Carlos, de cuya memoria se hace eco y defensor, pero, por otro lado, con una pasión por Flora totalmente inverosímil, que lo hace mentir e intentar cautivar a Flora, la mujer de su antiguo enemigo. Como sugiere Torres Nebrera⁴⁷⁵, al espectador le queda la duda de si Germán se mueve por abnegación hacia Carlos y pasión amorosa por Flora o si puede tratarse de una venganza fríamente calculada. Por último, el inspector Ruiz, tan cartesiano en sus razonamientos, es el policía que se atiene sólo a los hechos. A estos personajes hay que sumar el del aludido Carlos, que, ya muerto, nunca aparece en escena, pero que con su mensaje de amor y su figura de héroe mitificado impregna toda la acción y acaba por vencer la resistencia de Flora, que nunca lo amó en vida.

Toda la acción se desarrolla en un gabinete elegante y lujoso, al que se le añade una terraza contigua, que el espectador no ve y en la que, como señala Marqueríe⁴⁷⁶, de forma bastante arbitraria se esconde o sale el personaje de Germán, justo cuando le estorba al autor o cuando le es preciso. La acción se desarrolla en el intervalo de unos pocos días.

VERDE ESMERALDA (1960)

Fecha de estreno: 22 de diciembre de 1960 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Dirección: Ismael Merlo.

Principales intérpretes: Diana Maggi, Olga Peiró, Ana María Vidal, Ismael Merlo, José Luis Lespe.

Verde esmeralda era la primera obra que estrenaba Jaime Salom en Madrid, cuando era un perfecto desconocido para la crítica madrileña. El autor intentó su estreno

⁴⁷⁵ *Ibídem.*

⁴⁷⁶ MARQUERÍE, Alfredo: *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973, pp. 57-58.

en el Teatro Reina Victoria con la pareja de Nuria Espert y Paco Durán, pero, finalmente, fue otra exitosa pareja, Merlo-Maggi, quien la montó.

Actos: tres.

Principales personajes:

Adolfo: alias el “Urraca”, ladrón de guante blanco.

Mariana: casada con Adolfo, al que domina.

Fernando: antiguo policía casado con Claudia.

Claudia: mujer madura, muy rica.

Espacio: en la casa de Adolfo y Mariana.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Fernando coquetea con Mariana, e intenta capturar al “Urraca”. Adolfo, en cambio, intenta apoderarse del collar de Claudia; sin embargo, no sólo no lo consigue, sino que constata que alguien les ha robado a él y a Mariana.

b) Conflicto central: Adolfo está muy celoso, porque Fernando cada vez es más atrevido con Mariana. Le regala a Mariana el estuche del collar de Claudia, que ha podido robar, pero encuentra en su interior una nota burlesca de Fernando, junto con el collar robado de Mariana.

c) Desenlace: cuando todo está a punto para que Fernando detenga a Adolfo, se interpone Claudia, que exige a Fernando que abandone la investigación. A cambio, Adolfo y Mariana se irán lejos, para evitar que Fernando se enamore demasiado de Mariana y se olvide de que es un hombre casado.

Comentario: *Verde esmeralda* fue aplaudida y reída la noche del estreno. La crítica⁴⁷⁷ se mostró ligeramente favorable, aunque constató la ligereza y tal vez excesiva sencillez de la comedia. Por su parte, Alfredo Marqueríe⁴⁷⁸ se congratuló de la aparición de un nuevo dramaturgo con un excelente dominio de la técnica. También recibió un buen comentario de Sainz de Robles⁴⁷⁹. Sorprende, por lo duro, el comentario de Torres Nebrera⁴⁸⁰, para quien *Verde esmeralda* es una fallida comedia, muy inferior a la posterior producción del autor. Es evidente, como explica Izquierdo⁴⁸¹, que el Salom de

⁴⁷⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 229-231.

⁴⁷⁸ MARQUERÍE, Alfredo: *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973, pp. 77-78.

⁴⁷⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1960-1961*, Madrid, Aguilar, 1970, p. XX.

⁴⁸⁰ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1956 y 1960”, cit., p. 131.

⁴⁸¹ IZQUIERDO, Jesús: *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993, pp. 30-38.

Verde esmeralda no es el dramaturgo de otras obras, muy preocupado por problemas trascendentes de la existencia humana, pero tal vez no sea justo menospreciar a la divertida parodia que es *Verde esmeralda*. Lo cierto es que la obra se mantuvo en cartel unos discretos veinticinco días, desde el 22 de diciembre de 1960 hasta el 15 de enero de 1961. En el teatro Candilejas de Barcelona se repuso *Verde esmeralda* en marzo de 1964, con algunas modificaciones, pero consiguiendo, igualmente, una aceptable crítica. El 27 de julio de 1973 se pasó una adaptación para la televisión en *Estudio 1*.

Verde esmeralda es una entretenida parodia de una historia detectivesca. Si a la obra le falta originalidad, esto lo suple con unos simpáticos personajes y una acción ágil, habitual en el género. El verde esmeralda del título está justificado por el color de las piedras preciosas del collar de Claudia, que Adolfo aspira a robar, pero también con el color de los ojos de Mariana, verdes también, codiciados en esta ocasión por Fernando. De este modo, a la parte policiaca de la comedia se le suma la parte sentimental, en la que el cortejo de Fernando sobre la coqueta y frívola Mariana da lugar a los celos de Adolfo y de Claudia, que ven peligrar su estabilidad afectiva. La diversión amatoria, lo mismo que el robo del collar, no llega, sin embargo, a mayores consecuencias y la comedia adquiere una leve sensación de intrascendencia, de juguete cómico, muy acorde con su propósito eminentemente lúdico y de humor blando.

El suspense de la obra se mantiene alto durante toda la acción. En todo el primer acto, el espectador oye hablar a los personajes sobre un misterioso ladrón, el “Urraca”, que escapa de la policía una y otra vez y que no es hasta el final del acto cuando el espectador lo identifica con Adolfo, que ha alquilado el piso de debajo del de Fernando y Claudia, para tener más fácil acceso a la vivienda de sus presumibles víctimas. Sin embargo, la acción da un vuelco cuando Adolfo descubre, horrorizado, que no sólo no ha sido capaz de robar el collar de esmeraldas codiciado, sino que él mismo ha sido objeto de un robo de algunas joyas que, además, le pueden incriminar ante la policía.

Los personajes femeninos dominan en *Verde esmeralda* sobre los masculinos. El ladrón Adolfo, el “Urraca”, desde un principio se nos muestra dócil frente al fuerte carácter de Mariana. Del mismo modo, el policía Fernando, tan inteligente en su profesión, aunque Claudia lo haya retirado del cuerpo, aparece ninguneado cuando se le ve absorbido por Claudia, una madura viuda de gran fortuna que primero lo había contratado como detective particular, para casarse después con él atraída por su juventud y por moverlo a su antojo. Adolfo aparece como un delincuente de poca monta, al que su mujer le tiene que dar friegas después de cada aventura por su reuma.

Es un juguete de Mariana y sólo por ella no desistirá de su obsesión de apoderarse del collar de esmeraldas. También Fernando se muestra como un muñeco cuando Claudia no vacila en dejarle en ridículo al desbaratarle el plan de atrapar al “Urraca” y, además, devolverle a Mariana las pruebas comprometedoras que había acumulado contra él.

En lo que respecta al espacio, *Verde esmeralda* se construye, como era normal en un autor novel, por motivos de economía, con un solo decorado que da juego a entradas y salidas múltiples: un elegante gabinete con un ventanal y un armario de donde sale y entra gente. En el tratamiento del tiempo, la acción se condensa en unos cuantos días, suficientes para dar verosimilitud a los diversos intentos del “Urraca” para apoderarse del collar de Claudia, como al galanteo de Fernando con Mariana.

***CULPABLES* (1961)**

Fecha de estreno: 8 de agosto de 1961 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

Dirección: Ángel Fernández Montesinos.

Principales intérpretes: Gabriel Llopart, Encarna Paso, Carmen Bernardos, Miguel Ángel, José Sepúlveda.

Salom⁴⁸² explica que redactó *Culpables* en tan sólo cuatro días, después de ver una película de Hitchcock y considerar que escribir una pieza policiaca era una tarea sencilla. Salom intentó interesar a personajes de la talla de José Luis Alonso, Arturo Serrano o Alfonso Sastre, pero ninguno le prestó la ayuda que necesitaba el joven autor. Finalmente, Luis Hurtado se comprometió a montar la obra en el Reina Victoria.

Culpables es, en un juicio discutido del autor, la única pieza teatral policiaca que ha escrito Jaime Salom. A pesar de que la obra posee una sorprendente habilidad técnica y el autor demuestra un sólido conocimiento del oficio teatral, extraño en un escritor novel como era por entonces Salom, no es menos cierto que la obra carece de la trascendencia y la hondura de pensamiento que caracterizarán al Salom más maduro, por lo que es probable que el autor no la estime demasiado. El éxito de *Culpables* hizo posible que un influyente empresario se interesara por el joven dramaturgo para ofrecerle un fabuloso contrato, con fecha de estreno incluida, por su siguiente obra policiaca, pero el autor se negó a escribir más piezas del género policiaco⁴⁸³. Con todo,

⁴⁸² Vid. IZQUIERDO, Jesús: *Conformación y éxito de un dramaturgo. Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1997, pp. 55-56.

⁴⁸³ SALOM, Jaime: *Desde el escenario*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 48.

Jaime Salom le debe mucho a *Culpables*, pues se consagró como dramaturgo con esta obra y su fama creció a partir de ella, aunque, como advierte Izquierdo⁴⁸⁴, la notoriedad de Salom era debida sólo a las comedias ligeras o de intriga.

Actos: dos, divididos en siete escenas.

Principales personajes:

Andrés: médico, amante de Silvia.

Rogelio: poderoso empresario.

Silvia: casada con Rogelio y amante de Andrés.

Ruiz: comisario de policía.

Espacio: en la clínica de Andrés y en un cementerio.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Rogelio, sabedor de la relación entre Silvia y Andrés, les propone una estafa: Andrés expedirá un certificado de defunción y así Rogelio cobrará un seguro, en tanto que Silvia quedará libre para casarse con Andrés. Andrés, no muy convencido, firma.

b) Conflicto central: Ruiz se presenta como detective de la compañía de seguros. Cuando exhuman el ataúd, en lugar de hallarse vacío hay un cadáver, para terror de Silvia y Andrés. Éstos empiezan a sospechar el uno del otro. Andrés, agotado, cuenta a Ruiz sus temores. El comisario sospecha de Salvador García, socio de Rogelio.

c) Desenlace: Rogelio, que mató a Salvador García y puso su cadáver en el ataúd, está a punto de matar a Andrés y a Ruiz, para llevarse a Silvia consigo. Sin embargo, ésta lo mata.

Comentario: *Culpables* consiguió un merecido éxito de público en su estreno, y la crítica se congratuló de que un español pudiese hacer un pieza policiaca de gran calidad. La obra pasó el 7 de septiembre al Teatro Eslava, en el que se mantuvo hasta mediados de octubre. Con todo, Cuesta⁴⁸⁵ resalta la moderada repercusión popular de *Culpables*, que se mantuvo 54 días en cartel, en comparación con el gran triunfo de *La casa de las chivas*, de casi dos años de permanencia en cartel. No obstante, a las representaciones de Madrid hay que añadir su repercusión en el extranjero, con funciones durante más de un año entre Argentina, Chile y Puerto Rico. Por otra parte,

⁴⁸⁴ IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús: "La evolución teatral de Jaime Salom", *Primer Acto*, 267, enero-febrero de 1997, p. 17.

⁴⁸⁵ CUESTA, Paloma: art. cit., p. 67.

Culpables fue representada ampliamente en provincias: Valencia, Alcoy, Gandía, Murcia, Cartagena, Alicante, Elda, Almería, Granada, Málaga, Sevilla, Barcelona... Fue traducida a muchos idiomas y se representó largamente en Alemania, donde se emitió también televisada. *Culpables* también fue emitida en la radio en 1964 y en televisión, en el programa *Teatro Estudio*, en 1980. En 1984, casi veintitrés años después de su estreno, se vuelve a reponer *Culpables* en el Teatro Príncipe, que permaneció en cartelera desde su estreno, el cinco de mayo, hasta finales de septiembre, con más de doscientas representaciones. Pese a su enorme éxito, Torres Nebrera⁴⁸⁶ considera que *Culpables* es una obra algo confusa en su desenlace, algo inmadura, lo cual es lógico si se tiene en cuenta que Salom empezaba a estrenar por entonces. En 1996, la obra se ha repuesto remodelada con algunos cambios y con el título de *La trama*, que ha obtenido un éxito completo en su estreno en Segovia y Madrid y en la gira por distintas ciudades españolas⁴⁸⁷.

Como reconocía el propio autor en la autocrítica, *Culpables* es un exponente de teatro policiaco repleto de suspense: “Un cadáver es presentado más o menos misteriosamente al espectador rodeado (...) de tremendas incógnitas y el autor va jugando con ellas a la vista del público⁴⁸⁸”. En realidad, la obra combina distintos tópicos del cine negro y de intriga: un triángulo amoroso, un crimen y un detective despistado sólo en apariencia, pero decidido a esclarecer el misterio. Son muchos los elementos de suspense en la obra, combinados con el horror y el miedo, como ocurre con los imprevistos que sobresaltan al espectador. Por ejemplo, cuando Silvia y Andrés se creen seguros y preparan su boda, de manera que todo hace presagiar la felicidad de los enamorados, aparece el policía Ruiz y los anónimos sobre el posible envenenamiento del fallecido. Del mismo modo, la escena de la exhumación del cadáver y la falsa identificación del mismo, ocultando datos al público, es una pista falsa hábilmente interpuesta por el autor. El clímax se acentúa en dos momentos posteriores: cuando Andrés le confiesa a Ruiz su implicación en la estafa, lo cual abre nuevas investigaciones, y cuando se descubre el asesinato de la vieja que espiaba a los amantes. Junto con la parte estrictamente policiaca, *Culpables* desarrolla paralelamente el tema de la culpabilidad moral de los actos humanos, que apunta al adulterio de

⁴⁸⁶ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., p. 113.

⁴⁸⁷ Vid. PASCUAL, Itziar: “*La trama*, de Jaime Salom. La intriga como trama, la trama como intriga”, *Primer Acto*, 267, enero-febrero de 1997, p. 29.

⁴⁸⁸ Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973, p. 89.

Andrés y Silvia y a su implicación en la estafa urdida por Rogelio. Como dirá Silvia al final de la obra, se acusa a ella misma y a Andrés de ser los culpables de las muertes acaecidas. En suma, como señala Jesús Izquierdo⁴⁸⁹, *Culpables* presenta una trama detectivesca con la particularidad de que se ha prestado atención igualmente a la psicología de los personajes, lo cual justifica en buena medida lo que se desarrolla en la obra, cosa no demasiado habitual en el género policiaco, y que Salom recoge de Georges Simenon y su comisario Maigret. Pero *Culpables* es también una obra de acción, de suspense y expectativa por lo que va a ocurrir, en el mejor estilo de Agatha Christie.

Jaime Salom quiso en *Culpables* disminuir al máximo el número de personajes. El personaje principal es el de Andrés, un médico joven dotado de verdadera conciencia profesional, pero que, cegado por la pasión por Silvia, prototipo de mujer fatal, frívola y adúltera, se convierte en cómplice de un delito de estafa. A medida que transcurre la obra, Andrés va evolucionando en su infierno de remordimientos y tortura anímica, hasta el punto que necesita conocer la verdad de lo ocurrido para dejar de sospechar de su amante Silvia. El oponente de Andrés es Rogelio, arquetipo de ser ambicioso y sin escrúpulos, asesino múltiple que, sin embargo, siente una pasión desmesurada por su mujer Silvia, hasta el punto de arriesgar el meticuloso plan que había forjado, sólo por llevársela consigo. El papel del policía corresponde, de nuevo, a un policía que se apellida Ruiz, lo mismo que sucede en *El mensaje* y en *Falta de pruebas* y *La noche de los cien pájaros*. Investigador en la línea de Sherlock Holmes, Ruiz deduce que sólo Rogelio ha podido matar a su socio y esconderlo en el ataúd. El olor de los habanos que fuma Rogelio es la pista definitiva que le descubre la solución al enigma.

El espacio de *Culpables* se ciñe al despacho de Andrés, aunque se rompe la unidad espacial en la macabra breve escena de la exhumación del cadáver, en el cementerio. En lo que respecta al tiempo, la ruptura sucesiva derivada de la fragmentación de la trama en siete escenas otorga al texto un ritmo rápido y similar al cinematográfico, que se aviene bien con el clima de tensión y suspense. La escena séptima, muy precipitada y movida, es un ejemplo del ritmo rápido que posee la obra, al estilo del cine negro.

FALTA DE PRUEBAS (1964) Y LA NOCHE DE LOS CIEN PÁJAROS (1972)

⁴⁸⁹ IZQUIERDO, Jesús: *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993, pp. 38-51.

Fecha de estreno: *Falta de pruebas* se estrenó el 16 de septiembre de 1964 en el Teatro Barcelona, de Barcelona. *La noche de los cien pájaros* se estrenó el 10 de febrero de 1972 en el Teatro Marquina, de Madrid.

Dirección: José María Loperena en ambas obras.

Principales intérpretes: *Falta de pruebas:* Alejandro Ulloa, Pastora Peña, Nuria Carresi, Julián Pérez Ávila, Enrique Navas, Sergio Doré, Juan Velilla, José Escribano, Ramón Corroto, Marta Flores, Luisa María Payán, Josefina de la Torre. *La noche de los cien pájaros:* Queta Claver, Elisa Montes, Luis Prendes, Antonio Vico, Manuel Torremocha, Álvaro de Luna, Clara Benayas, Rosa de Alba.

Falta de pruebas no convenció a Jaime Salom, que la calificó de obra malograda⁴⁹⁰. La volvió a escribir y en 1972 la reestrenó con otro título: *La noche de los cien pájaros*.

Actos: dos.

Principales personajes:

Adrián: exestudiante universitario y esposo de Juana.

Juana: propietaria de una carnicería en el mercado.

Muñoz: practicante.

Rogelio: antiguo compañero de facultad de Adrián.

Lilián: despampanante mujer, amante de Rogelio y, después, amante de Adrián.

Ruiz: policía que siempre ha estado enamorado de Juana.

Badía: amigo de Juana.

Encarna: joven y guapa criada de Juana.

Gustavo: veterano empleado de Juana.

Espacio: múltiple: el piso de Juana y Adrián, el club de tenis, el café del mercado o el palco de un cine de barrio.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Adrián, tras encontrarse con Rogelio y conocer a Lilián, piensa asesinar a Juana, pues la encuentra demasiado vulgar.

b) Conflicto central: Adrián vierte en la medicina que toma Juana un veneno. Luego se va al café y espera acontecimientos. Juana muere y poco después, Encarna se

⁴⁹⁰ Vid. MARQUERÍE, Alfredo: *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, cit., p. 138.

le insinúa a Adrián. Cuando se ve rechazada, enseña una foto comprometedor de Adrián y Lilián. Badía también recela de Adrián, ya que el último informe del médico indicaba que Juana gozaba de buena salud. Ruiz interroga a Gustavo, pero éste limpió el vaso en el que tomó la medicina Juana.

c) Desenlace: Adrián tiene remordimientos pero no puede ser condenado por falta de pruebas. Tiene dudas de si fue su acción la que mató a Juana o si Juana tiró el veneno pero murió del corazón, o si sabiendo que Adrián no la amaba, tomó el veneno voluntariamente.

Comentario: *Falta de pruebas* obtuvo, inexplicablemente, no demasiada acogida de público y crítica, a pesar de su prometedor estreno en Barcelona⁴⁹¹. Como señala el propio autor⁴⁹², el éxito de la obra fue mediocre y también cosechó algunas críticas desfavorables. Tan sólo alcanzó 40 representaciones, pese a que existía una cierta expectación ante la obra del joven Salom, al que se le veía como un nuevo valor. Seguramente pesó mucho, como destacó la crítica barcelonesa⁴⁹³, la excesiva influencia cinematográfica, que se dejaba notar ya en la forma, con los numerosos cambios de escenarios y enfoques de luz. Mucho mejor acogida tuvo *La noche de los cien pájaros*, que cautivó a la crítica⁴⁹⁴, arrasó en taquilla y se mantuvo un año en cartelera con 500 representaciones en el Teatro Marquina, con memorable interpretación de Queta Claver. La obra fue llevada, además, a Barcelona y a otras ciudades, donde recibió también una crítica muy favorable. *La noche de los cien pájaros* conoció una versión cinematográfica dirigida por Rafael Romero Marchent, con actores de gran éxito como Carmen Sevilla, Florinda Chico y Javier Escrivá. Por otro lado, se realizó asimismo una grabación para el programa *Teatro de TVE*, que se emitió el 26 de abril de 1983.

Ya en su autocrítica⁴⁹⁵, Jaime Salom observaba que *Falta de pruebas* tenía muy poco de pieza policiaca, siendo su propósito más social, como protesta contra el culto ciego a la belleza y al refinamiento externos, sin tener en cuenta la escala de valores morales y humanos. Para el propio autor y sus críticos, *Falta de pruebas* pertenece al grupo de obras de Salom vertebradas sobre los problemas amorosos y conyugales y la responsabilidad moral de los actos humanos. Para justificar la no adscripción de *Falta*

⁴⁹¹ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., p. 351.

⁴⁹² SALOM, Jaime: *Desde el escenario*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 49.

⁴⁹³ Vid. IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús: *Confirmación y éxito de un dramaturgo. Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1997, p. 95.

⁴⁹⁴ Vid. "Críticas a *La noche de los cien pájaros*", en AA.VV.: *Teatro español 1971-1972*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 174-180.

⁴⁹⁵ SALOM, Jaime: "Autocrítica", en *Falta de pruebas*, Madrid, Escelicer, 1968, pp. 5-6.

de pruebas a lo policiaco, aducía el autor la rigidez del formulismo legalista que emplea en la obra, inexorable, hasta el punto de no condenar al culpable del crimen pergeñado. Sin embargo, el hecho de no condenar al culpable no parece suficiente motivo para descartar el carácter policiaco de *Falta de pruebas*, en la que se contempla paso a paso la obsesión asesina del inadaptado Adrián, que le empuja a la eliminación de su mujer en un preparado crimen perfecto. Otro factor que hay que tener en cuenta es la presencia del inspector Ruiz, personaje recurrente en toda la producción policiaca de Salom: *El mensaje*, *Culpables*, *Falta de pruebas* y *La noche de los cien pájaros*. La presencia en *Falta de pruebas*, en el momento en que los personajes van al cine, de un diálogo de una banda sonora de una película, en la que una pareja de amantes planea asesinar al marido de ella, corrobora el motivo policiaco. En *La noche de los cien pájaros*, se suprimió dicho diálogo. También se sustituyó el policiaco título de *Falta de pruebas*, que alude irremediamente a una investigación criminal, por otro que se refería a la ambición de Adrián de no conformarse con el “pájaro en mano” y aspirar a los “ciento volando”, como Juana le sugiere. El desenlace de ambas obras es muy policiaco. En *Falta de pruebas* todo se reduce a saber si Juana tomó o no la medicina que iba a matarla y la pregunta se queda en el aire, porque Gustavo, al que Juana le encomendó que cuidara de Adrián, miente al inspector para que se salve Adrián. No se sabe si Juana murió envenenada o de un colapso. En *La noche de los cien pájaros*, el mismo Gustavo sugiere una tercera posibilidad, todavía más escalofriante: que Juana comprendiera el propósito de Adrián y, movida por la desesperación y amor a su marido, se tomara ella misma el vaso con la medicina letal. Esta incertidumbre sobre la causa final de la muerte de Juana recuerda al argumento de *Las manos son inocentes*, de José López Rubio, como bien ha resaltado Phyllis Zatlin-Boring⁴⁹⁶, y le imprime a la trama un aire indefectiblemente policiaco, por mucho que le pese al autor.

En *Falta de pruebas* se produce la contraposición de dos grupos de personajes pertenecientes a dos clases bien diferenciadas: por un lado, la pequeña burguesía, con sus puestos en el mercado y diversiones populares, de Juana, Gustavo, Muñoz, Ruiz, Badía, Rosa y José, el dueño del café. Son personajes populares, con una vulgaridad grosera, pero honrada y sincera; por otro lado, un estamento más alto, cuya elegancia en la forma no se traduce en un código moral interior. Es el mundo esnob de Rogelio, Carolina, Lilián y Adrián. El protagonista Adrián se convierte en un fracasado al que no

⁴⁹⁶ ZATLIN-BORING, Phyllis: *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers, 1982, p. 49.

le convence la vida. Cesó en sus estudios ante la posibilidad de casarse con una rica carnicera y no es capaz de superar las vicisitudes de una vida vulgar y cotidiana. Al reencontrar, al cabo de los años, el camino que él mismo abandonó, se convierte en un criminal resentido. Aunque el delito no se consuma, la intencionalidad criminal pesa en Adrián hasta el punto de conseguir una condena peor que la cárcel: en lo sucesivo, se asqueará de sí mismo. La víctima Juana, la carnicera castiza, es una mujer repleta de los problemas cotidianos y rebosa humanidad. Pese a no tener una inteligencia muy brillante, posee una sensibilidad para el amor incondicional, y así se la ve con una devoción un poco exagerada por su marido, al que comprende instintivamente y que es, a la postre, su verdugo. Lo mismo que en otras obras policíacas de Salom, el inspector de policía se apellida Ruiz. En este caso, es un inspector de la zona del mercado. Su función no es meramente la de cumplir con el papel del policía, sino que era amigo y antiguo enamorado de Juana, la víctima. Ruiz es la encarnación de la reflexión y de la lógica. Aunque cuenta con la confesión de Adrián y pese a su relación de amistad íntima con la víctima, sabe que nada puede hacer por condenar al culpable, porque le faltan pruebas. Personaje también habitual en los policíacos es el de la criada Encarna, coqueta y sin escrúpulos, chantajista y, cuando ha sido rechazada, rencorosa hasta el punto de poner sobre la pista a Ruiz. También la rubia y delgada Lilián, con su elegancia y gusto exquisito, cumple con el tipo de *femme fatale*, o vampiresa que sirve de móvil para que Adrián se mentalice para el asesinato. La nómina de personajes se redujo en *La noche de los cien pájaros*. Desaparecen Rogelio, Carolina, Muñoz y José. El practicante Muñoz y el dueño del bar José no cumplían ninguna función esencial. Por su parte, Rogelio y Carolina son simplemente citados en la segunda obra.

Falta de pruebas está construida con absoluta libertad de escenarios, escenas y situaciones, lo cual debió de plantear para su puesta en escena complicados problemas. La escenografía contaba con el piso de Juana y Adrián, el comedor, la alcoba y el recibimiento, pero, además, la barra de un bar del club de tenis, el café del mercado, el salón de casa de Rogelio, el palco de un cine de barrio y el bar de ese mismo cine. Salom redujo los escenarios en *La noche de los cien pájaros* y los dejó en sólo tres: el piso, el café y el fondo de una discoteca. En cuanto a la consideración del tiempo, *Falta de pruebas* posee una acción casi continua. En cambio, en *La noche de los cien pájaros* Salom modifica la estructura temporal, porque salta muy ágilmente del presente al pasado y alterna lo retroactivo con lo retrospectivo.

KEITH LUGER Y JUAN ALFONSO GIL ALBORS

Keith Luger, pseudónimo de Miguel Oliveros Tovar (1924-1985), se especializó en literatura popular, con más de mil doscientas novelas del oeste, policíacas y de ciencia ficción, en las que combinaba un gran dinamismo con dosis de humor. Destacó también como escritor de guiones para el cine. Por su parte, Juan Alfonso Gil Albors (1927-) ha sido un destacado profesional del teatro valenciano, en sus facetas de autor y director. Como autor, Gil Albors ha cultivado tanto el teatro en valenciano como en castellano, con varios títulos publicados en la editorial Escelicer. Recientemente, la institución “Alfonso el Magnánimo” de la Diputación de Valencia ha publicado una edición de su *Obra completa* (2007). Juan Gil Albors ha ocupado varios cargos institucionales en distintas asociaciones de teatro. Algunas de sus obras más representativas son: *El totem en la arena* (1959), *Oseas* (1959), *Barracón-62* (1962), *El camaleón* (1962) y *Un cerebro con tic-tac* (1964).

MUY ALTO, MUY RUBIO, MUY MUERTO (1964)

Fecha de estreno: 22 de diciembre de 1964 en el Teatro Alcázar, de Madrid.

Dirección: José María Morera.

Principales intérpretes: Juanjo Menéndez, Gonzalo Cañas, María Asquerino, Tomás Picó, Charo Moreno, José Sacristán, Mónica Randall, Pascual Martín, César Martínez, Luis Ramírez, Pilar Muñoz.

Actos: dos, el primero dividido en dos cuadros.

Principales personajes:

Andy: propietario de la casa, casado con Claudia.

Claudia: fiel esposa de Andy.

Franklin: conocido galanteador de mujeres.

Stanley: amigo de Andy y Claudia.

Marion: mujer de Stanley.

Dell: policía local alcohólico.

Dorothy: mujer que ha tenido una avería en el coche.

Lake: criminal que se hace pasar por policía.

Stone: criminal que se hace pasar por policía.

Nyarcas: asesina profesional.

Un shériff.

Espacio: en la casa de Andy y Claudia.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Andy llega a casa y se encuentra con el cadáver de Franklin. Cree que Claudia lo ha matado, y Claudia, a su vez, cree que ha sido Andy.

b) Conflicto central: Andy y Claudia se justifican, y no saben quién mató a Franklin. Dorothy llega a pedir ayuda a la casa, causando los celos de Claudia. Después llegan Lake y Stone, aparentando ser policías, pero se marchan sin aclarar nada. Dorothy es asesinada por Nyarcas, y después también lo son Lake y Stone. Andy y Claudia deben transportar todos los cadáveres hasta su coche.

c) Desenlace: Andy, siguiendo las instrucciones de la moribunda Dorothy, descubre en un libro de cocina una fórmula científica que Franklin escribió y que prefirió vender a Lake, Stone y a Dorothy antes que a Nyarcas y su cómplice. Dell viene y amenaza a todos con matarlos, ya que es el socio de Nyarcas. Andy lo sorprende y desarma, y lo entrega al shériff. Nyarcas también es detenida, pues ha tenido un accidente.

Comentario: antes de su estreno en Madrid, unos meses antes, *Muy alto, muy rubio, muy muerto* se dio a conocer en Valencia, por la Compañía “La voz del Levante”, en el Teatro *El Micalet*. En su estreno en Madrid, *Muy alto, muy rubio, muy muerto* no entusiasmó a la crítica, aunque se le reconocía una cierta comicidad en algunos momentos de la representación. Se destacó especialmente la interpretación de Juanjo Menéndez, sobre el que recaía casi todo el peso de la obra⁴⁹⁷. A pesar de su propósito, eminentemente comercial, con una trama de espías y misterio policiaco, y del gancho del pseudónimo extranjerizante de Keith Luger, que trasladó al nombre de sus personajes, la obra no funcionó en la representación. Apenas se mantuvo 20 días en cartel, desde el 22 de diciembre de 1964 hasta el 10 de enero de 1965. Desde la crítica moderna, Torres Nebrera tampoco valora esta comedia a la que califica de “algo deficiente⁴⁹⁸”. El 6 de abril de 1997 se repuso la obra en Dos Hermanas, por el grupo de teatro “La esperanza”.

Muy alto, muy rubio, muy muerto es una comedia policiaca, a modo de parodia, como ya se recoge en el título, con varios ingredientes habituales en el género: una casa

⁴⁹⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 307-308.

⁴⁹⁸ TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1961-1965”, cit., p. 73.

en las afueras en una noche de tormenta, cadáveres que se esconden o que son tomados por seres vivos en estado de embriaguez, el pico y la pala para el entierro clandestino, pistolas y tiros, apuñalamientos y un enigma por resolver, relacionado con un don Juan asesinado y una fórmula secreta robada al Pentágono. El suspense en la trama se consigue, como es normal en el género, a fuerza de ir trasladando mecánicamente las sospechas hacia uno u otro personaje, pues prácticamente todos han tenido el móvil y la ocasión de asesinar a Franklin: Claudia, en defensa propia, pues el muerto la asediaba sexualmente; Stanley, por celos, pues también su esposa era objeto de galanteo por parte de Franklin; Marion, a su vez, por los mismos motivos que Claudia; Stone, Lake o Nyarcas, porque pertenecen a organizaciones de espías. La aparición de un segundo cadáver, apuñalado por la espalda, complica la trama, aunque permite dar con la clave del enigma, pues Dorothy, antes de expirar, alude a la salsa Mornay, que permite sospechar a Andy que Dell quiere algo más que el libro de cocina que le pide prestado. Finalmente, como es también recurrente en el género, el más inocente de todos los personajes, el policía local Dell, jugador de ajedrez, aficionado a la bebida y asustadizo cuando ve cadáveres, se muestra en los últimos instantes un asesino frío e implacable. Como es frecuente en las comedias policiacas, junto con la trama detectivesca corre paralela otra sentimental de enredo, con los intentos de Dorothy de seducir a Andy y, consecuentemente, los celos de Claudia, ante las situaciones de equívoco que se producen.

Los personajes de *Muy alto, muy rubio, muy muerto* están trazados sin profundidad, como corresponde a una comedia en la que la acción lo es todo o casi todo. Andy es el personaje principal. Aparece prácticamente en todas las escenas y tiene ante sí el reto de resolver el enigma del muerto encontrado en su casa, del que cree, erróneamente, que ha asesinado su mujer. Cuando se deshace el equívoco, pasa de ser encubridor de un crimen a testigo involuntario de una complicada historia de espías. Al final, cuando se han llevado a los cadáveres de su vivienda y podía haber empezado la normalidad, Andy se convierte en detective improvisado y desenmascara a Dell, al que acusa del asesinato de Franklin. El resto de personajes apenas tiene otra misión que servir para la función que les corresponde en la trama: Claudia, con sus celos y amor por Andy, proporciona a la obra dosis de comicidad; lo mismo ocurre con el matrimonio de Stanley y Marion, contrapunto al de Andy y Claudia en cuanto a celos y situaciones conyugales, que impiden en la primera parte, con sus inoportunas visitas, que Andy pueda llevar adelante su propósito de enterrar a Franklin. Pero también, hacia el final,

los autores convierten a Stanley y a Marion, de forma un tanto gratuita, en nuevos sospechosos de asesinato. El personaje de Dorothy intenta, sin éxito, seducir a Andy para sonsacarle toda la información que posee sobre Franklin. Muere en los brazos de Andy, apuñalada y confiándole la pista que será determinante, en una escena paródica de las películas de espías. Otros personajes extraídos del cine de espías son la asesina Nyarcas, con sus grandes gafas oscuras que le tapan casi toda la cara, los falsos policías Lake y Stone e incluso el personaje de Dell, que tan bien sabía disimular su lado más oscuro.

El decorado en *Muy alto, muy rubio, muy muerto* se corresponde con el salón de estar, modernamente amueblado, de Andy y Claudia. Se trata de una casa bastante aislada, como sabemos más adelante, pues sus propietarios tienen como únicos vecinos a Stanley y Marion. Una vez más, sirve como espacio de una trama policiaca el chalet en las afueras, de manera que la llegada de extraños, los tiros y el entierro u ocultamiento de cadáveres puedan pasar desapercibidos. El lujo y ambiente de confort que se respira en estos espacios es también recurrente y va dirigido a crear en el público una sensación estética de comodidad, para que se divierta en el desarrollo de la trama policiaca. En lo que respecta al tiempo, toda la acción se desarrolla en una sola noche de lluvia, que es una ambientación habitual y muy propicia para los crímenes y misterios.

PEDRO LAÍN ENTRALGO

La prolífica producción literaria de Pedro Laín Entralgo (1908-2001) abarca obras de muy diversos géneros: desde historias de la medicina, ensayos filosóficos, biografías, tratados de antropología y ensayos literarios. Su vocación dramática llegó en plena madurez, pero fue suficiente para producir lo que Ruiz Ramón⁴⁹⁹ denomina el “teatro de ideas”, a través del cual el intelectual Laín Entralgo intenta escenificar en cada drama lo que es una visión global y filosófica del mundo y del hombre. Cada obra de teatro es, pues, un ejemplo o una ilustración de una teoría filosófica que posee el autor, que, del mismo modo, podría haberla expuesto a través de un ensayo. Tres obras dramáticas ha estrenado Pedro Laín Entralgo: *Cuando se espera* (1966), *Entre nosotros* (1966) y, más tardíamente, *El empecinado* (1984). Son destacables, asimismo, sus artículos de crítica teatral.

⁴⁹⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español siglo XX*, cit., pp. 431-432.

ENTRE NOSOTROS (1966)

Fecha de estreno: 3 de marzo de 1966 en el Teatro Windsor, de Barcelona.

Dirección: Xavier Regás.

Principales intérpretes: Sergio Doré, Lola Herrera, Sergio Doré (hijo), Daniel Dicenta, Carlos Lucena, Pedro Gil.

Entre nosotros fue la segunda comedia de Laín Entralgo, aunque la primera en estrenarse. La obra es un exponente claro de teatro “de ideas” o filosófico, con tesis implícita, aunque el autor lo negara. Laín Entralgo reconocía que *Entre nosotros* utilizaba un tipo de lenguaje y discurso muy culto y próximo a la prosa ensayística, y quizás por ello poco teatral, pero no muy lejano del de dramaturgos como Camus o Sartre⁵⁰⁰.

Actos: tres.

Principales personajes:

Sir Philip: jefe de una expedición de arqueología.

Diana: secretaria y amante de Sir Philip.

Robert: brillante excavador.

Millikan: filólogo especializado en idiomas semíticos.

El padre Daniel: sacerdote.

Espacio: en una casa campestre en una aldea de Oriente Medio.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Sir Philip anuncia a su equipo que alguien ha cometido un robo, pero que es mejor que continúen trabajando como si no hubiera pasado nada. La desconfianza, sin embargo, se apodera de todos los presentes.

b) Conflicto central: Diana admite a Sir Philip que robó por motivos humanitarios, pero éste se resiste a comunicárselo a los demás. Como todos recelan de los otros, exigen a Sir Philip que revele el nombre del culpable, pero el jefe impide que Diana se acuse y, defraudado por la falta de camaradería, anuncia su retirada de la expedición para volverse a Londres.

⁵⁰⁰ El propio autor comentó su obra cuando preparó su edición comercial. Vid. “El alguacil alguacilado”, en LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Entre nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 145-153.

c) Desenlace: una vez que se ha marchado Sir Philip, Diana anuncia a los demás el robo. Los otros confiesan que, por distintos motivos, también estuvieron tentados de robar. El padre Daniel se congratula de que se hayan sincerado todos y hayan vuelto a confiar en los demás.

Comentario: *Entre nosotros* fue bastante aplaudida en su estreno en Barcelona, destacando la interpretación de Lola Herrera. La revista *Yorick* se hizo eco de lo que consideró un éxito y publicó el texto íntegro en su número décimotercero. Para Ruiz Ramón⁵⁰¹, *Entre nosotros* es un drama válido, dentro del teatro “de ideas”, con excelente diálogo y un lenguaje de alta calidad literaria. Tampoco es un texto que ocasione indiferencia al historiador Torres Nebrera⁵⁰², que dedica un generoso comentario a *Entre nosotros*.

Entre nosotros plantea el conflicto de la convivencia y la necesidad de distinguir entre camaradería, amistad y amor. La certeza de que uno de los miembros de un equipo de arqueología es un ladrón ocasiona que la aparente amistad entre los miembros del grupo, así como la relación amorosa de dos de ellos, Sir Philip y Diana, se rompa y se cree un ambiente de hostilidad, recelo y enemistad entre todos. Sin embargo, en el tercer acto se resuelve el conflicto cuando cada uno de los miembros, menos Sir Philip, que se ha marchado indignado, se confía a los demás para admitir su culpabilidad. La tesis de la obra se opone abiertamente al pesimismo del Sartre del *Huis-Clos*, y permite superar el “infierno de los otros” con la idea de abrirse y comunicarse auténticamente con los otros, como se alude en el título del drama, para llegar a la auténtica amistad.

El aspecto policiaco se inserta en la obra de manera que rompe el ambiente de camaradería que impera en el grupo de arqueólogos y pone a prueba la amistad y el amor. Se utiliza, en un recurso muy habitual del género policiaco, una carta que contiene una grave delación, lo cual va a desencadenar la ruptura de la cordialidad hasta entonces existente. Laín Entralgo⁵⁰³ evitó que el delito fuese una sospecha de asesinato, mucho más emotiva que la del simple robo, para evitar caer en lo melodramático de un policiaco normal. El autor prefirió utilizar un delito más leve, el robo de una pieza valiosa que, finalmente, fue restituida, para demostrar que también las sospechas de carácter leve pueden convertir en un infierno la convivencia. Aunque el espectador conoce al final del primer acto la identidad del ladrón, como Sir Philip se niega a

⁵⁰¹ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español siglo XX*, cit., p. 432.

⁵⁰² TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1966 y 1970”, cit., pp. 88-89.

⁵⁰³ Vid. LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Confidencia previa”, en *Entre nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 7-23.

revelarlo al resto de personajes, surge en ellos la inevitable pregunta de quién ha podido ser, máxime cuando cada uno de los miembros ha tenido la ocasión de haber cometido el robo. Aunque la parte policiaca le sirve al autor sólo de excusa para plantear el conflicto de la convivencia y, por ello mismo, conocemos el nombre del culpable ya en el primer acto, no es menos cierto que la parte de sospechas y recelos, de confidencias y alianzas entre los personajes es muy habitual en el teatro policiaco. Tomemos por ejemplo, el momento en que Robert y Millikan, pese a sus rencillas, se alían para sospechar del propio Sir Philip, que con tanta precipitación quema la carta con el nombre del culpable, introduciendo, con este proceder extraño, un nuevo motivo de duda en el espectador, que tal vez espera que en el desenlace se conozca una información oculta que pueda afectar al robo.

No existe, en realidad, ningún personaje enteramente culpable, pues todos tenían sus motivos para pretender apoderarse del aderezo del Tesoro. Incluso quien realmente cometió el delito, Diana, fue con un propósito altruísta, para ayudar a su marido enfermo, y restituyó la joya al museo tan pronto como su marido dejó de existir. Sorprende un tanto el personaje de Sir Philip, tan obstinado en callar el nombre del ladrón, pero nada recatado, sin embargo, en denunciar a los otros el delito cometido. Se trata, seguramente, del personaje más antipático del drama, a pesar de su aristocrático concepto del honor y de la moral, que le impiden, por pudor, denunciar a uno de sus compañeros para no enturbiar la expedición. O tal vez sus motivos sean más de índole privada, pues la culpable, Diana, es su amante. Los otros personajes, con el padre Daniel de mediador, forman un grupo más homogéneo pese a sus rencores, y, al final de la obra, cuando todos han descubierto el lado más oscuro de sí mismos, Robert, el padre Daniel, Diana y Millikan se encuentran de nuevo en disposición de compartir amigablemente un nuevo descubrimiento arqueológico.

El conflicto de convivencia, que es motivo central de la trama, el autor lo plantea, en una réplica al *Huis clos* de Sartre, en un pequeño grupo humano, el grupo de arqueólogos aislado de los demás y situado espacialmente en un lugar cerrado, como es una casa campestre en las proximidades de un desierto. La acción transcurre en el plazo temporal de poco más de una semana, en la que se va deteriorando, hasta la confesión final, la convivencia en el grupo. Entre el acto primero y el segundo, se deja entrever cómo el pacto de amistad del grupo no ha funcionado y algunos de los personajes viven ya en franca enemistad o, en el caso de los dos amantes, sin ánimos de continuar la relación.

EMILIO ROMERO

Emilio Romero (1917-2003) cultivó igualmente la novela, el ensayo y el teatro, además de ser un prestigioso periodista. Como autor dramático escribió quince obras originales estrenadas en Madrid, más algunas adaptaciones de autores extranjeros. Su iniciación en el teatro fue bastante tardía, con *Historias de media tarde* (1963), no muy lograda. Algunas de sus piezas más conocidas son: *Las ratas suben a la ciudad* (1964), *Verde doncella* (1967) o *Sólo Dios puede juzgarme* (1969).

VERDE DONCELLA (1967)

Fecha de estreno: 9 de abril de 1967 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid.

Dirección: José María Morera.

Principales intérpretes: María José Goyanes, Antonio Vico, Jorge Vico, José Luis Quintero, Santiago Lara.

Actos: dos actos, divididos en dos cuadros, más un final.

Principales personajes:

Laura: bella joven, a punto de contraer matrimonio.

Moncho: novio de Laura.

El hombre de la maleta: lascivo estafador.

Un inspector de policía.

Espacio: tres espacios: en la humilde casa de los padres de Laura; en una playa; en la habitación de un hotel.

Tiempo: ruptura de la unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Laura recibe una proposición indecente del hombre de la maleta, que le ofrece un millón de pesetas por perder su virginidad con él antes de casarse. Laura consulta con Moncho la oferta y aceptan.

b) Conflicto central: Laura ha consumado su relación sexual con el hombre de la maleta y ahora están disfrutando del millón en unas vacaciones en la playa, aunque Moncho se siente mal por haber permitido que su novia se acostara con otro. Sin embargo, un inspector de policía les exige la maleta del dinero, ya que es falso. Cuando vuelven a Madrid, averiguan que no hay tal inspector de policía, sino que los han

estafado. El hombre de la maleta aparece de nuevo y les ofrece ahora medio millón, por otra noche con Laura.

c) Desenlace: Laura denuncia al hombre de la maleta, un falsificador de dinero que, sin embargo, da todo lo que tiene por amor a las mujeres. Moncho sigue enfadado con Laura, han perdido la confianza el uno con el otro.

Comentario: muy aplaudida fue en su estreno *Verde doncella*, cuyo argumento picante y atrevido no podía pasar desapercibido. La crítica en el estreno, con alguna excepción, acogió favorablemente esta comedia, que fue catalogada como la mejor que Emilio Romero había estrenado hasta el momento⁵⁰⁴. La obra se mantuvo en cartel unos respetables 45 días, entre el 7 de abril y el 21 de mayo de 1967. En Barcelona se estrenó al año siguiente en el Teatro Windsor, con una muy favorable acogida del público y de la crítica catalana. Con la dirección de Rafael Gil, en 1968 se llevó a la pantalla una versión cinematográfica con el mismo título, con actores tan queridos en la época como Sonia Bruno, Juanjo Menéndez, Antonio Garisa, Rafael Somoza y Julia Caba Alba. Para la crítica actual de Torres Nebrera⁵⁰⁵, *Verde doncella* es uno de los textos más triviales de su autor, aunque es comentado ampliamente por el profesor de la Universidad de Extremadura.

Con un asunto escabroso para la época, el hecho de poner precio a la infidelidad de una joven, *Verde doncella* combina hábilmente la farsa con el género policiaco, en una comedia de situaciones que recuerdan al sainete, sobre todo en el primer acto. La llegada del hombre de la maleta se asemeja a la del inspector de Priestley, pues va a desencadenar en los dos novios una serie de reflexiones éticas que no se habían planteado hasta el momento. El fondo moral es obvio: se denuncia la corrupción de unos personajes que le ponen precio a todo, porque saben que todo tiene un precio mayor o menor. En el segundo acto, la confianza de la pareja se ha roto para siempre, pues Laura ya ha pasado la noche con el hombre de la maleta y Moncho no acaba de aceptar su deshonor. El deseado viaje de novios, en una playa mediterránea, no les satisface y el millón ha quedado reducido después de pagar el coche, el banquete y el viaje. En esta situación, que podría ser el final de la comedia, surge el elemento policiaco como revitalizante de la acción. Un inspector de policía les anuncia que el dinero es falso y que deben volver a Madrid inmediatamente. En el tercer acto, ante la

⁵⁰⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, 1968, pp. 79-84.

⁵⁰⁵ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1966 y 1970", cit., pp. 86-87.

ausencia de noticias de la policía, la pareja se cuestiona si el dinero del hombre de la maleta es bueno o falso, si el inspector que los descubrió es un policía verdadero o un ladrón que se ha llevado el dinero que les quedaba en la maleta. Los nervios y la tensión de ser detenidos en cualquier momento no dejan vivir a los recién casados. Una nueva oferta del hombre de la maleta vuelve a traer una situación de crisis a la pareja, cuya moralidad es tan falsa como los billetes que les entregan. Moncho, enfrascado en muchas dudas sobre si vale la pena volver a padecer la tortura moral de la primera vez, vacila, pero Laura, mucho más decidida que Moncho, acepta volver a pasar la noche con el hombre de la maleta, aunque su intención es denunciarlo a la policía. Cuando vuelve Laura a casa tras la detención del estafador, ya nada será igual entre su marido y ella.

Laura es un personaje complejo, que consiente en el primer acto a pasar la noche con el hombre de la maleta, pero sólo con la aquiescencia de su novio. En los actos segundo y tercero se muestra mucho más decidida e inteligente que Moncho. Es la primera en sospechar que tal vez el inspector que los detiene les haya robado, y también toma la iniciativa cuando el hombre de la maleta intenta comprarla por segunda vez. Al final de la comedia, en un tono muy triste, insulta a su marido, con el que ha roto del todo la comunicación. Por su parte, Moncho es el prototipo de joven de la época, español y machista, que se resiste a que Laura pueda ser vendida, pero que no sabe decir que no al millón de pesetas. Sus prejuicios, como bien sabe el hombre de la maleta, pueden ser vencidos con dinero, y sólo hace falta saber con cuánto. Estos dos personajes, pertenecientes a la más humilde de las clases medias, salen envilecidos al final de la obra, hasta el punto de que se han perdido el respeto. En cuanto a los otros personajes, como observa Lorenzo López Sancho⁵⁰⁶, tanto el señor de la maleta como el inspector son nombrados sin aludir a ningún nombre propio, pues encarnan significados simbólicos. El hombre de la maleta es la Tentación, que produce el sentimiento de culpa que no abandona jamás a la pareja. Con mucho cinismo, el hombre de la maleta no tiene ningún escrúpulo en anunciar que desea, ante todo, robar en huerto ajeno y, aunque sus billetes sean falsos, no es menos cierto que los ofrece con la misma avidez y deseo que si fueran auténticos y que desea a Laura con una pasión muy superior a la del marido. Aunque su dinero sea falso, sus ansias de codiciar lo ajeno son del todo sinceras. Otro personaje, el inspector, simboliza la Ley y la Punición del acto vil que han cometido los

⁵⁰⁶ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Introducción", en ROMERO, Emilio: *Las ratas suben a la ciudad. Verde doncella o el marido para después*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 24.

novios, que han prostituido lo único que poseían, el viejo prejuicio de la decencia y del honor marital. Aunque la comedia alcance un tono serio en ocasiones, la farsa se mantiene con el personaje ausente del padre de Laura, el viejo que no se levanta de la cama en su exilio republicano y que llama a su hija con un cencerro. Es, sin duda, un guiño a Jardiel Poncela.

El espacio en la obra se representa en tres decorados distintos. En primer lugar, la humilde casa de los padres de Laura, con la música del cencerro del padre sonando constantemente. Es el espacio de la pobreza, del que quieren escapar Laura y Moncho, y que se contrapone al de la playa donde los novios pasan su viaje de bodas, o el de la habitación del hotel donde Laura va a consumir su infidelidad. Estos dos últimos espacios representan el lujo que siempre han deseado Moncho y Laura, pero en los que, sin embargo, no llegan a sentirse felices, pues son conscientes del sacrificio moral que han tenido que hacer para conseguirlos. En lo que respecta al tiempo, toda la acción se desarrolla en el intervalo de menos de un mes, en el que las dos ofertas del señor de la maleta junto con la aventura policiaca han llevado a la pareja a una paulatina crisis, en la que dejan de confiar el uno en el otro.

4.4. 1970-1975: EPÍGONOS

En los últimos años de la dictadura, los dramaturgos españoles, más atentos a los cambios sociales que experimentaba España, hicieron del teatro, que adoptó en muchas ocasiones el carácter de experimental, un altavoz de la necesidad de acelerar las reformas que iban a permitir el cambio hacia una democracia. El género policiaco, propio de un teatro de evasión y sin que aportara ningún mensaje ideológico a una sociedad ávida de cambios, fue prontamente abandonado.

MARY FRANCIS COLT

Mary Francis Colt, pseudónimo de Fernanda Cano Caparrós, se especializó en escribir novelas para colecciones populares, de kiosco, de misterio, policiaco o novela rosa. Como sucedía con muchos autores de la época, Mary Francis Colt ambientaba sus novelas en países extranjeros anglosajones, para dar la apariencia al lector español de ser literatura traducida, de mayor prestigio que la autóctona de género negro, de misterio o policiaco. El investigador de sus enigmas es James Scott, de Scotland Yard.

En la editorial Escelicer, Mary Francis Colt publicó dos obras de teatro policiaco: *La mano y la garra* (1972) y *La extraña señora Vernon* (1975). Ambas, lo mismo que sus novelas, están ambientadas en un entorno anglosajón en espacios y personajes. El tipo de policiaco cultivado es, igualmente, el de *detection*. No se conocen noticias de su representación en el período de posguerra, pero *La extraña señora Vernon* sí que ha conocido diversas funciones en distintas provincias, estos últimos años. Una de las más recientes se produjo el 2 de junio del 2007, en el Centro Asturiano de Madrid, a cargo del Grupo de Teatro Buero Vallejo de la Casa de Guadalajara.

LA MANO Y LA GARRA (1972)

Actos: tres.

Principales personajes:

Mary Ashby: propietaria de una granja de caballos y madre autoritaria.

Dennis: pusilánime hijo de Mary.

Enoch: amigo de Mary.

Patricia: esposa de Enoch y amante de Dennis.

Padre Camerón: sacerdote con vocación de detective.

Espacio: en la casa de Mary Ashby.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mary tiene una fuerte discusión con Dennis. Más adelante, Dennis discute de nuevo con su amante Patricia.

b) Conflicto central: Dennis aparece muerto. Las sospechas recaen sobre Patricia, muy celosa de las relaciones de Dennis con la tabernera del lugar, a la que dejó embarazada.

c) Desenlace: el padre Camerón obliga a Mary a confesar que Dennis se suicidó, dado su débil carácter y el miedo que le tenía a su autoritaria madre, que preparó la escena como si fuese un asesinato, para inculpar a Patricia.

Comentario: *La mano y la garra* presenta un drama con un personaje pusilánime, el joven Dennis, que sucumbe al egoísmo de todos los demás, que lo han utilizado para desahogar sus propias frustraciones: su madre, por rencor hacia su difunto marido, un hombre también débil, que murió cuando intentaba dominar uno de los caballos de la granjera; Patricia, por despecho hacia su marido, a quien no quiere; la

tabernera, para vengarse de su enemiga personal, Mary Ashby. El ocultamiento del suicidio de Dennis desencadena la investigación policial que lleva al límite al matrimonio de Enoch y Patricia. El papel del cura-detective es fundamental, pues no solamente logra esclarecer las circunstancias de la muerte de Dennis, sino que influye en Mary de modo que ésta acaba perdonando a Patricia y aceptando al hijo de Dennis que va a nacer. El tono rosa-melodramático, la arbitrariedad en las entradas y salidas de los personajes y la falta de justificación para muchas de las acciones de la trama son la nota predominante en *La mano y la garra*.

LA EXTRAÑA SEÑORA VERNON (1975)

Actos: tres.

Principales personajes:

La señora Vernon: viuda de un científico.

Harrison: inspector de policía y enamorado de la señora Vernon.

Margaret: hermana gemela de la señora Vernon.

Espacio: en la casa de la señora Vernon.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la señora Vernon ha sido encontrada muerta y los invitados que estaban en su casa son sospechosos, pues cada uno tenía motivos para asesinarla. Harrison convence a Margaret para que suplante a su hermana y hacer creer que está viva; de este modo, servirá de cebo para capturar al asesino.

b) Conflicto central: los acusados se acusan los unos a los otros, pero Margaret se asusta y confiesa quién es cuando sufre un atentado de uno de los invitados, que quiere encubrir a otro, y casi acaba con su vida. Acusa ahora al inspector Harrison de ser el asesino.

c) Desenlace: Harrison comprende que la única que tuvo opción de matar a la señora Vernon es su hermana Margaret, que es la heredera de su fortuna, conseguida criminalmente por la señora Vernon tras asesinar a su marido y vender sus secretos científicos.

Comentario: *La extraña señora Vernon* se inserta de lleno en el *mystery* policiaco. Se utiliza una estructura clásica, con unos personajes que se reúnen en una casa y uno de ellos, la anfitriona, muere tras ser atacada. Las sospechas de quién puede

ser el asesino recaen entonces en todos los que estaban en la casa, que, al final, acaban confesando sus miserias y asuntos turbios, formulando acusaciones los unos a los otros. El recurso de crear un personaje gemelo de otro es muy habitual en el teatro y también en el género policiaco, con ejemplos como *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, de Jorge Llopis Establier, pero no deja de ser eficaz para sorprender a aquellos espectadores o lectores que contemplen, por vez primera, este artificio. Por lo demás, *La extraña señora Vernon* adolece de varios de los defectos usuales en obras policiacas, como es la falta de verosimilitud al plantear las situaciones, con varios personajes que se autoinvitan a pasar la noche en casa de la señora Vernon, la cual pasa de ser una amable anfitriona, con inquietudes filantrópicas, dispuesta a ayudar a cualquiera que se le presente en su casa, a descubrirse de ella, al final de la obra, que era una peligrosa espía que no dudó en asesinar a su marido, con el que se casó para robarle sus descubrimientos científicos. La falta de justificación afecta también a la solución al enigma, que tiene que ver con una llamada telefónica entre las dos hermanas que no se realizó porque una tormenta impedía la comunicación. Esta solución no se desprende de la información acumulada a lo largo de la trama, sino que el inspector Harrison y la autora la introducen de forma gratuita al final de la obra. Con todo, *La extraña señora Vernon* cumple aceptablemente su propósito de distraer a quien busque suspense en la trama y confesiones vergonzosas de los personajes, que, en más de una ocasión, alcanzan el tono melodramático.

FERNANDO MACÍAS GARCÍA

El sevillano Fernando Macías García (1931-) pertenece a una generación de nuevos autores que empiezan a ver representadas sus obras a partir de 1965 y que se hacen más conocidos en la transición. Sus obras más recordadas hasta 1975 son *El velatorio* (1972) o *Campanadas sin eco* (1973).

LA BUENA VIDA (1975)

Actos: dos.

Fecha de representación: *La buena vida* fue publicada en la editorial Escelicer en 1975. No tenemos conocimiento de su representación en el período de posguerra.

Principales personajes:

Juan Manuel: evadido de la justicia.

El tabernero.

Don Gorgorito: el hombre más rico del pueblo y conocido amante de las mujeres.

La Limones: prostituta.

El cura.

Doña Socorro: señora principal del pueblo, esposa de don Gorgorito, muy beata.

Espacio: en la taberna de un pueblo.

Tiempo: unidad de tiempo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Juan Manuel se refugia en una taberna huyendo de la guardia civil. La ocasión es aprovechada por el cura, el tabernero y la Limones para responsabilizar al fugitivo de la muerte de don Gorgorito, que falleció en la taberna cuando, muy excitado, le proponía relaciones a la prostituta.

b) Conflicto central: la llegada de doña Socorro complica la situación. El evadido pide ser detenido, pues teme a la beata, que lo retuvo en su casa junto con otras dos mujeres, obligándole a saciarlas sexualmente para evitar que lo denunciaran.

c) Desenlace: la guardia civil detiene a Juan Manuel. Don Gorgorito, que tan sólo había sufrido un ataque de catalepsia, vuelve al mundo de los vivos.

Comentario: *La buena vida* es un esperpento con intriga policiaca que denuncia la hipocresía y corrupción moral de todos los estamentos sociales: obreros, comerciantes, beatas, ricos, guardias civiles, prostitutas y curas, que no tienen el menor reparo en acusar al criminal de delitos que no ha cometido, con tal de exonerarse ellos mismos de sus responsabilidades. La situación se convierte en grotesca, pues el peligroso criminal, acosado por quienes habían de ser sus víctimas, acaba pidiendo protección a la guardia civil. Al final, la obra termina de manera agridulce: el evadido es detenido y conducido a la cárcel, don Gorgorito se vuelve a su casa, por su propio pie, sin que se lamente ninguna desgracia personal, pero ninguno de los personajes muestra el menor remordimiento de haber actuado mal. No se tienen noticias de la representación de *La buena vida* en el período de posguerra, pero sí a partir de 1975. Una de las representaciones más recientes fue en el 2005, con la dirección de Manolo Troncoso.

4.5. OTROS AUTORES ESPAÑOLES

Incluimos en este apartado otros dramaturgos y obras de las que poco o nada sabemos, más que el título, de apariencia policiaca, y pocos datos más, siendo muy conscientes de que las posibilidades de error, por nuestra parte, al clasificarlas como obras policiacas, son muy altas, pero creemos que gran parte de ellas bien pudo seguir la moda policiaca en el teatro de los años que estudiamos.

Con el tópico del *whodunit* se estrenó en el Teatro Latorre de Toro el 2 de septiembre de 1942 *¿Quién es el asesino?*, de Manuel París Rustini, del que no sabemos nada.

De un desconocido Santiago Arrieta Matoses era la obra *El hotel misterioso*, estrenada en el Teatro Apolo, de Valencia, el 14 de octubre de 1942.

El 9 de junio de 1943 se estrenó *El misterio del Albatros*, de José Linares Rivas, en el Teatro Comedia, de Madrid. Nada sabemos ni de la pieza ni del autor, que no hay que confundir con el más conocido Manuel Linares Rivas.

El 2 de agosto de 1951 se estrenó en Barcelona *Un cadáver en el despacho*, del humorista y guionista especializado en tebeos Armando Matías Guiu (1925-2004), que escribió unas veinticinco piezas teatrales, tanto en catalán como en castellano. Aunque no contamos con el texto, el título se refiere, indudablemente, a una comedia policiaca.

De intriga policiaca suponemos también *El fracaso del inspector Pink*, del dramaturgo menorquín Frederic Erdozain Pons (1908-1961), estrenada en el Teatro Principal de Mahón, el 25 de mayo de 1954.

Con el gancho del título policiaco se estrenó el 21 de noviembre de 1954 en el Teatro Siglo de Oro, de Plasencia, la desconocida *Un crimen en la noche*, de los no menos desconocidos Ramón Osca Pérez y J. Escribano Carrasco. Ramón Osca Pérez se asoció de nuevo, esta vez con un tal Vicente Flores Centeno, para estrenar el 30 de abril de 1958 otro título con apariencia de policiaco: *Sí, yo fui quien la mató*, en el Teatro Tropical, de Molina de Segura. Una vez más en colaboración, Osca Pérez estrenó junto con Eugenio Picazo Sánchez *El crimen*, el 5 de julio de 1969, en el Teatro Portátil de Barcelona.

También comedia policiaca debió de ser *El asesino no es culpable*, de A. A. Queraltó, estrenada el 17 de junio de 1956 en el Teatro San Luis Gonzaga, de San Andrés.

Imaginamos que similar a los “casos” de Miguel Mihura, el escritor y editor catalán Salvador Bonavia i Panyella (1907-1959) estrenó el 16 de julio de 1956, en el Teatro Talía, de Barcelona, *El cas de la senyora de les sis en punt*.

Otra obra en catalán, *El misteri de la sala d'estar*, de Ramón Minguell Ribas (1920-1996) fue estrenada el 25 de noviembre de 1956 en el Teatro del Círculo Parroquial de Horta. Recientemente, el 21 de septiembre del 2006, ha sido repuesta la obra por un grupo juvenil de aficionados en la Vila de Gràcia.

Un nuevo título con señuelo policiaco fue *El crimen de la fábrica*, de R. Moncada y Antonio Vega Gutiérrez, que se estrenó en Macael, el 14 de mayo de 1957. De estos dos autores era, asimismo, *Sentencia de muerte*, estrenada el 1 de junio de 1957, en Vélez Rubio. Volvía Antonio Vega Gutiérrez a cultivar el policiaco, esta vez con la colaboración de Manuel Álvarez Donaldson, con la comedia *Dos hombres, ella y el crimen*, estrenada el 17 de febrero de 1959 en el Teatro Tropical, de San Juan. Un nuevo policiaco estrenaba Antonio Vega Gutiérrez con *Trampa para un asesino*, en el Teatro Marquina de Pilar de la Horadada, el 10 de marzo de 1961. Curiosamente, tanto *Sentencia de muerte* como *Trampa para un asesino* se estrenaron antes de los títulos casi idénticos que le dieron éxito a Alfonso Paso. Antonio Vega Gutiérrez volvió a estrenar en colaboración, otra vez con Manuel Álvarez Donaldson, *El ángel negro*, obra de la que nada sabemos, el 15 de noviembre de 1962, en el Teatro Tropical, de San Vicente.

Un desconocido Luis Colet Blanch se sumaba a la moda de las comedias españolas con título o personajes extranjeros y estrenaba el 24 de noviembre de 1957 *Enigma de Stratford*, en el Teatro Católico de Badalona. La obra se llevó posteriormente al Teatro Cómico de Madrid, el 5 de septiembre de 1958, con la compañía “Las Carátulas”, de Mercedes Collado y Fernando Valdés. La crítica⁵⁰⁷ la calificó de “lamentable”.

El 3 de agosto de 1958 se estrenó en el Teatro de Acción Católica de Ripoll *Crim a la Costa Brava*, de los desconocidos Ángel Millá Navarro y Luis Casañas Parcerisas.

Tampoco sabemos nada de *Asesinato en el segundo acto*, de José María López Sánchez, estrenada en el Teatro Aula Magna de Granada el 25 de noviembre de 1958.

Posible parodia de las películas de cine de atracos perfectos era *Ni Rufufú ni Rififí*, estrenada el 8 de noviembre de 1959, en el Teatro San Fernando, de Sevilla, con nada menos que cinco autores: Luis Calderón Rull, Andrés Sánchez Arillo, Cipriano Gómez Soto, Luis Rivas Gómez y José Gardey Cuevas.

⁵⁰⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., p. 222.

El desconocido José María Cabanillas Martí se sumaba a la moda del teatro policiaco con *Crimen en cubitos*, estrenada en Madrid el 11 de febrero de 1960, sin que sepamos más datos.

Una comedia al estilo macabro de Alfonso Paso debió de ser *Un muerto para empezar*, de Santiago Lorén Esteban, estrenada el 24 de febrero de 1960 en el Teatro Principal, de Zaragoza.

Siguiendo el estilo de Tono, una posible parodia de un título de Agatha Christie fue *Testigo de encargo*, de Antonio Santos Antolí, estrenada el 27 de marzo de 1960 en el T. C. P. San Miguel Puerto, de Barcelona.

Con aparente título policiaco se estrenaba el 17 de abril de 1960 *Detectiu privat*, de Domingo Puga Batllorí, en el Teatro Centro Católico Parroquial de San Andrés, de Barcelona.

Otro desconocido Ricardo Belmar Bris estrenó el 11 de septiembre de 1960 en el Teatro Adam, de Villafranca del Penedés, *El caso Mayra*, de apariencia policiaca.

Con posibles reminiscencias jardielanas, José Obiols Mercadé estrenó *Tres ladrones en mi casa*, en el Teatro Santa Madrona, de Barcelona, el 6 de noviembre de 1960.

Una obra interesante y amena fue *Misterio en el círculo rojo*, de Antonio Simmons, estrenada en el Teatro Panam's de Barcelona, el 21 de febrero de 1961, y que consiguió buena crítica⁵⁰⁸.

El escritor gallego José Ibáñez Fernández (1901-1966) estrenó *Cuatro ladros honrados*, en abril de 1961, que recuerda inmediatamente a la honradez de los ladrones de Jardiel.

En el Teatro Romea de Barcelona se estrenó en junio de 1961 la obra policiaca *El crim era perfecte, però...*, original de E. Claveguera y repuesto recientemente, en el año 2006, por el grupo juvenil del instituto Lestonnar-l'ensenyança, de Tarragona.

Comedia policiaca podía ser también *El asesino soy yo*, de Ricardo Alpuente Sánchez, estrenada en el Teatro Cabrera de Córdoba, el 27 de mayo de 1961.

A mitad camino entre el teatro de terror y el policiaco, en tono de comedia, debía de encontrarse *El vampiro*, obra de Leopoldo Martínez Fresno con el pseudónimo de Nicholas Aswood. Se estrenó en el Teatro *Comedia*, de Madrid, el 9 de septiembre de 1961, con la dirección de Javier Lefleur y Montserrat Salvador, Margarita Calahorra,

⁵⁰⁸ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., p. 321.

María Paz Ballesteros, Lola Gaos, Emilia Rubio, Jorge Vico, Sergio Vidal y Boni de la Fuente como intérpretes. Sólo sabemos que la obra fue un completo fracaso para la crítica⁵⁰⁹ y para el público, pues únicamente permaneció dos días en cartel.

En el Teatro Maravillas de Madrid, se estrenó el 25 de enero de 1962 el juguete cómico *El caso Plao*, de Pedro Llabrés y Vicente Soriano de Andía. *El caso Plao* es un remedo de *Los habitantes de la casa deshabitada*, con influencias también de *Eloísa está debajo de un almendro*, de Jardiel, pero con pretensiones mucho más modestas. Los numerosos chistes, retruécanos y juegos de palabras, en un estilo de comicidad gruesa, consiguieron hacer reír al público, en buena medida gracias a la profesionalidad y eficacia cómica de sus principales intérpretes: José Alfayate y Rafaela Rodríguez.

Con el sugerente título de *Castigo o inocente y culpable* se estrenó en el Teatro Salón de Cogolludo, el 14 de septiembre de 1962 este drama del desconocido Carlos Vela Herrero.

También podía ser de contenido policiaco, aunque en su faceta humorística, *Manos asesinas*, de los prolíficos aunque desconocidos Vicente Flores Centeno y Ernesto Gómez López, estrenada el 23 de noviembre de 1962, en el Teatro España de Valdefuentes, en la provincia de Cáceres.

Otro título policiaco, *Veredicto de inculpabilidad*, del desconocido Joaquín Mezquida López, se estrenaba el 26 de marzo de 1963 en el Teatro Ara, de Málaga.

El popular Antonio Mingote estrenó el 21 de febrero de 1964 en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, *Entremés de suspense*, de un solo acto, con Conchita Montes y Fernando Fernán Gómez en el reparto. Es una escena humorística entre una artista de cabaret y un gángster.

Juan Antonio de Laiglesia (1917-), conocido por sus obras dramáticas: *La rueda* y *El vicario de Dios*, fue, además, un popular escritor de novelas policiacas, para las que usaba el pseudónimo de Tony Lay. Ha sido asimismo un destacado escritor de literatura infantil. Con respecto al teatro policiaco, fue autor de *Veneno para Violeta*, minicomedia de un acto, para el Café-Teatro Tranquilino, de Madrid, estrenada el 4 de mayo de 1971, y que recuerda, en su título, al *Veneno para mi marido*, de Alfonso Paso. También estrenó en el Teatro María Guerrero la comedia infantil policiaca *La función interrumpida*.

⁵⁰⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *Ibidem*, p. 268.

De los desconocidos Ángel Menéndez Menéndez y José María Martínez Pardo García se estrenó el 16 de noviembre de 1972 la comedia en un acto *El caso de la asesina inocente*, para el Café-Teatro Lady Pepa, en Madrid, en plena efervescencia de los café-teatros.

5. AUTORES EXTRANJEROS.

HANS ROTHE

El dramaturgo alemán Hans Rothe (1894-1963) salió de su país en 1933 para instalarse en Madrid. Es conocido, principalmente, por su novela *Llegada de noche*, de la que se hizo una versión cinematográfica y, posteriormente, una teatral. En Madrid, además de *Llegada de noche*, consiguió representar *La voz humana*⁵¹⁰.

Llegada de noche se estrenó en Madrid el 7 de diciembre de 1940, en el Teatro María Guerrero, con la dirección de Luis Escobar y la traducción de Dámaso Alonso, con Blanca de Silos y José María Seoane en los principales papeles.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la joven Igna Vargas ha venido a París con su madre, para visitar la Exposición Universal. Se alojan en hoteles distintos, por falta de plazas. Ante la repentina enfermedad por la peste y muerte de la madre, la policía, en connivencia con el gerente del hotel y el Dr. Robert Deval, para evitar que cunda la alarma, deciden hacer creer a todos que Igna vino sola a París.

b) Conflicto central: Igna lucha para demostrar que su madre vino con ella. Está a punto de volverse loca y morir, pero la salva Robert Deval, con el que empieza una relación amorosa. Gustave, atraído por Igna, la ayuda a conseguir una lista de pasajeros del barco en el que vinieron ella y su madre.

c) Desenlace: Igna se da cuenta al final de que la han engañado y se separa de Robert.

Comentario: *Llegada de noche* fue un éxito de interpretación⁵¹¹ y la obra se mantuvo en cartel un mes. Al parecer, en el montaje de Escobar se privilegió la intriga policiaca y casi fantástica sobre lo amoroso. En 1949, Gonzalo Torrente Ballester preparó los diálogos para la versión cinematográfica española de *Llegada de noche*, ambientada en Andalucía, que dirigió José Antonio Nieves Conde.

Llegada de noche combina lo policiaco con lo fantástico y onírico. El suspense se logra al desconocer el espectador si la desaparición de la señora Vargas es producto de la imaginación de Igna o de un complot contra ella. La verdad no se conoce hasta el

⁵¹⁰ Vid. ORDUÑA, Javier: *El teatro alemán contemporáneo a l'Estat Espanyol fins el 1975*, Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, p. 15.

⁵¹¹ Vid. ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma*, Madrid, Temas de hoy, p. 139.

último momento. La obra, como destaca García Ruiz⁵¹², es un dechado de modernidad, con enorme libertad espacial y un cambio de vestuario a vista del público. A su valor estético se le une, como ya señaló Marquerié⁵¹³, su valor en la defensa de la singularidad del ser humano frente a la colectividad. La realidad es manipulada por la colectividad, que intenta hacer creer a la joven Igna que sus creencias no tienen fundamento, pues son fruto de su imaginación. Robert, fiel defensor del orden social sobre el individual, aun a costa de que se forje sobre una mentira, es rechazado por Igna, la cual, irónicamente, le sugiere, despechada al final de la obra, que la haga desaparecer de su vida, lo mismo que ha hecho con su madre.

JOSEPH OTTO KESSELRING

El profesor, actor y escritor de teatro Joseph Otto Kesselring o Kesserling (1902-1967) tuvo un único éxito teatral: *Arsenic and old lace* (1941), que se llevó al cine de la mano de Frank Capra, con el título en español de *Arsénico por compasión* y actores de la talla de Cary Grant y Priscilla Lane, con rotundo éxito. La película no se estrenó hasta tres años después de su producción, cuando se terminaron las representaciones de la obra teatral.

Arsénico y encaje antiguo fue estrenada en Barcelona en 1945. Debido al éxito y popularidad de la película de Frank Capra, fue también publicada en 1950. Se emitió también por televisión una versión de la obra, en 1962, en el programa *Primera fila*. *Arsénico y encaje antiguo* se ha convertido en un clásico de representación habitual entre compañías de aficionados. Por ejemplo, en abril del 2002, en la E.T.S. de Ingenieros de Comunicación de la Universidad de Madrid. En Madrid se representó en el 2002 con la dirección de Gonzalo Suárez y el título de *Arsénico, por favor*, con Jorge Sanz en el papel principal. Se ha podido contemplar también entre diciembre del 2005 y marzo del 2006 en Guash Teatre, de Barcelona.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: dos adorables e idas ancianitas arrendan habitaciones a ancianos que están solos, a los que envenenan y entierran, con la ayuda de Teddy, hijo de una de las ancianas, creyendo hacer una obra de caridad. Mortimer, sobrino de las

⁵¹² GARCÍA RUIZ, Víctor: "El teatro español entre 1939 y 1945", cit., p. 70.

⁵¹³ MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica*, cit., pp. 193-194.

ancianas, descubre los crímenes, pero su situación se complica cuando llega Johny, hermano psicópata de Mortimer, asesino peligroso.

b) Conflicto central: Johny intenta deshacerse de Mortimer y aprovechar la locura de sus tías y de Teddy para esconder el cadáver de una de sus víctimas.

c) Desenlace: de forma casual, Johny bebe el vino envenenado de sus tías y muere, solucionando el conflicto. Las tías ingresarán en un manicomio, junto con Teddy, su chiflado primo.

Comentario: en un tono de farsa, *Arsénico y encaje antiguo* es una comedia policiaca de enredos, en la que aparecen dos motivos criminales: los asesinatos perpetrados por las ancianas y los crímenes cometidos por Johny. El suspense se crea con el desasosiego por conocer cuál será el destino de las dos ancianas y la suerte de Mortimer, que es amenazado por su hermano. El tono de humor negro es general en toda la obra y se trasluce, sobre todo, en los diálogos y en ciertas situaciones, como cuando se ve a las ancianas vestidas de riguroso luto, a punto de ordenar a Teddy que entierre a sus víctimas, o cuando el malvado Johny muere por culpa de la locura que lo envuelve a él mismo y a su familia. La acción es trepidante y se observa a los personajes cómo suben o bajan las escaleras, cierran y abren puertas o encienden o apagan la luz. *Arsénico y encaje antiguo* es, tal vez, la primera de las obras del género policiaco que recurre al muerto en el arcón, creando situaciones de humor macabro que aprovechó, posteriormente, Alfonso Paso en muchas de sus obras.

PATRICK HAMILTON

El novelista y dramaturgo inglés Patrick Hamilton (1904-1962) es conocido especialmente por sus éxitos teatrales que fueron llevados al cine, como sucedió con *La sogá* (1929), cuya versión cinematográfica fue dirigida por el mago del suspense, Alfred Hitchcock, en 1948, o *Luz de gas* (1938), llevada al cine en 1944 en una memorable interpretación de Ingrid Bergman y Charles Boyer.

Dirigida por Cayetano Luca de Tena e interpretada por Mercedes Prendes, *Luz de gas* se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 3 de abril de 1948, a raíz del éxito de la película dirigida por George Cukor en 1944, denominada *Luz que agoniza*, con estrellas de la época como Ingrid Bergman y Charles Boyer. Anteriormente se había rodado una versión cinematográfica con Diana Wynyard y Anton Walbroock, como intérpretes principales. El 21 de abril de 1967 se repuso con mucho éxito la obra en el

Teatro Lara, con la dirección de Alberto Closas y la interpretación de Julia Gutiérrez Caba, Manuel Díaz González, Manuel Collado y Lola Gálvez. En esta reposición, *Luz de gas* estuvo ochenta días en cartel, del 21 de abril al 9 de julio de 1967.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el señor Manningham, ladrón de joyas y asesino, intenta volver loca a su mujer, Bella, para buscar tranquilamente y apoderarse de las joyas de su anterior mujer, a la que asesinó.

b) Conflicto central: el policía Rof, que persigue a Manningham desde hace años, pone sobre aviso a Bella, pero la mujer está ya muy desequilibrada.

c) Desenlace: Rof detiene a Manningham, cuando iba a atacar a Bella. La mujer, teniendo ocasión de ayudar y salvar a su marido, se niega a hacerlo. Rof, además, descubre dónde estaban escondidas las joyas.

Comentario: con unos personajes muy categorizados en buenos y malos, el clásico del teatro policiaco *Luz de gas* ofrece una trama en la que todo es melodrama, en el mejor sentido de la palabra, y suspense, que se aprovecha del terror y de la tortura psicológica que ocasiona Manningham a su delicada y vulnerable esposa, a la que quiere volver loca negándole lo evidente. El famoso truco de las luces de gas, que aumentan o disminuyen su intensidad, según el propietario está o no registrando en el piso de arriba, da título a la obra. El policía Rof no sólo consigue capturar a Manningham, sino que también se atribuye el éxito de encontrar los rubíes de la antigua esposa de Manningham. El personaje de Bella, que no sabe distinguir entre locura y verdad, se presta al melodramatismo y ha sido muchas veces imitado en el teatro, como ocurre en plan cómico con *Las mujeres los prefieren pachuchos*, de Alfonso Paso, pero no por ello pierde su condición de personaje bien trazado. Los decorados ambientados en una casa londinense en el último tercio del siglo XIX, recargados como corresponde a una mansión gótica, contribuyen a crear la sensación de suspense, incrementada también por el juego de iluminación, que recrea las luces de gas de la época.

Muy poca repercusión obtuvo *La soga*, estrenada en Madrid el 3 de diciembre de 1960, en el Club Albergues, a cargo del T.E.U. de Medicina y con la dirección de Arturo Serrano. Para Torres Nebrera⁵¹⁴, aunque la película que dirigió Alfred Hitchcock se convirtió en un notable film de suspense, el texto teatral es más bien débil. *La soga* ha podido verse recientemente en enero del 2006, en el Teatro Real Cinema, de Madrid.

⁵¹⁴ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro entre 1956 y 1960", cit., p. 28.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: dos jóvenes de alta sociedad planean el crimen perfecto. Estrangulan a Harry, un amigo de ambos, y pretenden que su crimen quede impune, al ser ellos de inteligencia superior a la víctima, en una interpretación errónea de las teorías de un antiguo profesor suyo. Para mayor dramatismo, invitan a cenar a los padres del muerto, a su novia y a su antiguo profesor de filosofía.

b) Conflicto central: en el transcurso de la cena, los dos amigos, nerviosos, dan algunos indicios al viejo profesor, amante de la lógica, que le permiten sospechar la macabra verdad.

c) Desenlace: el profesor denuncia a la policía a los dos jóvenes y lamenta haber podido inspirar el crimen de sus antiguos alumnos.

Comentario: en un espacio asfixiante, el apartamento en el que se comete el crimen, en presencia del público y con una cena macabra a continuación, *La soga* mantiene el suspense por el hecho de que el espectador tiene más información que los personajes y está en vilo ante la posibilidad de que, en cualquier momento, alguien abra por casualidad el arcón en el que está el cadáver de Harry. El respeto por las unidades de acción, espacio y tiempo es riguroso, como corresponde a una pieza en la que no se da respiro al espectador, en ningún momento. Los diálogos filosóficos, en los que los asesinos distinguen entre seres superiores e inferiores, justificando así su crimen, es, seguramente, lo más flojo de *La soga*.

JOHN BOYNTON PRIESTLEY

El inglés John Boynton Priestley (1894-1984) consiguió el difícil objetivo de entretener a un público masivo de novela y de teatro sin muchas exigencias y, al mismo tiempo, interesar a los estudiosos de la literatura. *Curva peligrosa* (1932), traducida también como *Esquina peligrosa*, fue su primer estreno, y aunque Priestley no la apreciaba demasiado⁵¹⁵, se convirtió en paradigma de un tipo de teatro de suspense. Sus dramas experimentales relacionados con el tiempo: *La herida del tiempo* (1937), *Yo estuve aquí una vez* (1937) y *Allende el Jordán* (1939) lo situaron entre los dramaturgos de prestigio de la literatura inglesa. También alcanzó Priestley notoriedad con *Llama un inspector* (1946), una pieza que pasará a la antología del teatro europeo del siglo XX.

⁵¹⁵ Vid. PRIESTLEY, J. B.: "Nota del autor", en *Tres piezas sobre el tiempo. Esquina peligrosa. El tiempo y los Conway. Yo estuve aquí una vez*, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 7-10.

En España, Priestley empezó a ser conocido con la representación de su obra maestra *La herida del tiempo*, estrenada en el Teatro María Guerrero, de Madrid, con la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa.

Curva peligrosa, conocida también como *Esquina peligrosa*, fue estrenada en Madrid el 27 de enero de 1950, en el Teatro Benavente, con la dirección de Edgar Neville y la interpretación de Conchita Montes y su Compañía de Teatro Moderno. Sainz de Robles⁵¹⁶ le dedicó un elogioso comentario en su primer anuario. Pese a todo, la obra pasó sin pena ni gloria y se retiró del cartel pocos días después de su estreno, ya que la censura no toleró la inmoralidad de sus personajes, entre los que hay ladrones, homosexuales, suicidas, frívolas y adúlteras. El 28 de marzo de 1963 se repuso en el Teatro Cómico, de Madrid, pero apenas se mantuvo en cartel trece días. Víctor García Ruiz⁵¹⁷ considera que la obra peca de efectismo, pero tiene la virtud de absorber del todo la atención del espectador.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un grupo de amigos que trabaja para una misma compañía empieza a preguntarse cómo ha ido a parar a casa de uno una cajita de música, propiedad de otro amigo que se suicidó.

b) Conflicto central: los amigos deciden averiguar la verdad sobre el amigo que se suicidó, lo cual desencadena una serie de confesiones y acusaciones que envilece a todos los presentes y también aflora la personalidad del amigo que se suicidó: degenerado, drogadicto y cruel.

c) Desenlace: el hermano del fallecido se suicida, pues no puede soportar la caída de su ídolo. Pero en ese momento la situación vuelve al principio, cuando los amigos descubren la cajita de música.

Comentario: Calificada por el propio autor como “cajón de trucos”, *Curva peligrosa* es una obra de suspense muy bien hecha, con numerosas sorpresas que sobrecogen a los espectadores y un final que vuelve a la situación inicial, en una estructura circular muy querida por el autor para mostrar sus reflexiones sobre el tiempo. Con la idea de que decir la verdad puede ser tan peligroso como girar una curva a noventa kilómetros por hora, *Curva peligrosa* pone al descubierto una serie de pecados, vicios y aberraciones de personajes que viven en el mundo elegante de la alta

⁵¹⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1949-1950*, cit., pp. 18-19.

⁵¹⁷ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1945-1950”, cit., pp. 118-119.

burguesía, a los que más les hubiera valido no obstinarse en averiguar la verdad y vivir aceptando una serie de mentiras convencionales. En lo que respecta a la técnica, *Curva peligrosa* será modelo para el teatro policiaco de ejercicio virtuosista, pues se ajusta férreamente a la sumisión de las unidades, como modo de mantener alto el suspense, con una acción continua, sin otras paralelas, un espacio único y enmarcado en un salón de elegante casa burguesa y un tiempo que no es interrumpido por el cambio entre actos.

Por su parte, *Llama un inspector* se estrenó el 25 de mayo de 1951 en el Teatro Español, de Madrid, con la dirección de Cayetano Luca de Tena, en versión de Félix Ros y un excelente reparto: Rafael Bardem, Gabriel Llopart, María Jesús Valdés, Julia Delgado Caro, Maruja Recio, Jacinto Martín y Guillermo Marín. La crítica fue unánimemente favorable, siendo muy elogiosos los comentarios de Luis Calvo, Gonzalo Torrente Ballester y Eduardo Haro Tecglen⁵¹⁸. La obra recibió también el aplauso de Federico Sainz de Robles, que la presentaba como una comedia “de bien hacer y de mejor conmovier y distraer⁵¹⁹”. *Llama un inspector* adquirió pronto la condición de ser una obra de calidad y referencia obligada, y fue editada en la popular colección Escelicer de Ediciones Alfil el mismo 1951, con el número 6. La revista *Teatro* incluyó *Llama un inspector* entre los diez primeros textos que publicó, y el segundo entre los extranjeros, lo cual nos testimonia el enorme prestigio que consiguió la obra entre el público y la crítica⁵²⁰. Conoció una reposición ya en la temporada siguiente, el 23 de noviembre de 1951. Medardo Fraile⁵²¹ señaló el apasionamiento y largo recuerdo que dejó en los jóvenes dramaturgos la representación de *Llama un inspector*, lo cual, unido a la facilidad para conseguir el texto escrito, conllevó la sarta de imitaciones que hemos ido viendo a lo largo de este trabajo: *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios* y *Buenísima sociedad*, de Alfonso Paso; *Las manos son inocentes*, de José López Rubio; *El carrusel* y *La señora recibe una carta*, de Víctor Ruiz Iriarte, etc. También el caso de *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo, le debe mucho a *Llama un inspector*, como veremos más adelante. Todavía tuvo una reposición importante en 1972, siendo ya un clásico, manteniéndose quince semanas en escena. *Llama un inspector* es una obra de repertorio que sale continuamente a escena, por medio de

⁵¹⁸ Vid. LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, London, Modern Humanities Research Association, 1997, pp. 65-67.

⁵¹⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1950-1951*, cit., p. 17.

⁵²⁰ Vid. TORRES NEBRERA, Gregorio: “La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta”, en *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 131.

⁵²¹ Vid. GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, cit., p. 138.

compañías profesionales o de aficionados. Una de las últimas reposiciones se estrenó en Santander el 23 de marzo del 2007, con actores de la talla de Concha Cuetos, Iván Gisbert, José Lluís Pellicena y Francisco Valladares.

Con una ambientación de alta burguesía⁵²², con personajes distinguidos en traje de noche o smoking, *Llama un inspector* aborda el problema de la conciencia y la responsabilidad.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un inspector de policía se presenta en una fiesta que celebra una familia de buena sociedad para interrogar sobre el suicidio de una joven, antigua empleada del dueño de la casa.

b) Conflicto central: el inspector, con sus interrogatorios, descubre que los males y el posterior suicidio de esa joven son consecuencia de sus relaciones con esa familia.

c) Desenlace: el inspector acusa a todos los miembros de la familia. Los mayores tan sólo temen el posible escándalo, mientras que los jóvenes están verdaderamente arrepentidos. Se marcha el inspector y el cabeza de familia averigua que es un intruso que nada tiene que ver con la policía, pero poco después llega un verdadero inspector para interrogarles por la joven que se ha suicidado.

Comentario: *Llama un inspector* es una obra de suspense de perfecta estructura dramática, a la que se le suma un contenido profundo de denuncia social, que expone que todos formamos parte de un tejido social y hemos de aceptar la responsabilidad de nuestras acciones. Este contenido social es, para John Atkins⁵²³, lo mejor de la obra y lo que le dota de una calidad superior a muchas otras obras teatrales policíacas que, en el mejor de los casos, apenas se limitan a ofrecer una buena construcción dramática, en la tradición de la “obra bien hecha”. En *Llama un inspector* se van produciendo revelaciones sucesivas, de forma paulatina. A las continuas acusaciones les siguen las correspondientes confesiones, con un tratamiento del suspense constante y renovado, de modo que poco a poco, de forma mecánica y exacta, se va desvelando el misterio del suicidio de una joven. Aunque tres de los personajes rechacen su responsabilidad, el mensaje de denuncia de la obra, cargado de indignación contra las clases pudientes, alcanza a los personajes más jóvenes y a los espectadores, que se adhieren a la tesis del

⁵²² El eximio decorador Emilio Burgos acertó de lleno con una escenografía influida por el cine, con unos decorados de mundo burgués de influencia americana, como se veía a menudo en el cine negro y también en el de suspense. Vid. MARTÍNEZ ROGER, Ángel: “Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos”, *Acotaciones*, 11, julio-diciembre de 2003, p. 37.

⁵²³ ATKINS, John: “Introducción”, en PRIESTLEY, J. B.: *La visita del inspector*, Barcelona, Vicens Vives, 2003, p. XVIII.

autor. El final de la obra, que vuelve al comienzo, cuando se comunica a la familia que una joven se acaba de suicidar y que un inspector va de camino para hacerles unas preguntas, es tan inesperado como sobrecogedor y eficaz, muy adecuado para una obra de suspense⁵²⁴.

CHARLOTTE HASTINGS

Pocos datos tenemos de la dramaturga Charlotte Hastings, que escribió, al parecer, nueve piezas teatrales, de las cuales dos de ellas, al menos, son policiacas: *Bonaventure*, su primera obra, estrenada en 1950, y *The Enquiry*, en 1972.

Con el título de *Sor Buenaventura*, José López Rubio tradujo la primera obra de Charlotte Hastings, que se estrenó en Madrid en el Teatro Infanta Isabel el 22 de diciembre de 1950. Sainz de Robles⁵²⁵ la calificó positivamente como ingeniosa mezcla de novela policiaca y comedia sentimentaloides, aunque no gustó demasiado. En 1951 se realizó una versión cinematográfica con el título de *Thunder on the hill*.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: una inundación en un pueblo ha atrapado a dos agentes judiciales con su prisionera, Sarat Carp, que iba a ir a prisión por el asesinato de su hermano. Un convento va a servir de refugio para los atrapados por la inundación. A pesar de las evidencias en su contra, Sor Buenaventura está convencida de la inocencia de Sarat.

b) Conflicto central: contra los deseos de la madre superiora, la monja descubre la conexión oculta entre un amigo de Sarat, el Dr. Jeffries, y una mujer de cuya muerte el hermano de Sarat había sido responsable.

c) Desenlace: justo antes de que llegue la policía, se produce la confesión del verdadero culpable.

AGATHA CHRISTIE

La escritora británica Agatha Mary Clarissa Miller Christie (1890-1976) es denominada “la reina del crimen”, por su cuantiosa producción literaria dedicada al

⁵²⁴ Es interesante la interpretación del final de *Llama un inspector* en lo referente al tema del tiempo. Vid. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 222-223.

⁵²⁵ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1950-1951*, cit., p. 16.

género policiaco, vendida en todo el mundo. Escribió más de ochenta novelas y obras de teatro, principalmente de tipo de habitación cerrada, en las que un detective, generalmente Hercules Poirot o Miss Marple, interviene dando con la solución al difícil enigma que se plantea. Agatha Christie gustaba de ser escrupulosa y jugar limpio con su público, al asegurarse de dar toda la información necesaria para resolver el caso. Basada en su relato *Tres ratones ciegos*, su obra de teatro más conocida es *La ratonera*, que tiene el récord de permanencia en cartelera en Londres, con más de 20.000 representaciones, desde su estreno en 1952 hasta la actualidad. El estreno en España de las obras teatrales de Agatha Christie se llevó a cabo en los años 50 y 60, con casi un estreno por temporada.

Anunciada en el programa como “el mayor éxito del teatro policíaco⁵²⁶”, *La ratonera* se estrenó en Madrid el 12 de noviembre de 1954, con la dirección de Arturo Serrano en el Teatro Infanta Isabel, con una valoración, para Sainz de Robles y Víctor García Ruiz, de ingeniosa e interesante⁵²⁷. Su éxito en España fue enorme, llegando pronto a las cien funciones, el 30 de diciembre de 1954, y a las quinientas funciones el 14 de septiembre de 1955. *La ratonera* sirvió para la consagración de la actriz María Luisa Ponte y fue la primera obra en la que trabajó Julia Gutiérrez Caba⁵²⁸. La repercusión en España de *La ratonera* influyó en la programación de otras obras policíacas en el Infanta Isabel, en temporadas sucesivas. El propietario de este teatro, Arturo Serrano, la volvió a dirigir en una reposición el 1 de diciembre de 1965, que alcanzó la muy estimable cifra de setenta y cinco días de permanencia en cartel, hasta el 13 de febrero de 1966. En la actualidad, *La ratonera* lleva ya diez años de gira por toda España, con más de mil representaciones, con la dirección y adaptación de Ramón Barea. Su estreno en el Teatro Muñoz Seca, en julio del 2007, ha pretendido relanzar este pequeño teatro madrileño en la plataforma del teatro policíaco.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: en una fría noche de invierno, van llegando los inquietantes inquilinos que van a pasar el fin de semana en un hotel rodeado de nieve. Poco después, un joven sargento de la policía consigue llegar a través de la nieve para advertirles de

⁵²⁶ Vid. LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, London, The modern humanities research association, 1997, p. 60.

⁵²⁷ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1954-1955*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 21; GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, cit., pp. 134-135.

⁵²⁸ Vid. PONTE, María Luisa: *Contra viento y marea. Memorias de una actriz*, Madrid, Ciclo Editorial, 1993, p. 143 y p. 223.

que un peligro les acecha, pues alguno de ellos puede tener relación con un crimen cometido hace algunos años.

b) Conflicto central: una de las huéspedes es asesinada y, tras advertir que han quedado completamente incomunicados a causa de la nieve y con las líneas telefónicas cortadas, todos temen que el asesino vuelva a actuar. La casa se convierte en una ratonera. Las sospechas y recelos entre unos y otros se van sucediendo.

c) Desenlace: el joven policía propone reconstruir el crimen, pero es una trampa, puesto que pretende quedarse a solas con la joven propietaria para asesinarla, pero otro huésped, que es en realidad un verdadero policía, consigue capturarlo a tiempo.

Comentario: *La ratonera* es la clásica pieza policiaca en la que no se sabe quién es el asesino hasta el final de la obra, de modo que el espectador puede sospechar de cada uno de los personajes, pues todos tienen motivos y ocasión para cometer el crimen. La ambientación de mansión victoriana, en una noche de nieve, incomunicados totalmente con el mundo exterior, es muy habitual en el género policiaco, que gusta de estos espacios cerrados, en los que sólo los personajes que se ven en escena pueden resultar los culpables. Una turbia historia que atañe a la muerte de un niño por negligencia de los adultos es el móvil del asesino, que ya se ha cobrado anteriormente otra víctima, como se informa al espectador y al resto de los personajes. Como es usual en el género policiaco, una sorpresa final se reserva a los espectadores: el sargento de policía, que aparentemente había acudido para ofrecer protección, es el asesino.

El Teatro Infanta Isabel volvió a presentar una comedia policiaca de Agatha Christie el 13 de enero de 1956, con *Testigo de cargo*, concebida inicialmente como relato corto y que la autora transformó después en obra teatral. En su estreno en Madrid, la obra consiguió un buen comentario de Federico Sainz de Robles⁵²⁹. En 1957, a partir de la obra teatral, se realizó una famosa versión cinematográfica a cargo de Billy Wilder.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un joven apuesto, Leonard, es acusado del asesinato de una anciana y solterona rica amiga suya, de quien ha heredado. Todos los indicios apuntan a que el joven fue el asesino de la anciana, pero el abogado que instruye el caso debe investigar la coartada que presenta, que alega que a la hora del crimen, él estaba con su mujer, Romaine.

⁵²⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1955-1956*, cit., p. XX.

b) Conflicto central: el abogado cuenta con pocas esperanzas de que el tribunal crea el testimonio de una mujer enamorada; sin embargo, su sorpresa es mayor cuando Romaine insiste en acusar a su marido. El abogado consigue pruebas de perjurio contra esa mujer y el joven sale absuelto.

c) Desenlace: se ha cumplido el deseo de Romaine, que inventó las pruebas que la acusaban de perjurio, todo para salvar a su marido, que es culpable. Pero cuando Romaine se entera de que Leonard se piensa fugar con su amante, lo mata.

Comentario: *Testigo de cargo* es una comedia policiaca “de juicios” con pocos personajes, en la que la exposición de los hechos y la psicología de los personajes cobra mayor relevancia que la acción. Casi toda la trama está al servicio del personaje de Romaine, que es consciente de que su testimonio no será creído por el jurado y, por ello, muestra animadversión por su marido e insiste en su culpabilidad. La sorpresa final le viene al espectador cuando se descubre que todo ha sido preparado por Romaine, para que el jurado no crea su versión de los hechos y así poder salvar a Leonard. En la narración corta, Leonard es absuelto y su crimen queda impune, lo cual no sucede en la versión teatral, a la que se le añade una escena en la que Leonard es asesinado por la propia Romaine, cuando ésta descubre que tiene una amante con la que iba a gastar el dinero heredado de la anciana. El castigo de los criminales, además de ser casi preceptivo en el género policiaco de enigma, estaba recomendado por la censura.

De nuevo en el Teatro Infanta Isabel, el 15 de noviembre de 1956 se estrenó en Madrid *La tela de araña*. Obtuvo una aceptable valoración de Sainz de Robles, que la consideraba “interesante y muy teatral⁵³⁰”.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: con el fin de proteger a Pippa, la hija de Henry, su marido, Clarissa decide ocultar el cadáver de Oliver, casado con la exesposa de su marido, que había venido a chantajearla y que ha muerto violentamente.

b) Conflicto central: con la ayuda de tres amigos, Hugo, Sir Jeremy y Sir Rowland, Clarissa intenta convencer a la policía de que no tiene nada que ver con el cadáver, que ha sido descubierto.

c) Desenlace: Clarissa, con la colaboración de Sir Rowland, ata cabos para descubrir al asesino de Oliver, que es Jeremy.

⁵³⁰ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, cit., p. 25.

Comentario: *La tela de araña* es una pieza policiaca que pertenece de lleno al *mystery* inglés, aunque se ha acentuado el tono de humor, del que nunca están exentas las obras de la Reina del crimen. Se ha cometido un crimen en el presente, al que se le suma otro en el pasado. Dos inocentes, Pippa y después Clarissa, se acusan del crimen, pero son varios los sospechosos: la vecina entrometida, que conocía la existencia del sello; el mayordomo, que oyó hablar de chantaje a la víctima; el propio marido de Clarissa, que no se encuentra en la casa, o cualquiera de los tres amigos de la joven, que se disponen a ayudarla a esconder el cadáver y a urdir una mentira para la policía. Al final, uno de los personajes menos sospechosos, Jeremy, es el criminal, pero antes la autora ha ido sembrando dudas y pistas falsas que acusaban a otros personajes. Toda la acción se desarrolla en la mansión que Henry y Clarissa han alquilado, con un decorado que representa un lujoso salón, que incluye un escondrijo secreto donde esconder un cadáver, en el mejor estilo de Jardiel Poncela. Se cumple la unidad de tiempo estrictamente. Los policías, como sucede habitualmente, tan sólo colaboran con los verdaderos detectives que, en esta obra, son la propia Clarissa y su aristocrático amigo. Es posible que *La tela de araña* dejase honda huella en Alfonso Paso, ya que la protagonista Clarissa, abnegada y noble en su empeño de proteger a la hija de su marido, hasta el punto de acusarse ella misma de un crimen que no ha cometido, es una mentirosa compulsiva que podría haber inspirado a la protagonista de *Vamos a contar mentiras*, estrenada cinco años más tarde. La ocultación del cadáver de Oliver en el escondrijo, así como su desaparición posterior, que deja boquiabiertos a los dos policías que investigan el caso, es otro recurso que crea escenas muy divertidas y que podría haber servido igualmente a Alfonso Paso para ingeniar *Usted puede ser un asesino* u otras piezas similares, en las que aparecen cadáveres que no se están quietos en su sitio.

El dos de enero de 1958 volvía Agatha Christie de la mano de Arturo Serrano, que asumió la dirección, al Teatro Infanta Isabel, con el estreno de la versión teatral de *Diez negritos*, traducida por José Luis Alonso, en una de las novelas más conocidas de los aficionados al género policiaco y que la propia autora escenificó en 1943. La interpretaron excelentes actores: Julia Gutiérrez Caba, Consuelo Companys, Magda Rogert, Emilio Gutiérrez Caba, Ricardo Garrido, Ángel de la Fuente, Antonio Armet, Emilio Berrio, Antonio Queipo y Rafael Navarro. La crítica al estreno en Madrid fue muy positiva y se calificó a *Diez negritos* como a una obra maestra del género

policíaco⁵³¹. La fama de *Diez negritos* venía avalada por la versión cinematográfica dirigida por René Clair en 1945. Recientemente, en el año 2000, con la dirección de Ricard Reguant, se disfrutó de una importante nueva versión teatral de *Diez negritos*, que permaneció un año y medio en la cartelera madrileña y dos más de gira por toda España, con más de quinientas representaciones. *Diez negritos* es una obra de repertorio que se ha venido representando igualmente por compañías de aficionados o semiprofesionales estos últimos años.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: en la isla del Negro se reúnen diez personas sin que ninguno de ellos conozca al anfitrión.

b) Conflicto central: en torno a una vieja canción popular, cada uno de los diez invitados es asesinado, en una especie de justicia por los crímenes que cometieron esas personas en el pasado y que quedaron impunes.

c) Desenlace: el asesino es uno de los invitados, pero fracasa en su plan pues las dos últimas víctimas se han enamorado y han urdido una trampa para que se descubra al asesino.

Comentario: *Diez negritos* inaugura un tipo de teatro policíaco de intriga y horror, con asesino en serie, en el que el espectador disfruta no solamente adivinando quién es entre todos los personajes, igualmente sospechosos, el asesino, sino también quién puede ser la siguiente víctima. Aunque los personajes son planos, sin apenas caracterización psicológica, el misterio que envuelve la acción y la ambientación en la isla, espacio cerrado por excelencia, de pesadilla y tensión, otorgan a la trama una mezcla de suspense y horror, pues al enigma de la isla y del misterioso anfitrión se le suma el hecho de que cada uno de los asesinatos es cometido delante del espectador, que no conoce la identidad del asesino. Tantos asesinatos presenciados en el escenario podían haber caído en lo ridículo, pero la trama es suficientemente ágil y llena de tensión para que el espectador pueda disfrutar con angustia y terror de lo que está viendo. El final feliz, ejemplificador para la censura y casi obligado en una pieza de entretenimiento eminentemente comercial, llega a tiempo para recompensar al espectador de tantos momentos de estremecimiento.

Dirigida por Arturo Serrano en el inevitable *Infanta Isabel*, que encontró un filón inagotable en la producción de Agatha Christie, se estrenó en Madrid *Hacia cero* el 4 de

⁵³¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Valladolid, 1959, pp. 21-123.

junio de 1958, en versión de Luis de Baeza y con buenos intérpretes, como Julia Gutiérrez Caba, María del Carmen Prendes, Emilio Gutiérrez Caba y Rafael Navarro, entre otros. La crítica al estreno⁵³² se mostró favorable, destacando especialmente la interpretación de los actores y la complicación de la trama, muy del gusto de los aficionados a los enigmas policíacos con muchos sospechosos.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: varios personajes pasan unos días de asueto en la residencia de lady Tressilian. Uno de los invitados, Neville Strange, ha tenido la extravagante idea de que Kay, su actual esposa, se granjee la amistad de su primera esposa, Audrey, invitada también por lady Tressilian. Entre las dos mujeres surge, inevitablemente, el odio. Lady Tressilian aparece una noche asesinada.

b) Conflicto central: todas las sospechas apuntan hacia Neville, pero consigue demostrar su coartada. El dinero de lady Tressilian irá a parar a Neville y a su primera mujer, Audrey, a quien incriminan por el asesinato.

c) Desenlace: un testigo eventual desmonta la coartada de Neville, que confiesa que su objetivo no era asesinar a lady Tressilian, sino a Audrey, a quien guardaba rencor y odio por su separación, y que quería ver condenada a muerte por el asesinato de lady Tressilian.

Comentario: *Hacia cero* es una comedia policíaca cuyo mayor atractivo reside en descubrir quién es el asesino. Todos los personajes están implicados y cada uno de ellos tiene un motivo para ser culpable. Cuando se comete el asesinato de lady Tressilian, todos presentan débiles coartadas y, al final, el que parecía más libre de cargos, Neville, es el culpable. A lo largo de la trama se van ofreciendo, no obstante, indicios de la culpabilidad de Neville, pues es de él de quien parte la idea de hacer coincidir en la misma casa a su primera y segunda esposa. Es la única pista que proporciona la autora, pues, a continuación, nos da conocimiento de los distintos motivos que pueden tener los personajes para desear la muerte de otro: la de Neville, por los dos hombres que están enamorados de Audrey y de Kay; la de Audrey, por la joven y orgullosa Kay; o la de la propia lady Tressilian, por su pariente pobre, que recibe un pequeño legado, o por Neville o Audrey, que la heredan. La situación se enreda y cualquier solución es posible, y cerca del final se señala a Audrey como la asesina, pero la autora vuelve a sorprendernos cambiando el signo de la solución al enigma,

⁵³² ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 167-170.

ofreciéndonos un nuevo culpable, Nevile, que, además, parecía el menos indicado, porque su coartada era, aparentemente, la más consistente. Estos giros inesperados, aunque frisan generalmente la arbitrariedad más absoluta, de manera que podrían darse distintos finales, hacen las delicias de los espectadores aficionados al género, que tienen ocasión de apuntar y apostar por uno o por otro personaje. Como marca la norma, el asesino es detenido, proporcionando al espectador la tranquilidad del final feliz.

Carlos Larrañaga y María Luisa Merlo protagonizaron en 1959 *La visita inesperada*, traducida magistralmente por José Luis Alonso. Sainz de Robles⁵³³, en un comentario muy crítico para las obras extranjeras, salvaba, sin embargo, esta buena pieza de intriga de Agatha Christie. La obra funcionó y superó las cien representaciones. Recientemente, con la dirección de Gerardo Malla, *La visita inesperada* se ha representado en Madrid de septiembre a diciembre del 2006, en el Teatro Real Cinema, y después de gira por España, con Jaime Blanch y Charo Soriano en los principales papeles.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Laura confiesa haber asesinado a su esposo Richard, un hombre en silla de ruedas, pero Michael, que se ha perdido en la carretera y ha acudido a la casa a pedir ayuda, intenta protegerla.

b) Conflicto central: para librar a Laura del castigo, Michael acusa del crimen a MacGregor, que juró vengarse del muerto cuando Richard, conduciendo ebrio, atropelló y mató a su hijo. En realidad, Laura no mató a su esposo, sino que se ha acusado delante de Michael para encubrir a Julián, que es chantajeado por Angell, el secretario de Richard. Se descubre que MacGregor murió en el Canadá y que todos los de la casa parecen tener motivos para odiar al autoritario y amargado Richard.

c) Desenlace: la verdad sale a relucir al final: Michael, la visita inesperada, es en realidad MacGregor, que preparó su muerte falsa en el Canadá para poder vengarse sin que se sospeche de él.

Comentario: *La visita inesperada* empieza con un caso aparentemente sencillo que se va complicando a medida que transcurre la obra. Hay que estar muy atento en los diálogos, porque se explica la personalidad del fallecido así como datos fundamentales del resto de personajes. Además, cada detalle esconde una pista buena o falsa: la falsa autoacusación de Laura; el chantaje de Angell a Julián, que hace temer que sea éste el

⁵³³ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, cit., p. XV.

asesino; la certeza de la madre de Richard de que su hijo era culpable de la muerte del hijo de MacGregor; o las sospechas de Julián y Laura, que tratan de protegerse mutuamente, porque creen que el otro es el asesino. El final, como es habitual, es totalmente inesperado. El simpático Michael, que parecía haber acudido a la casa por casualidad, resulta ser el asesino. Ahora bien, es un asesino con toda clase de eximentes para la autora, pues se ha limitado a tomarse la justicia por su mano matando a un ser despreciable, al que todos odiaban. El espacio en la obra es la socorrida mansión británica que aloja a muchos personajes. Para aligerar la tensión, la autora se permitió intercalar momentos de humor en la trama, como sucede con las intervenciones de uno de los policías. A pesar de la enorme inverosimilitud de la trama, como suele ocurrir en las obras policíacas, el suspense creado por conocer la identidad del asesino, con las sospechas que se desplazan de uno a otro personaje, permite que el espectador se amolde bien a lo que está viendo. Como señalaba María Luisa Merlo⁵³⁴, a propósito de su actuación en *La visita inesperada*, todo está al servicio de la intriga y es habitual que los personajes aparezcan un tanto inconsistentes.

El 29 de diciembre de 1959, ya en la temporada siguiente, con la traducción de José Luis Alonso y la dirección, una vez más, de Arturo Serrano, que vio el filón de las comedias policíacas, se estrenaba en Madrid en el Teatro Infanta Isabel *Coartada*. Los intérpretes fueron Julia Caba Alba, Consuelo Company, Luisa Rodrigo, Manuel Dicenta y Francisco Noguerras, entre otros. *Coartada* (o *Alibi*, en el original inglés) es la adaptación que realizó la autora en 1928 de su célebre *El asesinato de Roger Ackroyd*, que ha sido escasamente repuesta en España. La obra no tuvo mucha repercusión en la crítica, pero fue considerada digna de mencionarse en el resumen anual de Sainz de Robles⁵³⁵. Como era habitual, Arturo Serrano llevó la comedia a Barcelona, donde recibió favorable acogida.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Roger Ackroid ha sido asesinado y todos los moradores de la mansión son posibles sospechosos.

b) Conflicto central: la participación del famoso detective belga Hercules Poirot es esencial para resolver el caso, a pesar de que todos los sospechosos esconden algo y de que varios son los favorecidos por la muerte de Ackroid.

⁵³⁴ Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *op. cit.*, p. 227.

⁵³⁵ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1959-1960*, cit., p. XXVIII.

c) Desenlace: Poirot descubre al asesino, el doctor Sheppard, que eliminó a Rogelio Ackroid, que estaba al tanto de sus actividades como chantajista. Para ello, se procuró una ingeniosa coartada: aprovechando sus conocimientos de electrónica, había dispuesto que se oyera una grabación en la que se pudiera percibir la voz de Rogelio Ackroid, de modo que pareciera que estaba vivo, media hora después de que fuera asesinado.

Comentario: al no poseer el texto de *Coartada*, nos preguntamos de qué modo resolvería la adaptación teatral lo que es uno de los mayores alicientes de la novela: el hecho de que la narración se desarrolle en primera persona y sea el doctor Sheppard, el culpable, el narrador. Por lo demás, *Coartada* posee los elementos habituales de una comedia policiaca de enigma: acción única, con el detective interrogando a los distintos sospechosos hasta averiguar la verdad, que se conoce solamente al final de la obra, cuando Poirot reúne a todos los que podían haber cometido el crimen para acusar al culpable, con lógica impagable. El espacio, único, remite a la típica mansión británica, lujosa y preparada para que habiten en ella muchas personas. El culpable, una vez más, es el que parecía que menos tenía que ver con el crimen. Las mentiras de los otros personajes, destinadas a esconder aspectos turbios de sus vidas, dificultan las investigaciones y añaden nuevos móviles y pistas falsas.

Con la dirección, una vez más, de Arturo Serrano, aunque esta vez en el Teatro Maravillas, se estrenó en Madrid el 15 de septiembre de 1960 *Asesinato en el Nilo*, adaptación teatral de la famosa novela, con importantes intérpretes, como Julieta Serrano, Amparo Baró, Luisa Rodríguez o Manuel Díaz González, entre otros. La crítica al estreno fue favorable a esta nueva intriga policiaca, aunque ya dejaba notar el cansancio por la abundancia de comedias de suspense, intriga o misterio⁵³⁶. La obra no defraudó las expectativas y permaneció en cartel cuarenta y ocho días, entre el 15 de septiembre y el 1 de noviembre de 1960. *Asesinato en el Nilo* se ha popularizado con una versión cinematográfica realizada en 1978.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: varios personajes se encuentran en el “Loto”, un barco de vapor que navega por el Nilo. Todos parecen tener motivos para odiar a Linnet Rideway, joven, hermosa, acaudalada y recién casada con el apuesto Simon Doyle. Pero quien la odia más es Jacqueline de Bellefort, amiga de Linnet y antigua novia de Simon.

⁵³⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 201-203.

En un ataque de celos, Jacqueline dispara contra Simon, hiriéndole en la pierna. Esa misma noche, Linnet muere asesinada en su camarote.

b) Conflicto central: habiendo estado vigilada Jacqueline y herido Simon, las sospechas recaen sobre los otros personajes. Uno de ellos, que al parecer sospechaba lo que ocurrió de verdad, es asesinado. El famoso detective Hercules Poirot se pone a investigar.

c) Desenlace: Poirot descubre a los culpables, Simon y Jacqueline, que nunca dejaron de amarse y a los que desmonta su coartada: el disparo de Jacqueline contra Simon fue de fogueo y Simon tan sólo fingió que estaba herido. Luego, cuando la única testigo fue a acompañar a la histérica Jacqueline a su aposento, Simon corrió hasta el camarote de Linnet y la mató mientras dormía. Después, Simon tuvo que hacer lo más difícil, dispararse a sí mismo para que todos los demás creyesen la farsa que había montado con Jacqueline. Con mayor libertad, creyéndolos todos inocentes, pudieron asesinar a sangre fría al único pasajero que podía haberlos descubierto.

Comentario: en un espacio cerrado como es un barco de vapor a lo largo de una travesía, *Asesinato en el Nilo* ofrece la invariable fórmula de juntar a numerosos personajes sospechosos, entre los que se encuentran los dos asesinos que han tramado un sofisticado plan para matar a la guapa y rica Linnet. Pero también se encuentra presente Hercules Poirot, famoso detective que, con sus dotes deductivas, averigua la verdad de lo sucedido. No hay duda de que la autora consigue en *Asesinato en el Nilo* conducir la atención del público de sorpresa en sorpresa, en un clímax de suspense, para desorientarlo y que los espectadores no sepan nunca con exactitud quién fue el asesino y cómo se cometieron los crímenes, que en la adaptación teatral se dejan en dos, de los tres que se producen en la novela. No deja de ser arbitrario que en un viaje de placer se encuentren distintos personajes que, de una forma u otra, salen ganando con la muerte de Linnet, pero así se multiplican las sospechas. Hay que prestar mucha atención a lo que se dice y hace en escena, para entender en la explicación final de Hercules Poirot el modo en que se llevaron a término los hechos: un frasco de esmalte de uñas rojo, arrojado al mar, que fue el que usó Simon para fingir su herida sangrienta; los mensajes latentes que se comunican los dos asesinos, en presencia de más personajes; el juego de la pistola de fogueo o el disparo amortiguado de Simon con una estola, producido unos cuantos minutos después del falso disparo.

Con la dirección del infatigable Arturo Serrano y la versión castellana de José Luis Alonso, se estrenó en Madrid, en el Teatro Infanta Isabel, el 17 de febrero de 1961

Los ojos que vieron la muerte, que difiere del título original, estrenado en 1960, *Go back for murder*, que se puede encontrar traducido como *Retrospección de un asesinato*. *Los ojos que vieron la muerte* tiene la peculiaridad de ser una obra que fue creada por Agatha Christie directamente para el teatro. La obra fue interpretada por un buen reparto de actores encabezado por Julia Gutiérrez Caba y que contaba con Luisa María Payán, Luisa Rodrigo, Tina Sainz, Rafael Arcos, Emilio Gutiérrez Caba, Francisco Vázquez, Alberto Bové, Ricardo Alpuente y Enrique Cedro. La crítica⁵³⁷ aplaudió la buena construcción y técnica de esta pieza, en la que no desmerecían tampoco ni los diálogos, ni los tipos esbozados, ni la acción, llena de suspense. También Sainz de Robles le dedicó un excelente comentario en su resumen anual⁵³⁸. No era para menos, pues la obra gustó mucho al público y se mantuvo en cartel unos muy meritorios 71 días, entre el 17 de febrero y el 1 de mayo de 1961. La compañía de Arturo Serrano recibió igualmente buenos comentarios de la crítica catalana, cuando llevó la comedia al Teatro Barcelona.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la joven Carla Crale contrata los servicios del abogado Justin Fogg, porque está convencida de la inocencia de su madre, Caroline, que murió en la cárcel tras ser acusada del asesinato de su marido, Héctor Crale. Caroline se acusó del crimen y alegó que no podía soportar las infidelidades de su esposo. Carla desea hacer una reconstrucción de un crimen cometido muchos años antes y, con la ayuda de Justin, convence a las personas que estaban cerca cuando Héctor falleció para que vuelvan al lugar de los hechos.

b) Conflicto central: con gran nerviosismo e incredulidad, se reúnen todos los que vivían con Héctor, el día que murió. Carla no cree en la sentencia que condenó a su madre, como tampoco en que su padre se suicidara.

c) Desenlace: tras escuchar a los testigos supervivientes, Carla descubre la verdad: su madre se confesó culpable sólo por proteger a su hermana menor Ángela, a la que creía culpable. La asesina fue Elsa, la amante de su padre, desechada porque Héctor, un mujeriego, ya tenía dispuesto acabar su relación con ella, como había hecho con anteriores amantes.

Comentario: *Los ojos que vieron la muerte* tiene las más acusadas características del estilo, modo y procedimientos de Agatha Christie, pero con la novedad de que en la

⁵³⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 143-146.

⁵³⁸ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV: *Teatro español 1960-1961*, cit., p. XXIV.

obra no hay policías, aunque sí intriga y misterio. Sí que se contempla, como es prescriptivo en el género policiaco, una investigación de carácter privado referida a un crimen cometido hace muchos años. La obra está construida con un extenso *flash back*, de modo que se vuelven a revivir los sucesos tal y como los recuerda cada personaje, tanto en lo que hizo como en lo que dijo. En esta reconstrucción aparecen, lógicamente, tanto la víctima como su esposa acusada. Aunque ni la policía ni la justicia aparecen, sí que existen investigadores improvisados: Carla y Justín. Los otros personajes configuran la rueda de sospechosos de entre los que saldrá el culpable. Los diálogos son extremadamente importantes en esta obra, ya que de la reconstrucción y correcta interpretación por parte de los investigadores sobre lo que recuerdan haber dicho y oído los otros personajes, especialmente sobre lo que dijo la víctima, se averigua que Héctor no pensaba dejar a su mujer, sino que era a su amante a la que pensaba abandonar, dando un giro inesperado a la acción y ofreciendo el móvil necesario para culpabilizar a Elsa. El final, como es habitual, sorprende a todos, ya que Elsa, que parecía la más perjudicada y afectada por la muerte de Héctor, resulta ser quien lo mató, en un arrebato de celos y despecho. Aunque su crimen queda impune ante la justicia, se da a entender en la obra que Elsa nunca volvió a ser la misma desde la muerte de su querido Héctor.

El estreno en Madrid de *Asesinato en la vicaría*, con la traducción de José Luis Alonso, se produjo el 11 de marzo de 1964, una vez más en el Teatro Infanta Isabel, con Irene Daina, Luisa Rodrigo, Lola Gálvez, Pilar Laguna, Rafael Navarro, Rafael Arcos, Julia Trujillo, Pilar Sala, Antonio Paúl, Fernando Rojas, Enrique Cerro y José Cuadrado, como intérpretes. La crítica al estreno, acostumbrada ya a la presencia de policíacos en la cartelera, fue razonablemente positiva, pues aunque algún crítico subrayase la falta de profundidad dramática de las piezas policíacas, fueron ecuanímes al considerar que *Asesinato en la vicaría* cumplía muy bien su función de intrigar y entretener⁵³⁹. La obra consiguió muy buena aceptación por parte del público y se mantuvo en cartel unos muy meritorios cincuenta y ocho días, entre el 11 de marzo y el 10 de mayo de 1964.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: se ha producido el asesinato del coronel Protheroe en la vicaría regentada por el reverendo Clement.

⁵³⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 204-206.

b) Conflicto central: los rumores sobre las relaciones amorosas entre el joven y apuesto Redding y la esposa del coronel, Anne, se confirman, pues ambos, por separado, se confiesan autores del crimen, en una estrategia para encubrir al otro. Sin embargo, un extraño disparo escuchado en el bosque, unido a una nota en la mesa de la vicaría, escrita, al parecer, por el coronel, los exculpa. Otros sospechosos aparecen de inmediato, pues el coronel se granjeaba la enemistad de sus vecinos, con su antipatía.

c) Desenlace: la señorita Marple averigua lo que de verdad ocurrió: el coronel fue asesinado por quien más tenía que ganar: su esposa Anne, que hereda el dinero del coronel, influenciada por su cómplice Redding. Juntos prepararon una coartada que engañó a todos.

Comentario: *Asesinato en la vicaría*, con el mismo nombre que la novela de la que se adaptó, es una pieza policiaca seria y ortodoxa, con un asesinato y el intento de otro, y un policía verdadero más otro aficionado, la señorita Marple, que hacía su primera aparición. Como en otras obras de Agatha Christie, lo esencial es descubrir quién mató a la víctima entre un nutrido grupo de sospechosos. La trama está bien estructurada, con sorpresas y pistas falsas que confunden a los policías e impiden conocer la identidad del asesino hasta casi el final, cuando la señorita Marple, con su deducción aplastante, encaja cada una de las piezas del puzzle y acusa a los que parecían ser los únicos con una coartada convincente, en un recurso muy similar al de otras muchas obras de Agatha Christie. También resulta peculiar el desfile de tipos que aparecen en escena, con la chismosa pero muy inteligente señorita Marple en primer lugar, junto a otras señoras igual de murmuradoras, pero también con la figura de un reverendo entre los personajes principales, implicado directamente porque el muerto aparece en su vicaría. Una cuartilla falsa escrita por el difunto y otra verdadera, que no aparece, son las claves de esta pieza, junto con un disparo real producido, que a una criada le pareció un estornudo porque fue realizado con silenciador, y otro disparo falso, que era en realidad una detonación de un explosivo. Es también destacable el hecho de que se haya escogido como espacio para una obra policiaca una vicaría. En la pieza teatral se aminoran los personajes, con respecto a la novela, y se añade una escena con una situación muy tensa, entre la señorita Marple y el asesino, en la que la sagaz anciana, aun con el riesgo de ser atacada, le comunica al asesino todo lo que sabe, e incluso se permite un supuesto chantaje, todo para ganar tiempo para que venga la policía a detenerlo.

El 7 de julio de 1965 se estrenó en Madrid, en el Teatro Alcázar, *El rostro del asesino*, con la dirección de José María Morera y en la versión libre de Frank Vosper y Enrique Ortenbach. Los intérpretes fueron Irene Daina, Trini Alonso, María Dolores Gordón, María José Goyanes, José Luis Pellicena, Enrique Cerro, José Montijano y Roberto Llamas. En esta ocasión, aunque con alguna excepción, la crítica⁵⁴⁰ se mostró dura con *El rostro del asesino*, a la que consideró aburrida y poco misteriosa. A pesar de ello, gustó al público madrileño que aplaudió la obra en los 41 días que se mantuvo en cartel, desde el 7 de julio al 15 de agosto en 1965. La pieza teatral está basada en el relato corto *Philomel cottage*, llevado al cine en dos ocasiones, en 1937 y en 1947. Aunque con el mismo título que la versión teatral española, nada tiene que ver con la película española *El rostro del asesino*, estrenada en 1969 y también perteneciente al género policiaco.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Cecily es una joven mujer que gana una fortuna en la lotería, pero, como contrapartida, ha roto con su novio. Pronto se enamora de un misterioso hombre que ha conocido en un viaje y se casa con él, pese a las advertencias de sus amigos.

b) Conflicto central: Cecily empieza a darse cuenta de que su marido es un hombre mentalmente perturbado y peligroso, que se pasa muchas horas en el sótano de la casa de campo donde viven. Sus temores crecen cuando descubre que su marido es un cazafortunas, un asesino que se dedica a casarse con mujeres ricas para después asesinarlas y cobrar la herencia. Cecily teme que la próxima víctima sea ella misma.

c) Desenlace: Cecily se salva de la muerte y desenmascara al asesino.

Comentario: *El rostro del asesino* es una pieza policiaca con un personaje clásico: el marido que asesina a su esposa, como Landrú, Haig o Crippen. Cecily cumple el doble papel de investigadora y, a la par, de posible víctima. Con todo, la obra apenas mantiene el suspense y sí un tono muy melodramático, ya que todo se desarrolla a la vista del público, que conoce muy pronto la verdadera personalidad del marido. Tan sólo en el último cuadro, previsible pero esperado, se despierta verdaderamente el interés del público, con la situación tensa, dramática y angustiada que decide si Cecily será una nueva víctima, o bien si su marido será capturado. La atmósfera del espacio, el famoso *cottage* británico, es el habitual en las piezas de misterio.

⁵⁴⁰ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., pp. 248-251.

FREDERICK KNOTT

La popularidad del dramaturgo inglés Frederick Knott (1916-2002) se debe, sobre todo, a su primera obra: *Crimen perfecto* (1952), que fue originariamente una producción para la BBC y, posteriormente, se estrenó en los escenarios londinenses y neoyorkinos. Con guión del propio Knott, la obra se hizo mundialmente famosa en la versión cinematográfica que dirigió Alfred Hitchcock en 1954, con Ray Milland y Grace Kelly en los principales papeles. Caracterizado como un maestro en la intriga policiaca, Frederick Knott apenas escribió un par de piezas teatrales más. En 1961, Knott estrenó otra pieza policiaca, *Premio para un asesinato*, con una difusión mucho menor que la anterior. Su siguiente éxito le vino en 1966, cuando estrenó *Sola en la oscuridad*, de la que se hizo una conocida versión cinematográfica, con la actriz Audrey Hepburn como protagonista.

Crimen perfecto fue estrenada en Madrid el 17 de abril de 1954, en el Teatro María Guerrero, con la dirección de José Tamayo y Asunción Sancho, Carlos Muñoz, Guillermo Marín, José Luis Heredia, José Bruguera y Aurelio Osorio, como intérpretes. La representación por más de dos meses de *Crimen perfecto* fue un éxito particular de José Tamayo y su Compañía Lope de Vega en el Teatro Nacional María Guerrero⁵⁴¹. Sainz de Robles⁵⁴² recoge una valoración muy positiva para la obra. *Crimen perfecto* se repuso el 11 de junio de 1968 en el Teatro Marquina, con conocidos actores como Manuel Díaz González, Fernando Delgado o Ricardo Merino, que mantuvieron la obra otros cincuenta y cinco días de permanencia en cartel. Víctor García Ruiz⁵⁴³ elogia, asimismo, la redondez de este “thriller” teatral que cautiva al aficionado al teatro policiaco. Recientemente, se ha podido ver una reposición de la obra en la localidad malagueña de El Rincón de Victoria, en agosto del 2005.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Tony, un exjugador de tenis, requiere los servicios de un delincuente, el capitán Lesgate, para asesinar a su mujer Margot, en un crimen que ha planeado meticulosamente.

⁵⁴¹ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España 1939-1978*, cit., p. 53 y p. 88.

⁵⁴² SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, p. XIX.

⁵⁴³ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, cit., pp. 86-87.

b) Conflicto central: mientras que Tony asiste a una cena con Max, escritor de novelas policiacas y enamorado de Margot, Lesgate se introduce en el piso de Tony con la llave que le ha dejado éste y ataca a Margot. Pero Margot consigue coger unas tijeras y clavárselas a su agresor, que muere en el acto. Tony, antes de que llegue la policía, deja falsas pruebas para incriminar a Margot, que es condenada a muerte, pero ni el inspector Hubbard ni Max creen en su culpabilidad.

c) Desenlace: Hubbard prepara una trampa en la que cae Tony, que es inmediatamente detenido.

Comentario: *Crimen perfecto* desarrolla una intriga policiaca perfectamente desarrollada, con un frío e inteligente criminal que se conoce desde el primer acto, pero con un desenlace imprevisto, que mantiene la tensión. A diferencia de otras obras policiacas en las que la trama va acumulando sorpresa tras sorpresa al espectador, en *Crimen perfecto* el plan maquiavélico del criminal lo conocemos detalle por detalle y el espectador asiste a su estricto cumplimiento, salvo por la inesperada defensa de la víctima, que echa al traste las expectativas del criminal marido, que se permite, con total carencia de escrúpulos, preparar un plan alternativo que culmine con la ejecución de la esposa por asesinato. La similitud entre las llaves tipo “Yale” del delincuente y del criminal es la causa del error decisivo del marido, en un recurso dramático que el autor ha justificado desde el principio de la obra, con numerosas alusiones a las llaves de la casa. La presencia de un personaje escritor de novelas policiacas, que adivina la verdad de lo sucedido, añade interés a una trama en la que casi todo el peso de la acción recae en la mente criminal, aunque el autor, con la visión optimista que caracteriza al género policiaco, introduce un inspector de policía más listo que el criminal, pues no sólo descubre el modo en que se planeó el crimen, sino que lo prueba haciendo caer al marido en una trampa.

La desconocida *Premio para un asesinato*, no editada en español, se estrenó en Madrid en el Teatro Eslava, el 28 de febrero de 1962, con la dirección de José Osuna y María Cuadras, Montserrat Blanch, Fernando Noguera, Alberto de Mendoza y José Calvo, como principales intérpretes.

Premio para un asesinato es una comedia policiaca en la que sus dos protagonistas, Julia y David, planean el asesinato del esposo de Julia, un ávido comprador de una noble y vieja mansión inglesa. La intriga y el enigma contienen fuertes dosis de suspense, con un desenlace original y sorprendente.

La crítica al estreno⁵⁴⁴ se mostró decepcionada con *Premio para un asesinato*, de la que se salvaba solamente el final, y a la que consideraron extremadamente inferior a *Crimen perfecto*, pues se notaba demasiado el “truco” al querer montar el autor una comedia demasiado perfecta. La obra consiguió, con todo, muy buena taquilla, en sus 112 días de permanencia en cartel.

Por su parte, *Sola en la oscuridad* se estrenó en Madrid en el Teatro Marquina, el 10 de mayo de 1967, con la dirección y traducción de Jaime Azpilicueta y un buen reparto de intérpretes, compuesto por Francisco Valladares, Ricardo Merino, Miguel Ángel, María Asquerino, Manuel Salguero, Carolina Montijano, Rafael Guzmán y Julio Mores. La crítica⁵⁴⁵ al estreno, con alguna excepción, aplaudió esta truculenta historia, muy rica en recursos técnicos y sorprendivos. Muy celebrada fue la actuación de la actriz María Asquerino en el papel protagonista. El público se conmocionó con la trama y premió a *Sola en la oscuridad* con su asistencia a las más de doscientas representaciones. *Sola en la oscuridad* permaneció 117 días en cartel, entre el 10 de mayo y el 3 de septiembre de 1967, convirtiéndose en la quinta obra más vista en la temporada 1966-67⁵⁴⁶. En el año 2000 se repuso *Sola en la oscuridad* en el Teatro Real Cinema, de Madrid, con Cristina Higuera en el papel principal.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: una cantidad considerable de estupefacientes ha sido escondida en el interior de una muñeca. Por casualidad, la muñeca va a parar a la casa de Suzy, la protagonista invidente. De ello se entera Harry Roat, que complica con astucia a Mike y a Carlino, dos delincuentes de baja monta, que acaban de salir de la cárcel.

b) Conflicto central: Suzy, engañada por los delincuentes, los ayuda a buscar la muñeca. Sin embargo, pronto se da cuenta de que no son de fiar. El peligro real empieza para Suzy cuando Harry, que se ha deshecho de Carlino, apuñala por la espalda a Mike, matándolo, y se dispone a hacer lo mismo con ella, tras conseguir la droga.

c) Desenlace: Suzy, aunque está ciega, sorprende a Harry echándole amoníaco en los ojos y rompiendo las bombillas de la casa, de modo que la escena se queda a oscuras. Pero Harry consigue un poco de luz abriendo la puerta del frigorífico. Cuando

⁵⁴⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, cit., p. 280.

⁵⁴⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, cit., pp. 285-289.

⁵⁴⁶ Vid. CUESTA, Paloma: *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, cit., p. 115.

está a punto de apuñalar a Suzy, ésta logra romper el cordón de la luz del frigorífico, causando un cortocircuito que electrocuta a Harry, que estaba apoyado en la nevera.

Comentario: *Sola en la oscuridad* no es, en rigor, un drama policiaco, puesto que no hay ningún enigma que resolver, pero sí mucha tensión y angustia en el público, que contempla con horror cómo la protagonista ciega va a ser víctima de unos delincuentes. La obra es muy rica en crear situaciones de suspense para el espectador, que espera impaciente los acontecimientos, pues conoce, antes que Suzy, la conspiración de la que va a ser víctima. También sabe, antes que los delincuentes, que Suzy los ha descubierto e intenta engañarlos o, al menos, ganar tiempo. La escena final, violenta, con el apuñalamiento de Mike, el amoníaco sobre los ojos, los apagones, los ataques con la navaja, o la posibilidad de que la casa, rociada con gasolina, se incendie, causan un sobresalto continuo en el espectador. Al alto nivel de suspense se le suma la buena caracterización psicológica de los personajes, con un Mike que esconde detrás de su fachada de delincuente una buena persona, o con la muy inteligente Suzy, que se da cuenta de que está siendo objeto de un engaño y es capaz de enfrentarse con mucha valentía a un asesino.

LAJOS ZILAHY

Lajos Zilahy (1891-1976) es uno de los más importantes y leídos escritores húngaros del siglo XX. Más conocido por su faceta de novelista, Zilahy estrenó asimismo obras teatrales de gran éxito, como *Tuzmadar* (1932), que se llevó al cine por César Fernández de Ardavín en 1957, con el título de *La última noche de amor*.

El trece de enero de 1955, en el Teatro Nacional María Guerrero se representó, con ínfulas de estreno, por tercera vez, la obra *Tuzmadar*, en esta ocasión con el título de *La puerta estaba abierta*, con la traducción de Víctor Ruiz Iriarte y la dirección de Claudio de la Torre, que apoyó la difusión de autores poco conocidos en España, cuya notoriedad a nivel internacional obligaba, en cierto modo, a su inserción en las temporadas de un Teatro Nacional⁵⁴⁷. Sainz de Robles⁵⁴⁸ incluyó *La puerta estaba abierta* en su resumen anual, si bien advirtiendo que no era, estrictamente hablando, un estreno en España.

Estructura dramática:

⁵⁴⁷ Vid. CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie: *op. cit.*, pp. 239-240.

⁵⁴⁸ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1954-1955*, cit., p. 22.

a) Situación inicial: Marcela, hija del embajador De Courten, se enamora de Alomar, famoso bailarín. Este, en otros tiempos, había tenido una aventura fugaz con la hermosa madre de Marcela. Ahora seduce a Marcela, la cual sospecha que entre el bailarín y su madre existe una secreta relación.

b) Conflicto central: el bailarín intenta forzar a Marcela que, exasperada y fuera de sí, mata a su agresor. En el transcurso de las pesquisas, un testigo declara haber visto a una mujer desconocida penetrar en la habitación del bailarín. La señora Courten, habiendo descubierto el homicidio realizado por su hija, se finge amante de Alomar para proteger a su hija.

c) Desenlace: la verdad sale a relucir. El embajador De Courten, que consideraba a su mujer culpable del crimen, le devuelve toda su estima y su amor. Marcela podrá invocar el derecho a la legítima defensa, que reducirá notablemente las consecuencias penales del crimen.

Comentario: *La puerta estaba abierta* es un melodrama policiaco que basa su consistencia en una trama repleta de motivos folletinescos: el honor de los De Courten, la seducción de la hija y la anterior de la madre, por parte de un ser despreciable, las intrigas entre madre e hija, los celos de la hija o la actuación de la madre, que se acusa para proteger a su hija del homicidio que ha cometido. La parte melodramática supera a la policiaca, pues desde el primer momento se conocen las circunstancias de ese crimen. El final resulta esperanzador, con el culpable muerto y todos los otros personajes redimidos y con apenas la sombra de una breve condena o incluso la absolución para Marcela. La situación recuerda ligeramente a *La mentira del silencio* (1944), de Julia Maura, en la que otra madre comete perjurio delante de un tribunal y no le importa sacrificar su honor y su libertad con tal de salvar a su hijo de la ignominia.

PHILIP MACKIE

El escritor inglés Philip Mackie (1918-1985) alcanzó notable celebridad como guionista de televisión con multitud de series y capítulos escritos, entre los que se encuentran muchos de contenido policiaco. Como dramaturgo, su primera comedia es *The whole truth*, estrenada en 1955, que se hizo famosa por su versión cinematográfica de 1958, dirigida por Dan Cohen. En 1965 probó suerte de nuevo con el género policiaco con su adaptación para el teatro de la novela de Georges Simenon *Maigret and the lady*.

Con la adaptación de José López Rubio se estrenó en el Teatro Infanta Isabel *Toda la verdad*, el 30 de enero de 1957, con muy mala crítica por parte de Sainz de Robles⁵⁴⁹, que la calificaba de escaso interés y calidad.

La trama es eminentemente policiaca: Paulton debe ir a declarar en el juicio por el asesinato de su examante, Gina, asesinada por su marido, Carliss. Aunque Carliss es el asesino verdadero, Paulton tendrá que intentar y probar su inocencia.

AYN RAND

La filósofa y escritora estadounidense de origen ruso Ayn Rand (1905-1982) intentó aproximar la filosofía a la literatura, con varias novelas que contienen su pensamiento filosófico. Escribió en 1934 una obra de teatro que es todo un clásico en el teatro de aficionados en Estados Unidos, *The night of January the 16th*, que fue llevada al cine en 1941.

El estreno en Madrid de *La noche del 16 de enero* se produjo el 18 de agosto de 1957, en el Teatro de la Comedia. Sainz de Robles⁵⁵⁰ destacó la excelente dirección de Huberto Pérez de la Ossa, en una obra que ofrecía algunas dificultades en su puesta a escena, porque precisaba de la participación de miembros del público, hecho muy novedoso por entonces.

La noche del 16 de enero es una pieza policiaca que incorpora al público que desee participar en el jurado que debe decidir sobre la culpabilidad o inocencia de la protagonista. Karen está acusada del asesinato de su amante y rico empresario, el Sr. Faulkner. Varios de los personajes que intervienen pertenecen al habitual mundo del género policiaco y negro: abogados, gánsters, criadas, policías, artistas, testigos expertos y dos mujeres que amaron a la víctima. Una pregunta se cierne sobre la audiencia: ¿la víctima se suicidó saltando al vacío o la empujaron? Cada uno de los personajes testimonia en el tribunal y su intervención añade información para resolver el caso que, a medida que se desarrolla la obra, se va volviendo más confuso, por la sucesión de mentiras y verdades entrelazadas en las declaraciones de los testigos. En ocasiones, son revelaciones sorprendentes, que mantienen el suspense y que ocasionan algunos arrebatos en los personajes, en un tono melodramático. La avaricia, los celos y el despecho parecen ser los móviles del crimen. Casi todos los personajes mienten en

⁵⁴⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, cit., p. 25.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

algún momento y la verdad de lo ocurrido parece difícil de descubrir. La propia víctima presenta una doble cara: como un padre de familia feliz y virtuoso o como un egoísta que piensa sólo en sí mismo. Apenas hay acción en los tres actos de los que consta la obra y todo el peso recae en los diálogos y en las reacciones de los personajes, suscitadas por las revelaciones que escuchan. La autora quiso construir la obra de manera que las pruebas de culpabilidad y de inocencia se reparten por igual, de modo que la decisión del jurado se basa exclusivamente en el carácter y los valores morales del jurado, que es, en realidad, a quien se está juzgando verdaderamente, en opinión de la autora.

WILLIAM DINNER Y WILLIAM MORUM

La pareja de dramaturgos William Dinner y William Morum se especializó en estrenar comedias de intriga, como *All my Juliets* o *The late Edwina Blach*, llevada al cine esta última en 1951.

Con el título de *El hombre del paraguas* se estrenó en Madrid el 22 de enero de 1958, en el Teatro Lara, la obra *The late Edwina Black*, con un resultado correcto, pues mantuvo el interés y suspense del espectador, pero no muy alentador para la crítica, que tan sólo vio una comedia policiaca bien construida⁵⁵¹. La adaptación corrió a cargo de J. de Solar y Conchita Montes, María Francés, Antonio Vico y Gabriel Llopart fueron los intérpretes.

Ambientada a finales del siglo XIX, en un entorno de venenos y adulterios, *El hombre del paraguas* se trata de una mezcla de intriga policiaca y comedia psicológica, con varios momentos de humor. Al alzarse el telón se ve un salón siniestro y, en pocos minutos, nos enteramos de la muerte reciente de la señora de la casa y de que ciertas circunstancias denuncian la intervención del arsénico. La llegada del inspector de policía, que ha insistido en realizar la autopsia, amenaza con destruir los planes de amor de dos personajes, el viudo y su amante. Pero hay otros dos personajes sospechosos, entre ellos, un ama de llaves que sabe más de lo que dice y, poco a poco, a través de muchas dudas e hipótesis, acabamos por descubrir que la muerte no es más que un detalle de un conjunto enormemente siniestro. En la obra aparece un inspector de policía, similar al Maigret de Simenon, pues basa su trabajo deductivo en la tenacidad,

⁵⁵¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, cit., pp. 124-127.

en la persistencia y en la lógica rigurosa, sin hipótesis aventureras o fantásticas. En la obra aparecen unos cuantos elementos que añaden a la trama sobresalto y suspense: unas ráfagas de tormenta, un apagón, unos golpes en el piso de arriba o unos pasos misteriosos en la galería. Al juego de descubrir la identidad del asesino se suma que nuevos peligros acechan a otras nuevas víctimas, si no se descubre quién es el asesino. El desenlace de la obra no se ve venir, salvo para aquellos espectadores muy avezados a las intrigas policíacas.

REGINALD DENHAM

El escritor, actor y director inglés Reginald Denham (1894-1983), establecido en América en 1940, se especializó en el teatro policiaco y se hizo famoso con su obra *Ladies in retirement* (1940), escrita en colaboración con Edward Percy, que fue llevada al cine en 1941. Otras obras de corte policiaco que escribió, solo o en colaboración con su mujer Mary Orr o Edward Percy fueron *Dial M for a murder*, *Sherlock Holmes*, *Dark Hammock*, *Dead giveaway*, *Minor murder*, *Suspect* o *Trunk crime*. Realizó también una versión libre al inglés de la obra de Alfonso Paso: *Receta para un crimen*.

Con el título de *Crimen en Fiske Manor* se estrenó en Madrid *Ladies in retirement* en 1959, en el Teatro Maravillas, con la dirección de Gustavo Pérez Puig. La trama es esencialmente policiaca: una criada vive en un gótico caserón junto con una vieja y retirada actriz. Un día, la criada es visitada por sus dos extravagantes hermanas. La vieja actriz, que cree que las hermanas están locas, exige que se marchen inmediatamente. La criada asesina a la actriz y permite que sus hermanas se queden en la casa. Todo va bien hasta que un pariente misterioso empieza a investigar lo ocurrido.

JAMES ENDHARD

El escritor chileno Camilo Pérez de Arce (1926-), que usó los pseudónimos de Guillermo Blanco y de James Endhard, se inició en la literatura policiaca con la publicación, en 1951, de *El enigma de la cleptómana*. Posteriormente, ha escrito diversas novelas y obras teatrales policíacas, entre las que destacan: *El partido final*, *Crimen entre psicólogos*, *Estocada y veneno* y *Cuarteto para instrumentos de muerte*. *Comedia para asesinos* (1957) y *Visitantes de la muerte* (1959) fueron las dos piezas de James Endhard que se estrenaron y editaron en España.

Comedia para asesinos se estrenó en Madrid en el Teatro María Guerrero, el 19 de febrero de 1960, en versión de Carlos Miguel Suárez Radillo y con la dirección de Claudio de la Torre. Entre los intérpretes, estaban Lina Rosales, Antonio Ferrandis, Pedro Sempson, Mariano Azaña, Ángel Picazo y Gabriel Llopart. La obra se mantuvo en cartel treinta y ocho días, entre el 19 de febrero y el 27 de marzo de 1960. La crítica⁵⁵² en el estreno reconoció la calidad de la comedia dentro del género policiaco, aunque pronto surgió una polémica promovida en la revista *Primer Acto*, que no entendía cómo una comedia policiaca, aunque interpretada correctamente, estuviera en la programación de un teatro nacional subvencionado, como era el María Guerrero⁵⁵³. Torres Nebrera⁵⁵⁴ refrenda la opinión de *Primer Acto*, al tratar la obra de muy inferior a la calidad que debía imperar en el primer teatro público de ese momento. *Comedia para asesinos* fue emitida en el programa *Tras la puerta cerrada*, en una adaptación realizada para Televisión Española.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Melvyn, un viejo y retirado actor, que vive con su tímida e insegura nieta Wanda y un amigo, Jack, recibe la desagradable visita de Fergus, hermano de Jack, recién salido de la cárcel. Fergus ha estado chantajeando a Melvyn porque causó, con su desprecio a sus dotes de actor, el suicidio de su hijo.

b) Conflicto central: Fergus recibe un tiro y muere en el acto. Los tres moradores deciden ocultar lo ocurrido y protegerse mutuamente, y para ello buscan un cabeza de turco, el joven Claude, ladrón y conquistador de mujeres que se ha granjeado la amistad de la poco agraciada Wanda, movido por el brillante que luce la joven. Entre todos consiguen que Claude sea detenido por el asesinato de Fergus.

c) Desenlace: sólo la insistencia de Melvyn, que impide a su nieta cualquier posibilidad de actuar en un escenario con él, consigue que Wanda, herida en su amor propio, anuncie a la policía que vio a su abuelo coger la pistola con la que mató a Fergus.

Comentario: *Comedia para asesinos* cuenta con el aliciente de ser un correcto policiaco que aspira a liberarse de la servidumbre del argumento para trazar una penetración psicológica de los personajes. De este modo, quedan muy bien perfilados los sueños y frustraciones de Wanda, así como el rencor de su abuelo, el viejo y

⁵⁵² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 136-140.

⁵⁵³ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *op. cit.*, p. 94.

⁵⁵⁴ TORRES NEBRERA, Gregorio: "El teatro español entre 1956 y 1960", cit., pp. 27-28.

enloquecido intérprete que no duda en matar para convertirse de nuevo en actor; también están muy bien trazados la picaresca de Fergus o la doble faceta de Claude, el ladrón, que igual aparece como un desalmado estafador o como la víctima atemorizada de un complot. En un escenario de teatrito íntimo y siniestro, en la casa del actor, la trama policiaca se basa en una macabra farsa que inventan los actores para condenar a un inocente, acusado de un crimen que se comete a la vista del espectador. El suspense se logra porque al hecho de conocer cuál va a ser el destino de Claude se le suma el enigma de saber quién es el verdadero asesino, que no se descubre hasta el final. La comedia termina con truco y sorpresa para espectador, porque la policía, que había identificado el cadáver de Fergus, se había prestado a seguir el juego de Melvyn y Wanda sólo para enfrentarlos en su orgullo, para ver si salía a relucir cuál de ellos dos, o bien Jack, era el verdadero asesino.

Por su parte, *Visitantes de la muerte* se estrenó en el Teatro Apolo de Valencia, el 24 de noviembre de 1964, con Carlos Lucena, Luisa de Córdoba, África Martínez y Jesús Enguita, como intérpretes. Poco después se estrenó en Barcelona, en el Teatro Candilejas, con los dos primeros intérpretes más Rosa María Sardá y Jorge Serrat. La versión era la de Carlos Miguel Suárez Radillo, que también asumió la dirección de la obra. Con muchísima menos repercusión que *Comedia para asesinos*, *Visitantes de la muerte* consiguió una aceptable crítica en su estreno en Barcelona⁵⁵⁵.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un grupo de cuatro amigos, Allan, Grace, Evelyn y Percy, tras una avería en el coche, se ven obligados a refugiarse en una noche de tormenta en una cabaña abandonada. Allí se encuentran con un viejo periódico, que da cuenta del caso de Marco, un amigo del grupo contra el que testificaron los otros, un año antes, y que murió tras ser acusado de asesinato.

b) Conflicto central: todo parece indicar que les han preparado una trampa, como venganza, pues la avería del coche ha sido intencionada. Sus sospechas se confirman cuando Evelyn muere tras beber whisky mezclado con un agua envenenada que había en una jarra. Poco después muere Percy de un disparo.

c) Desenlace: Allan se emborracha y Grace le confiesa que ella cometió el asesinato por el que se acusó a Marco, y su objetivo ahora era deshacerse de los testigos.

⁵⁵⁵ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., p. 337.

Sin embargo, Allan, que tan sólo ha fingido emborracharse, desarma a Grace y se va de la cabaña para denunciarla a la policía.

Comentario: *Visitantes de la muerte* es una pieza policiaca bien construida pero poco original, pues repite sin apenas variación el esquema de encerrar a unos personajes con la conciencia intranquila en un espacio del que no pueden salir fácilmente. Uno de ellos es el asesino y se dedica a ir liquidando uno a uno a los otros, hasta que, al final, el único superviviente idea una estratagema para que el asesino, que cree que ya ha vencido, confiese sus crímenes. Es la misma estructura de los *Diez negritos*, de Agatha Christie, pero con muchos menos personajes. A diferencia de *Comedia para asesinos*, en *Visitantes de la muerte* apenas se esboza la caracterización psicológica de los personajes, y algunos de los cambios en su evolución, como el que experimenta la dulce y aterrorizada Grace en cruel y sádica asesina, no están muy justificados, salvo por el hecho de querer el autor presentar como culpable al personaje menos sospechoso, con el fin de sorprender al espectador. El recurso de Allan de fingirse abatido y embriagado, de forma que no se puede defender, es un buen truco final para desenmascarar a la confiada Grace y conseguir que el inteligente criminal sea derrotado, como es norma en el género policiaco.

FRANK LAUDER Y SIDNEY GUILLIAT

Los ingleses Frank Lauder (1906-1997) y Sidney Guiliat (1908-1994) formaron una feliz pareja como escritores, directores y productores de inteligentes y comerciales películas, sobre todo de humor y thrillers. Mercedes Ballesteros y Charles David Ley adaptaron para el teatro dos éxitos de estos autores: *Nacida ayer* y *Crimen contra reloj*. Esta última, sobre todo, con sus cambios de decorado y acción sin pausa, recuerda su origen como guión cinematográfico.

Crimen contra reloj se estrenó en Madrid el 8 de marzo de 1960, por la Compañía del Teatro Infanta Isabel, con la dirección de Arturo Serrano, la traducción de Mercedes Ballesteros y los siguientes intérpretes: Antonio Paúl, Manuel Dicenta, Julia Gutiérrez Caba, Roberto Samsó, Ángel Terrón, Emilio Gutiérrez Caba, Gabriel Agustí, Fernando Noguerras, María Saavedra, Paula Martel, Ana María Ventura y José M. Navarro. La crítica⁵⁵⁶ se mostró moderadamente positiva con la comedia, a la que se le

⁵⁵⁶ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 145-149.

reprochó su ingenuidad y excesiva inverosimilitud. Se destacó, especialmente, la interpretación de Manuel Dicenta y de Julia Gutiérrez Caba. La obra aguantó en cartel unos discretos veintinueve días, entre el 8 de marzo y el 5 de abril de 1960. Posteriormente, en el mes de junio, Arturo Serrano estrenó *Crimen contra reloj* en Barcelona, en el Teatro Comedia, con buena acogida por el público y la crítica catalana.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: William, cuando va a cumplir con su ingrata tarea de vendedor en la casa de Ann, se encuentra con el cuerpo de Winifred, la secretaria de Sir George, escondido en un piano, causando la desesperación de Ann, que no sabe por qué han escogido su casa para dejar en ella un cadáver.

b) Conflicto central: Todo es un complot de Hawkins, el vecino de Ann, que piensa poner una bomba en la hospedería en la que Sir George piensa alojarse. Winifred, que no estaba muerta, se reanima y comunica a William y a Ann el atentado que va a sufrir Sir George. William se va con Ann a la hospedería para desbaratar el atentado.

c) Desenlace: William salva la vida de Sir George y Ann, muy admirada por la valentía de William, se queda prendida de él.

Comentario: una vez más, el Infanta Isabel de Arturo Serrano ofrecía una comedia policiaca, con un tono de ligera parodia, en la que la acción y el ritmo trepidante, mezclado con el humor es lo más importante. Apenas hay suspense, puesto que desde casi el principio conocemos la identidad del criminal y el atentado que planea cometer, pero la rapidez con la que se suceden los acontecimientos es suficiente para llevar al espectador a una tensión y estado de inquietud por saber si William llegará a tiempo de hacer nula la amenaza o no. William, vendedor de aspiradoras, se convierte en un detective improvisado, empujado por las circunstancias, y demuestra valentía e inteligencia para enfrentarse con los dos criminales. Aunque muy distorsionado por el humor y los equívocos usuales en las comedias de enredo, *Crimen contra reloj* cuenta con varios elementos de las comedias policiacas: un cadáver en un piano, una bomba que va a estallar conectada con un radio y un siniestro y criminal relojero.

GEORGES SIMENON

El escritor belga Georges Simenon (1903-1989) fue un novelista de prodigiosa fecundidad, con más de 192 novelas publicadas con su nombre más otras 30 publicadas

con diferentes pseudónimos. Georges Simenon es mundialmente conocido por ser el creador del comisario Maigret, protagonista de 78 de sus novelas y 28 cuentos. Para Maigret, la forma de resolver los casos que se le presentan es introduciéndose en las vidas de aquellas personas que están en torno al suceso ocurrido. Resuelve sus casos mediante la comprensión de las formas de vida de los investigados, pensando, comiendo y viviendo como ellos. A través del comisario Maigret, Simenon nos cuenta historias policiacas, pero, sobre todo, nos cuenta historias de personas, de pueblos y ciudades, pequeñas historias que trascienden lo local al tratar temas universales. Los casos del comisario Maigret han sido llevados en muchas ocasiones al cine y a la televisión. Aunque Georges Simenon no escribió para el teatro, también se han realizado algunas adaptaciones de algunos de estos casos.

Con la traducción de Arturo Rigel, Guillermo Marín se atrevió a adaptar para el teatro a todo un clásico de la novela policiaca: Georges Simenon y su comisario Maigret, que empezaban a ser muy conocidos por los lectores españoles aficionados a las colecciones de novelas policiacas, publicadas en los años cincuenta. Con el título *Maigret y el asesino de la rue Carnot* se estrenó en Madrid el 9 de marzo de 1960, en el Teatro Goya, una adaptación de la novela policiaca *Maigret se trompe*, publicada en 1953. La obra teatral contaba con un nutrido reparto compuesto por el propio Guillermo Marín, acompañado por Lola Gaos, Luisa Sala, José Calvo, Manuel Tejada y Manuel Gallardo, entre otros. La crítica⁵⁵⁷ al estreno fue, en general, favorable, y ensalzó el difícil reto que se plantearon traductor y director a la hora de llevar a escena un texto narrativo. La obra gustó a un público ya fiel a los policíacos y superó las cincuenta representaciones, en sus 33 días de permanencia en cartel, desde el 9 de marzo al 10 de abril de 1960.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: el comisario Maigret acude a la casa donde ha sido asesinada la prostituta Louise Filon y comienza su investigación entre los propios inquilinos del edificio.

b) Conflicto central: el comisario interroga al reducido grupo de sospechosos de la finca: la portera del edificio, una criada expresidiaria, el novio pusilánime de la víctima, que no tenía inconveniente en que Louise fuese prostituta, el cirujano amante

⁵⁵⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 150-153.

de la víctima, prepotente y carismático, y la esposa de éste último, que ensalza a su marido pese a su carácter mujeriego.

Desenlace: Maigret, usando la psicología, descubre que la culpable es la esposa, que asesinó a Louise cuando se enteró de que estaba embarazada del cirujano. La mató por venganza hacia su esposo, por todas las vejaciones a las que la sometía, pero fue un gesto inútil, porque el cirujano no lamenta verdaderamente la muerte de Louise.

Comentario: fiel al espíritu de la novela, *Maigret y el asesino de la rue Carnot* empieza con elementos que garantizan el suspense: un apagón, un grito, un disparo y un cadáver. Teniendo en cuenta que las obras de Georges Simenon son esencialmente narrativas, en las que cada frase es una pincelada en la que se nos describe, de un modo casi costumbrista, la Francia de esos años, era todo un reto llevar al teatro un tipo de novela policiaca en la que la ambientación y la psicología de los personajes es tan importante como la investigación del crimen que sucede. De este modo, el esfuerzo de Guillermo Marín fue el de centrar toda su atención en la anécdota detectivesca, el enigma que resolver, las sospechas, las pesquisas... en suma, el mecanismo de indagación policiaca, que mantiene el suspense hasta el final, cuando se conoce la identidad del asesino.

ROBERT THOMAS

El dramaturgo francés Robert Thomas (1927-1989) consiguió el éxito internacional a través, sobre todo, de dos obras: *Piège pour un homme seul*, de 1960, que se vio rápidamente traducida y representada en el mundo entero, y *Huit femmes*, en 1961, adaptada al cine en el año 2002, en una divertida combinación de musical y policiaco. Robert Thomas se consagró como un maestro del teatro policiaco, que parecía reservado sólo a los dramaturgos anglosajones. Otro policiaco de Robert Thomas que se estrenó en España fue *Le deuxième coup de fou* (1965), basada en la novela de Ladislao Fodor. Robert Thomas estrenó, además, otros ocho éxitos dentro del teatro policiaco, como *Double jeu* (1970), de la que se hizo una adaptación para televisión en 1972.

El 1 de julio de 1960 se estrenó en Madrid *Trampa para un hombre solo*, en el Teatro de la Zarzuela, con la traducción de José Luis Alonso y la dirección de José Osuna, que recalcó especialmente ciertos elementos cómicos de la obra, y un reparto de lujo: María Asquerino, Pilar Bienert, Antonio Vico, Guillermo Marín, Ángel de la Fuente y José Vivó. El joven autor Robert Thomas fue al estreno madrileño. La crítica

aplaudió esta comedia, original e inteligente, aunque algún comentarista se indignaba de la sobreabundancia de los juguetes cómicos endebles y de obras policiacas extranjeras⁵⁵⁸. A pesar de su estreno en julio, la obra consiguió un gran éxito y permaneció en cartel 55 días, entre el 1 de julio y el 23 de agosto de 1960. Después se llevó al Teatro Calderón, de Barcelona, con gran éxito de crítica. La obra pasó a ser de repertorio y se repuso también en la temporada siguiente, 1960-61, en el Teatro Fuencarral, y en la de 1967-68, en el Teatro Comedia. Más recientemente, *Trampa para un hombre solo* fue representada en gira por provincias el 2001, con la dirección de Ángel Montesinos y Andoni Ferreño y Agustín González en los papeles protagonistas. Por el interés de su trama y el gusto por lo policiaco, la obra continúa siendo representada muchos años después por compañías de aficionados o semiprofesionales. Una de las últimas reposiciones se ha llevado a cabo el 30 de julio del 2007, en el Teatro Miguel Fleita, de Utebo.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: un joven casado denuncia a la policía la desaparición de su esposa en el viaje de su luna de miel, en un pueblo en las montañas. Lleva varios días sin aparecer, tras una disputa con su marido.

b) Conflicto central: repentinamente, el sacerdote del pueblo aparece con la esposa desaparecida, para sorpresa del protagonista, que no conoce a esa mujer. Nadie conocía de antes a la pareja y la mujer, que supera sin dificultad todas las preguntas que se le formulan, indica que su marido tiene ataques de amnesia y que por ello no la ha reconocido. El marido se pregunta si está loco o si está siendo objeto de una trampa, por parte de un grupo de malhechores.

c) Desenlace: se descubre que el sacerdote y la falsa esposa trabajan para la policía, que sospechaba del joven recién casado, que acaba confesando ser el autor de la muerte de su mujer.

Comentario: en un bello decorado que representa un hotel de Chamonix, en medio de los Alpes, *Trampa para un hombre solo* desarrolla una trama de intriga y suspense, con unos personajes desconcertantes, como son el sacerdote y la desconocida mujer que se hace pasar por la esposa del inquilino del hotel, y un marido con posible amnesia que va poco a poco siendo presionado con un cúmulo de mentiras, que lo aferran y atrapan, haciéndole pasar gran angustia a él y al espectador, que lo cree

⁵⁵⁸ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 188-192.

víctima de una conjuración, pero que, al final, con gran sorpresa, resulta ser todo una trampa preparada contra un asesino. Resulta interesante, lo mismo que sucedía en *El asesinato de Rogelio Ackroid* (y, suponemos, en su versión teatral *Coartada*), de Agatha Christie, que en *Trampa para un hombre solo* sea el personaje principal, aquel que nos cuenta muchos de los hechos, el culpable.

Por su parte, *Ocho mujeres* se estrenó en Madrid en el Teatro Infanta Isabel, con la dirección de José Osuna, en versión de José Luis Alonso, con los siguientes intérpretes: Cándida Losada, María Luisa Ponte, María Francés, Tota Alba, Mercedes Barranco, Paula Martel, Consuelo Company y Ana María Vidal. La crítica⁵⁵⁹ en el estreno fue favorable a esta comedia policiaca artificiosa en su planteamiento, pero llena de intriga y acción. El público gozó con esta comedia, que se mantuvo en cartel sesenta y tres días, entre el 19 de septiembre y el 20 de noviembre de 1961.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: en una mansión aislada por la nieve, en Navidad, siete mujeres de una familia desarrollan una investigación para descubrir al asesino de Marcel, el cabeza de familia, que ha aparecido tendido en la cama y apuñalado.

b) Conflicto central: aparentemente, sólo una de las siete ha podido ser la asesina. Los perros no han ladrado y el teléfono está cortado, dejando a las mujeres en una situación de total incomunicación. Las siete mujeres, más una que aparece después, se acusan las unas a las otras en un juego de verdades implacable y cruel, descubriendo sus ruindades, los rencores escondidos, las envidias y las mentiras que envuelven sus vidas.

c) Desenlace: se descubre que el cabeza de familia, en colaboración con una de sus hijas, había fingido su asesinato, para poder enterarse de los secretos de las mujeres. Pero, al conocer las horribles verdades que escondían, se suicida.

Comentario: en un privilegiado espacio policiaco, el *huis clos* de la mansión burguesa rodeada de nieve, *Ocho mujeres* es una típica comedia policiaca, pero sin policías, en la que se une el juego de descubrir la identidad de la asesina entre ocho sospechosas, con el de sonrojar al público sacando los trapos sucios de cada una de las mujeres, todas ellas insolentes y turbias. La obra es pura acción, en la que apenas existe tiempo para reflexionar sobre la falta de verosimilitud que supone juntar en una misma familia a tantas mujeres que se asemejan a arpías y que acumulan tantos incidentes entre

⁵⁵⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 225-228.

unas y otras. Sin embargo, como obra policiaca funciona bien, pues posee todos los ingredientes del género: asesinato, sospechosas acusaciones, defensas, sorpresas, sustos, tiros y, además, un poco de humor. La habilidad de Robert Thomas mantiene hasta el último momento el interrogante sobre quién ha matado a Marcel, sin que decaiga la atención ni un momento, con un truco final, para descubrir al asesino.

En el teatro Beatriz, de Madrid, se estrenó el 19 de febrero de 1965 *El segundo disparo*, con la dirección de José Osuna, la traducción de Concha Agüero y María Mahor, Luis Prendes, Ramón Elías, Carlos Mendy y Víctor Blas, como intérpretes. *El segundo disparo* fue acogido con mucha frialdad por la crítica⁵⁶⁰, que la consideró muy inferior a las otras dos obras del autor estrenadas en España. Al público sí que le agradó la comedia y la premió con su asistencia en los treinta y un días que permaneció en cartel. Posteriormente, se estrenó en el Teatro Barcelona, donde también gustó al público aficionado al teatro policiaco.

Olivier, comisario de policía, acaba de casarse con la encantadora Suzanne, pero es devorado por el demonio de los celos. Aunque tranquilizado por su antiguo amigo, un inspector de policía, decide tender una trampa a su mujer para conocer su pasado. Desgraciadamente, entre ellos dos va a aparecer un guapo seductor. Para salvar a Suzanne, Olivier va a preparar un crimen perfecto, con un único disparo, pero las cosas no le van a suceder como esperaba.

El segundo disparo es una rápida y alegre comedia policiaca, con sorprendentes cambios y giros en la situación, que permiten el suspense hasta el final. La obra fundamenta su atractivo en la sola intriga, con unos personajes muy poco elaborados, encuadrados en los tipos del policía, el chantajista y la mujer fatal, y teniendo su mejor baza en la sorpresa permanente del espectador, en una situación de *crescendo*, conforme se acerca el final de la trama. Como corresponde en buena ley a una comedia policiaca, varios muertos se acumulan al final de la obra.

Mucho más desapercibido fue el estreno en Madrid de *Doble juego* en el Teatro Muñoz Seca, el 23 de marzo de 1972.

En *Doble juego*, Françoise, una mujer rica de nacionalidad suiza, se da cuenta de que Richard, el hombre encantador con el que se ha casado en segundas nupcias, no es más que un hombre brutal, mentiroso, jugador empedernido, que la está arruinando. Françoise descubre un secreto de familia de Richard que la ayudará a librarse de él:

⁵⁶⁰ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., pp. 213-215.

Richard tiene un hermano, Michel, un pobre diablo que acaba de salir de la cárcel, que se le parece bastante. Françoise decide entonces, con la colaboración de la criada Louise, obtener un divorcio amañado haciéndose servir del parecido de Michel, que suplantarán a Richard. Sin embargo, Michel resulta muy poco hábil para hacer el papel de Richard, en tanto que Richard intenta vengarse.

Doble juego recurre al tema de los dobles, que no sorprende a nadie, al ser demasiado habitual en la literatura policiaca. Un comisario y un policía completan el reparto de esta pieza de suspense e intriga.

JOHN WILLARD

El dramaturgo y actor norteamericano John Willard (1885-1942) consiguió un enorme éxito con *The cat and the canary* (1922), que fue llevada al cine en 1927 y, posteriormente, en 1939, aunque en tono cómico. En 1979 se realizó la tercera versión cinematográfica de este clásico del suspense y del terror.

El gato y el canario fue estrenada en Madrid el 17 de octubre de 1929 en el Teatro Alcázar. El 4 de julio de 1960 se hizo una reposición en el Teatro Recoletos, con la dirección de Gustavo Pérez Puig y un espléndido reparto de intérpretes: Carmen Luján, María Vilches, Gracita Morales, Lola Cardona, Alicia Hermida, Francisco Taure, José María Vilches, Fernando Delgado, Félix Navarro, Manuel Torremocha y Pedro del Río. La obra permaneció en cartel 22 días, entre el 4 y el 25 de julio de 1960.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: varios herederos se reúnen en una mansión para la lectura del testamento. Una vieja criada negra, con ínfulas de espiritista, les advierte de que un grave peligro se cierne sobre ellos. Una vez que han llegado todos, el notario procede a leer el testamento y a nombrar heredera única a una de las sobrinas, Annabelle West.

b) Conflicto central: llega a la casa un enfermero de aspecto feroz, que les anuncia que un loco peligroso se les ha escapado del manicomio y que deben estar muy atentos, porque el loco es un asesino cruel. El terror se apodera de todos cuando muere el notario. Annabelle comienza a ver a fantasmas y a oír voces, por lo que empieza a ser tomada por loca. Sin embargo, todo es un montaje de uno de los herederos y del enfermero, que quieren volver loca a Annabelle, para que quede deslegitimizada para cobrar la herencia.

c) Desenlace: en un momento en que disputan los dos cómplices, otro de los herederos consigue reducir a los facinerosos y los entrega a la policía.

Comentario: *El gato y el canario* es un clásico del teatro de terror y suspense, con varios motivos que se repetirán en lo sucesivo, como son la congregación de parientes en la lectura de una herencia, la vieja mansión encantada, llena de pasadizos y recovecos que son usados malignamente por los criminales, o los sustos y sorpresas para la protagonista, que corre peligro en cada momento. Mucho le debe el teatro de Jardiel Poncela a obras como *El gato y el canario*. El asesinato del notario, con la consiguiente rueda de sospechosos entre todos los familiares herederos, añade un nuevo motivo de interés, con la disputa entre los personajes masculinos por alcanzar el amor de Annabelle, como motivo secundario. Los ataques que sufre Annabelle a su integridad física, o como medio para volverla loca, ocasionan muchos momentos de tensión y suspense. Personajes como la vieja criada negra espiritista o el loquero tenebroso son tópicos, pero eficaces para recrear el terror. El tiempo, lineal, sin rupturas en su unidad, y el espacio único de la mansión siniestra son otros elementos destacables.

MICHAEL GILBERT

El británico Michael Francis Gilbert (1912-2006) se especializó en todo tipo de novelas de misterio y policíacas: policíacos de “juicios”, novelas de espías, relatos cortos de misterio y suspense y novelas policíacas de enigma. Como dramaturgo, apenas estrenó algunas obras, aunque desarrolló también muchos guiones de policíacos para la radio y la televisión.

El 3 de noviembre de 1960 se estrenó en Madrid *El reloj se paró a las cuatro*, en el Teatro Maravillas, con la dirección de Arturo Serrano, tan aficionado a los policíacos, la traducción de C. Jiménez y S. Arín y un buen reparto de actores compuesto por: Julieta Serrano, Margarita Lozano, Luisa Rodrigo, Manuel Díaz González, Ramón Elías, Enrique Cerro, Alberto Bové y José Cuadrado. La crítica⁵⁶¹ en el estreno fue francamente buena, pues la obra, llena de expectación e interés, agradó mucho a los espectadores. La obra se mantuvo en cartel treinta y nueve días, del 3 de noviembre al 11 de diciembre de 1960. Posteriormente, en 1961, la compañía de Arturo Serrano la llevó al Teatro Barcelona.

⁵⁶¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 215-217.

El reloj se paró a las cuatro es una clásica comedia policiaca en la que asesinan a la señora Reese, al final del primer acto, por un asunto relacionado con la invención de un detergente. El título alude a la hora en la que se paró el reloj cuando, aparentemente, se cometió el crimen. El acto segundo y tercero están destinados a la investigación del asesinato, sin que se sepa el modo en que van a descubrir al criminal. Al final de la obra, siguiendo los cánones del género, hay verdadera sorpresa y se descubre, en una suerte de anagnórisis habitual, que la víctima era una cosa y parecía otra muy distinta.

El reloj se paró a las cuatro es una comedia policiaca de enigma, al estilo de las de Agatha Christie, con todos los personajes sospechosos del crimen que se comete al final del primer acto. A través de los indicios y de los interrogatorios, algunos parecen quedar eliminados, pero tras nuevos giros en la trama, que conllevan nuevas coartadas y circunstancias, vuelven a englobar la lista de los posibles culpables. Las pistas y sospechas son múltiples y cualquiera puede ser el asesino. Como es normal en muchas piezas policiacas, todo cuanto sucede en la escena, incluso lo más nimio, tiene un significado que posteriormente se justifica. Los diálogos a menudo pueden pecar de reiterativos, pero es esto imprescindible para que el espectador esté muy al tanto de cada detalle. La acción se desarrolla en Inglaterra.

ELLESTON TREVOR

El novelista británico Elleston Trevor (1920-1995), pseudónimo de Trevor Dudley-Smith, practicó varios géneros literarios, pero consiguió el éxito literario con sus novelas de suspense ambientadas en la guerra fría, con un protagonista común a la serie, el agente secreto británico Quiller. Se especializó también en la novela de suspense y enigma, con un personaje, el obispo de Hugo, que solucionaba crímenes como un desafío mental, del mismo modo que el personaje de Hercules Poirot de Agatha Christie.

El laberinto se estrenó en Madrid el 14 de diciembre de 1960, en el Teatro Maravillas, con la dirección de Gustavo Pérez Puig, la traducción de Manuel Pombo Angulo y Elvira Quintilla, Vicky Lagos, María Cañete, José María Roderó, Agustín González, Fernando Delgado, Manuel Collado y Félix Navarro en el reparto. La obra consiguió muy buena crítica⁵⁶², sobre todo en lo que respecta a los diálogos y al dibujo

⁵⁶² Vid. ÁLVARO, Francisco: *ibídem*, pp. 226-228.

de los personajes, si bien se echaba de menos un poco de acción, en una pieza policiaca en la que todo está estructurado por las conversaciones de los personajes. *El laberinto* recibió también el aplauso de Federico Sainz de Robles⁵⁶³. La obra se mantuvo en cartel veintiséis días, desde el 14 de diciembre de 1960 al 8 de enero de 1961.

En *El laberinto*, varios personajes se congregan en la casa de una señora que está muy enferma, a la que no se ve hasta el final de la comedia. Uno de ellos muere asesinado y se plantea inmediatamente el reto de averiguar quién ha sido el culpable. Con cierta novedad en el género policiaco, no será uno solo, sino dos detectives los que, con sus personales características, harán las pesquisas para esclarecer la verdad del crimen. Otra novedad en la trama es que en lugar de primero detener al asesino y después aclarar los móviles, en *El laberinto* se invierte esta tendencia, porque la acción así lo determina. Hay situaciones de angustia e inquietud, que generan suspense y expectación en el espectador, deseoso de conocer la identidad del asesino.

ALEC COPPEL

El guionista Alec Coppel (¿-1972) se hizo famoso cuando escribió el guión de *Vértigo*, la famosa película de Alfred Hitchcock. Posteriormente, trabajó de nuevo con el mago del suspense en varios relatos en la serie *Alfred Hitchcock presents*. Como dramaturgo, consiguió el éxito con su obra *The gazebo*, de la que se hizo una versión cinematográfica en 1960. En España se conoció como *Un muerto recalcitrante*, aunque a la versión teatral se le llamó *El cenador*. En 1971 se realizó una nueva versión francesa, *Jo, un cadáver revoltoso*, muy popular gracias al histrionismo de Louis de Funès.

El cenador se estrenó en Madrid el 29 de diciembre de 1960, en el Teatro Infanta Isabel, con la dirección de Arturo Serrano, la traducción de José Luis Alonso y un brillante elenco de actores, compuesto por Julia Gutiérrez Caba, Lola Cardona, Ana María Ventura, Alfredo Landa, Emilio Gutiérrez y José Sacristán, entre otros. La crítica⁵⁶⁴ aplaudió el estreno con reservas, pues empezaba a cansarse de las obras policiacas que, en 1960, habían sido abundantes en el teatro, a las que se sumaban las

⁵⁶³ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español contemporáneo, 1960-1961*, cit., p. XXIII.

⁵⁶⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., pp. 232-235.

del cine. *El cenador* funcionó entre el público y permaneció en cartel 46 días, entre el 29 de diciembre de 1960 y el 12 de febrero de 1961.

El cenador es una comedia de humor negro en la que Elliott, un guionista de series policiacas, decide asesinar a un chantajista que posee fotos comprometedoras de su esposa, aprovechando una noche en la que el chantajista ha ido a verlo y su esposa ha salido. El cadáver lo oculta en el foso de un cenador que su esposa ha comprado para alegrar el jardín, pero una lluvia inesperada estropea los cimientos del cenador, instalado hace poco, y el cadáver queda al descubierto. Elliott se ve obligado a bregar con el cadáver para ocultarlo. Una criada sorda, que habla a gritos, una mujer que le estropea los planes, un amigo del matrimonio que galantea a la esposa y unos policías que los visitan, porque el verdadero chantajista murió un día antes, son los otros personajes de esta complicada y movida comedia. La pregunta que se formula a continuación es obvia: si el chantajista había muerto, ¿a quién ha matado Elliott?

Lo más acertado de *El cenador* son sus escenas y situaciones cómicas, logradas sobre todo por el recurso del cadáver del que hay que deshacerse, que tanto recuerda a varias obras de Alfonso Paso. Elliott es una buena persona, enamorado de su encantadora esposa, y el espectador sufre con él sus tormentos para esconder el cadáver, después de que tan bien hubiera planeado su crimen perfecto. La parte más policiaca aparece cuando se plantea quién es el muerto, que resulta ser un indeseable. La obra está construida y desarrollada para que el público oscile desde el susto a la risa y desde la risa al miedo, a lo largo de una serie de peripecias divertidas que finalizan en una verdad insospechada.

JACK ROFFLEY Y GORDON HARBORD

Los guionistas Jack Roffley y Gordon Harbord fueron especialistas en escribir capítulos para series policiacas de la televisión. Como dramaturgos, adaptaron la obra *Sprechtunde* de H. Bratt, llevada al cine en 1951, en la comedia policiaca *Nigth of the fourth*, estrenada en Londres en 1956. Jack Roffley escribió para el teatro dos interesantes obras de temática policiaca: *Hostile Witness* (1964) y *Justice is a woman* (1966).

La noche del cinco de marzo se estrenó en Madrid el 3 de mayo de 1961, en el Teatro Infanta Isabel, con la dirección del infatigable Arturo Serrano, la versión de José Luis Alonso y los siguientes intérpretes: Margarita Lozano, Charito Soriano, Andrés

Mejuto, Manuel Díaz González, Ricardo Alpuente, Jacinto San Emeterio, Antonio Paúl, Félix Navarro, Francisco Taure, Juan Miguel Cuesta y Federico Martí. La crítica⁵⁶⁵ elogió *La noche del cinco de marzo*, a la que consideró como una comedia excelente en su género. La obra cautivó al público, que cruzaba apuestas en el entreacto sobre la identidad del asesino. Permaneció en cartel del 3 de mayo al 2 de julio de 1961, en unos meritorios sesenta y un días.

La noche del cinco de marzo es una obra detectivesca en la que se concede mucha importancia al elemento psicológico y psiquiátrico, en la línea freudiana, tan popular en esa época, sobre todo en el cine. El veredicto de un jurado en un caso de asesinato encoleriza al superintendente Roberts, que, influenciado por el dictamen de un especialista en psiquiatría, encuentra a la acusada no culpable. Sin embargo, un nuevo asesinato que implica al psiquiatra sucede. El superintendente, un hombre de limpia conciencia, recibe en su despacho los indicios recogidos en el lugar del asesinato y, al examinarlos, comprueba estupefacto que el crimen sólo lo pudo cometer él mismo. A continuación acude al médico psiquiatra, al que confiesa ser el autor del delito. El psiquiatra desea someterle a una experiencia médica y explica al paciente su enfermedad: un caso de doble personalidad. El psiquiatra demuestra que el comisario es inocente, pero queda la incógnita del verdadero asesino.

La noche del cinco de marzo despierta la curiosidad y la tensión en el espectador, con una trama muy original y un desenlace que no puede ser adivinado ni defrauda. Tres preguntas se plantea el espectador: cuál es la verdad del caso, quién es el asesino y en qué consiste la “prueba del barbero peligroso” que, como un detector de mentiras, es de enorme y novedoso acierto teatral. El espacio de la pieza se encuentra partido entre un despacho de Scotland Yard, donde trabaja el honesto superintendente, y la consulta de un simpático psiquiatra empeñado en descubrir la verdad.

ROGER MAC-DOUGALL Y TED ALLAN

El dramaturgo británico Roger Mac-Dougall (1910-1993) escribió la mayor parte de sus obras de teatro en los años cincuenta. Fue también un conocido guionista para la televisión y el cine. Por su parte, el canadiense Ted Allan (1916-1995) fue actor, guionista, biógrafo y novelista. Escribió asimismo varias piezas de teatro. Ambos

⁵⁶⁵ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 177-181.

autores estrenaron su pieza más conocida *Gog and Magos* en Londres en 1956, que es la adaptación de una narración corta del prolífico escritor de misterio y género policiaco Roy Vickers, titulada *Double image*. Tanto su estreno en Londres como el de París, en 1959, fueron un éxito.

Con la dirección de José Osuna, en versión española de José López Rubio, se estrenó en Madrid *Doble imagen* el 10 de mayo de 1961, en el Teatro Alcázar, con estos actores: Amelia de la Torre, Elisa Montes, Ismael Merlo, José Vivó, Valeriano Andrés y Fernando Delgado. La crítica⁵⁶⁶ se mantuvo cauta en su valoración, pues, por un lado, consideró a *Doble imagen* como una comedia inteligente, con muy buena interpretación de los actores; pero también acusó la excesiva artificiosidad de la trama, muy inverosímil, con situaciones más teatrales que humanas. El público español no comprendió la obra, que tan sólo se mantuvo en cartel diecinueve días.

Doble imagen es una comedia policiaca de humor, que juega con el tema de los gemelos. El fundamento de la acción viene dado por las intervenciones de un personaje desdoblado en dos, del que puede suponerse que es un loco o un criminal, o bien que nos encontramos ante dos personajes idénticos, dos hermanos gemelos. Uno de ellos es un músico zaherido continuamente por su suegra y considerado por su esposa como un ser vulgar, mientras que su doble revela, por el contrario, audacia, imaginación y elocuencia. Otros personajes son el yerno, el tío acaudalado y tacaño, el policía sagaz y el empleado infeliz. Se produce una investigación sobre un crimen, con indagaciones, pesquisas y sospechas, al modo detectivesco.

MARCEL ACHARD

Marcel Achard, pseudónimo de Marcel Augustin Ferréol (1899-1974), fue un conocido dramaturgo francés que llegó a ocupar un sillón en la Académie française. Desde su primera obra: *Voulez-vous jouer avec moi* (1923), encontró la fórmula de conseguir el éxito ante el público. Otras obras conocidas suyas fueron *Jean de la Lune* (1929), *Patate* (1957) y *L'idiote* (1960), que fue llevada al cine en 1964, con el título de *A shot in the dark*, con Peter Sellers en el papel del hilarante inspector Clouseau. Marcel Achard trabajó también para el cine como guionista.

⁵⁶⁶ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 186-189.

El 13 de diciembre de 1961 se estrenó en Madrid *La idiota*, en versión de Edgar Neville, con la dirección de José Osuna, en el Teatro Reina Victoria. La obra contaba con Analía Gadé, Paula Martel, Elena María Tejeiro, José María Roderó, Luis Peña, Marcial Gómez, Juan Sala y José M. Rupert, como intérpretes. *La idiota* consiguió muy buena aceptación por parte de la crítica⁵⁶⁷ en el estreno, que la juzgó como un excelente ejemplo de comedia “bien hecha”, además de destacar la labor de Analía Gadé, en un papel que parecía hecho adrede para ella. Muy buen juicio fue el que pronunció Sainz de Robles⁵⁶⁸ sobre *La idiota*, a la que calificó de derroche de inteligencia y humor. La obra fue todo un éxito de público y se mantuvo en cartel 127 días, entre el 13 de diciembre y el 18 de abril de 1961. *La idiota* prosiguió su éxito en las más de 100 representaciones en Barcelona y después en gira por provincias. En 1968 se repuso en el Teatro Reina Victoria, con más de cincuenta representaciones. *La idiota* se sigue representando en Francia con la frescura del primer día.

En *La idiota*, Camille Sévigné, juez de instrucción, investiga el asesinato de un mecánico en casa de una familia de banqueros. Todos los indicios apuntan a Josefa, una acusada que enamora al juez, que estima que es inocente, pese a que tiene las pruebas en su contra. Por la reputación de los banqueros, es preciso llevar a cabo el asunto rápidamente.

La idiota es una comedia policiaca en la que el humor, la ironía y la definición de cada personaje son tan importantes como el interés de la trama policiaca. Al principio de la comedia se dice que el crimen que se ha cometido en casa de los banqueros carece de interés, como así sería si la supuesta criminal, la “idiota”, no tuviese ocasión de desplegar su personalidad. Entonces, los detalles del crimen y su resolución pasan a un segundo término, ya que lo interesante es la personalidad de los caracteres. Josefa, la “idiota”, lo es sólo, por ejemplo, en las primeras escenas. Luego, el sagaz juez va poniendo en claro que la chica ni es idiota ni es culpable, sino todo lo contrario, además de ser una mujer imponentemente bella y atractiva. Todo el caso se desarrolla entre cuatro paredes, con únicamente recursos dialogales.

EMLYN WILLIAMS

⁵⁶⁷ *Ibidem*, pp. 241-245.

⁵⁶⁸ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

El dramaturgo y novelista británico George Emlyn Williams (1905-1987) cultivó toda clase de géneros teatrales, pero consiguió su primer éxito con el thriller *Night must fall* (1935), que fue llevado al cine en 1937 y en 1964. Trabajó, además, como guionista con directores del prestigio de Alfred Hitchcock. Estrenó otras piezas policiacas, como *Someone's waiting*, en 1956. Emlyn Williams fue conocido en España gracias a la compañía de Manuel Taramona, que llevó a la escena catalana en 1944 y 1945 *El enigma del castillo* y *Al caer la noche*⁵⁶⁹.

Hay alguien esperando se estrenó en Madrid el 30 de diciembre de 1961, en el Teatro Goya, en la versión de Conchita Montes y la dirección de Cayetano Luca de Tena. Fueron intérpretes: Mayrata O'Wisiedo, Angelines Puchol, Pilar Laguna, Angelines Montenegro, Ángel Picazo, Carlos Casaravilla, Ricardo Lucía y Jesús A. Holgado. La crítica al estreno⁵⁷⁰ se mostró favorable y destacó la dificultad de llevar a escena varios asesinatos sin que pareciera la obra una demostración de terror gratuito. También Sainz de Robles⁵⁷¹ destacó esta pieza en la que abundaban los asesinatos, las sospechas y las situaciones de suspense hasta el límite. *Hay alguien esperando* permaneció en cartel unos muy dignos 37 días, entre el 30 de diciembre de 1961 y el 4 de febrero de 1962.

La trama es ciertamente tremebunda: un magnate del motor y su mujer han adoptado a Hardy, un problemático adolescente que ha suspendido sus exámenes y odia a su padrastro. Hardy está también trastornado porque su mejor amigo se ha colgado, tras ser acusado del asesinato de una criada de la casa. Hardy cree que su amigo es inocente. A la casa viene un profesor particular para ayudar a Hardy en sus exámenes, pero pronto se descubre que es el padre del amigo que se ahorcó, y ha venido para tomarse la justicia por su mano sobre todo aquel de la casa implicado en el crimen.

Hay alguien esperando es una pieza policiaca de asesinatos y una venganza, en la que el suspense se mantiene desde el principio hasta el final. Muchos muertos se suceden en esta obra, dos por referencia más otros tres que se van produciendo sobre el escenario. En el centro de la acción se encuentra el profesor Fenn, el padre al que le ciega la idea de vengar la injusta muerte de su hijo. Es un tímido jugador de ajedrez lleno de complejos que, de pronto, se siente arrebatado por el orgullo de cometer un

⁵⁶⁹ Vid. GALLEN, Enric: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista (1939-1954)*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 119.

⁵⁷⁰ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., pp. 252-255.

⁵⁷¹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1961-1962*, cit., pp. XXXIV-XXXV.

crimen perfecto. Al final, al criminal, enloquecido, le importa más la pura artesanía de la venganza que la venganza misma, de modo que mucho antes de que se acuñara el término, nos encontramos con un *psychokiller* o asesino en serie.

VLADIMIRO CAJOLI

El italiano Vladimiro Cajoli (1911-) ha destacado como guionista para la televisión, aunque también es conocido como dramaturgo por dos obras: *Proceso a cuatro monjas*, que estrenó en Italia en 1962, y *El derecho a matar*.

Proceso a cuatro monjas fue estrenada en Madrid el 2 de junio de 1964, en el Teatro Club, en versión de Carlos Miguel Suárez Radillo, que también ejerció como director, y con María Massip, Alfonso Aumente, Carlos Oller, María Paz Ballester, José Luis Heredia, Anna Farra y Margarita Calahorra, como intérpretes. La crítica al estreno se mostró levemente favorable a una obra bien planteada y representada, que entretuvo a los espectadores, pero que se veía lastrada por un excesivo componente policíaco⁵⁷². *Proceso a cuatro monjas* se mantuvo 29 días en cartel.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mario, psiquiatra y sobrino de un sacerdote, es requerido para que investigue a cuatro monjas que esconden un secreto, según explica una carta anónima.

b) Conflicto central: Mario acude al convento a investigar y está convencido de que Honorina, la monja más joven, está encerrada en el convento sin verdadera vocación. También el tío sacerdote opina que las cuatro mujeres no parecen verdaderas monjas.

c) Desenlace: Fausta descubre a los dos hombres la verdad: las cuatro monjas del convento murieron en un bombardeo. Fausta y sus compañeras, huyendo de un campo de concentración, las encontraron destrozadas y las enterraron. Luego las suplantaron y han vivido como si fuesen monjas de verdad.

Comentario: *Proceso a cuatro monjas* es una comedia con un problema que parece religioso, pero que deriva a una trama policíaca, en cuanto a que se produce una investigación para aclarar el misterio que señala a las cuatro monjas de un convento. Con la venia del tío sacerdote, el psiquiatra Mario trabaja como un verdadero detective

⁵⁷² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 243-247.

en sus pesquisas e interrogatorios, y su perspicacia, pese a las inhibiciones del tío canónico, casi desvela por completo el misterio y parte de la personalidad de las cuatro mujeres. Como incentivo de la acción están los anónimos que permiten sospechar del enterramiento clandestino de cuatro cadáveres. A estos motivos argumentales, el autor añade el uso de una técnica que potencia el suspense, con finales de actos y escenas intrigantes, en los que se alude a los anónimos misteriosos; o bien, cuando Mario está a punto de averiguar la verdad, gracias la confesión de Fausta, que le descubre el paradero de las cuatro monjas verdaderas enterradas. El marco espacio-temporal de un convento medio en ruinas de Italia, en el fin de la segunda guerra mundial, intenta condicionar la trama policiaca a un tono de denuncia por los atropellos cometidos por los alemanes y los aliados en la ocupación de Italia.

MICHEL ANDRÉ

El actor y autor francés Michel André (1912-1987) fue un destacado guionista de telefilmes. Escribió, además, siete obras teatrales que fueron emitidas en el programa *Au théâtre ce soir*, tras haber conseguido un éxito televisivo con otra pieza dramática para la televisión: *La Bonne planque*, grabada en 1964 para la televisión belga, en el Teatro del Vodevil de Bruselas.

La Bonne planque se estrenó en Madrid en el Teatro Club el 5 de octubre de 1965, con el título de *El escondite*, en la versión realizada por Conchita Montes. La dirección corrió a cargo de Rafael Alonso, que también participaba como actor, junto con María Massip, Josefina Jartín, Jesús Guzmán, José Luis Lespes, Marcial Gómez y Miguel Vico. A pesar de que la obra carece de pretensiones artísticas, sí que logró entretener al público y a la crítica⁵⁷³, que calificó positivamente a *El escondite*. La obra se mantuvo 48 días en cartel, del 5 de octubre al 21 de noviembre de 1965.

El escondite es un vodevil de los de “atracos y amor”. Émile y Fredo son dos truhanes que acaban de cometer un atraco a mano armada en una banca parisina. Para escapar de la policía, Émile, acompañada de su amiga Lulu, se refugian en el apartamento de un apacible funcionario del ministerio de la Agricultura, Antoine Perrin, también músico aficionado. Como el edificio está vigilado por la policía y es imposible salir con el botín robado, las dos mujeres no tienen más remedio que convivir con

⁵⁷³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., pp. 269-271.

Antonio. Lulu se enamora del hombre pero, mientras tanto, se interpone la amante de Antonio, Fernande, que es, además, la mujer de su mejor amigo, el inspector de policía Péquinnet.

El escondite es una simpática comedia que mezcla el enredo y lo policiaco, sin otra pretensión que la de hacer reír al espectador, con diálogos ágiles, desenfadados y con una ironía que no llega nunca a lo escabroso. Como sucede normalmente con las obras policiacas, *El escondite* apenas presta atención a los personajes, que son tipo, sin profundidad. Lo más importante para el autor y los espectadores es contemplar la estructura y el esqueleto de la obra, pura artesanía teatral, más interesante que el tema mismo, que no es nuevo, puesto que la idea de que unos ladrones se escondan en casa de un inocente es ya conocida.

HAROLD PINTER

El dramaturgo y premio Nobel de literatura Harold Pinter (1930-2008) empezó a escribir un tipo de obras que se asoció enseguida al teatro del absurdo, con la influencia directa de su amigo Samuel Beckett. Son exponentes de esta tendencia *The caretaker* (1960) y *The homecoming* (1964). Pinter ha escrito guiones también para el cine, la radio y la televisión. Otra de sus obras más conocidas de su primera etapa, *The dumb waiter* (1957), ha sido llevada al cine por Robert Altman en 1987, con Tom Conti y John Travolta en el reparto. Harold Pinter es considerado el más significativo de los dramaturgos ingleses de la segunda mitad del siglo XX.

El montacargas se estrenó en Madrid el 12 de mayo de 1966 en el Teatro Infanta Beatriz, con la dirección de Daniel Bohr y Julio G. Viguera y Carlos Pereira en el reparto. Por su carácter de obra experimental breve, *El montacargas* pasó sin pena ni gloria y ni Sainz de Robles ni Francisco Álvaro reseñan su estreno.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: en un sótano alquilado, dos asesinos, Ben y Gus, aguardan impacientes a que les den instrucciones, que les serán enviadas a través de un montacargas, para su siguiente trabajo.

b) Conflicto central: Gus se desespera porque no les viene ninguna instrucción, pues las órdenes que llegan son del todo extrañas, ya que sólo se refieren a la comida. Ben empieza a sospechar que algo extraño va a suceder esa noche. En un momento en el que Gus sale, Ben recibe una nueva instrucción.

c) Desenlace: Ben comprende que la víctima a la que deben asesinar ha llegado ya y está a punto de entrar, pero quien entra, finalmente, es Gus, y Ben se da cuenta de que ha sido contratado para asesinar a Gus.

Comentario: *El montacargas* es una comedia policiaca que fundamenta su trama en el suspense que produce una amenaza latente. Ben y Gus están esperando instrucciones para matar, pero no se sabe a quién. Ben, el más profesional de los dos asesinos, oculta información al distraído Gus, que no ha comprobado el estado de su pistola ni ha terminado de vestirse. El espacio de la obra es único: un sótano con un montacargas y un tubo por el que se produce la comunicación desde arriba, por el que saben que el “trabajo” debe comenzar. Se mantiene igualmente la unidad de tiempo en esta breve obra de un solo acto.

JACK POPPLEWELL

Poco sabemos del inglés Jack Popplewell (1911-1996), salvo que se convirtió en un escritor comercial y especializado en obras de teatro policiacas, como *Muerte a las nueve* o *Policía para matar*. Su mayor éxito, *Busybody*, traducida después como *¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto!*, alcanzó el éxito en su estreno en Londres, en 1964.

¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto! se estrenó en Madrid el 6 de septiembre de 1966, en el Teatro Infanta Isabel, con la dirección de Arturo Serrano, la versión de Vicente Balart e Isabel Garcés, Encarnita Paso, Marcela Yurfa, Luisa Fernanda Gaona, Valeriano Andrés, Víctor López, Enrique Ciurana y Emilio Alonso, como intérpretes. La crítica al estreno⁵⁷⁴ ensalzó especialmente la figura de Isabel Garcés, en su tipo de portera metomentodo, pintoresca y bondadosa, en una comedia que parecía especialmente escrita para ella. *¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto!* logró un gran éxito, con 104 días de permanencia en cartel, entre el 6 de septiembre y el 18 de diciembre de 1966, convirtiéndose en la séptima obra más largamente representada de la temporada 1966-1967⁵⁷⁵. La obra continúa reponiéndose por distintos puntos de España. Una de las últimas funciones ha sido en Ferrol, el 4 de febrero del 2007, a cargo de Longorio Teatro, en el Centro Cívico de Caranza.

⁵⁷⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*, Valladolid, 1967, pp. 253-255.

⁵⁷⁵ Vid. CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *op. cit.*, p. 115.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: la señora Piper, empleada de la limpieza de una oficina, ha descubierto en una habitación un cadáver, que desaparece y luego vuelve a aparecer: es su jefe, Ricardo Marshall.

b) Conflicto central: cuando llega la policía, desaparece de nuevo el cadáver. El inspector Baxter interroga a los sospechosos, y entonces aparece vivo Ricardo. Pero la señora Piper averigua que se ha encontrado un cadáver en el parque próximo y, entonces, Ricardo huye.

c) Desenlace: la señora Piper descubre la verdad: todo es una trampa contra Ricardo. Éste se encontró con un muerto en su oficina y trató de deshacerse de él. Al ver a la señora Piper husmeando, ocultó el cadáver y se hizo pasar por el muerto. Como todas las pruebas lo incriminan, ha huido, pero el verdadero asesino es uno de los empleados y sospechosos.

Comentario: *¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto!* es una comedia policiaca hecha a medida de Isabel Garcés⁵⁷⁶, que interviene y asume el protagonismo en casi todas las escenas de la obra. Actúa como detective y marca el tono gracioso que infunde a toda la comedia, con, por ejemplo, la naturalidad con la que trata a “Tonete”, es decir, el inspector Baxter, que fue antiguo novio de ella. La obra busca la carcajada del espectador aprovechando el personaje casi esperpéntico de la señora Piper. *¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto!*, con todo, es también una obra de suspense, en la que se mantiene la tensión sobre quién puede ser el asesino. La obra cuenta con un asesinato, un falso culpable, algunas pistas y varios sospechosos. El papel del policía, de contrapunto al de la portera y, por ello, de gran comicidad, le corresponde a un agrio y constipado inspector Baxter, que se limita a poner objeciones a las constantes intromisiones de la señora Piper, auténtica detective de la comedia. El nombre del asesino se desvela sólo en las últimas escenas, como es habitual en el género. Los otros personajes apenas se limitan a servir de tipos para ampliar la galería de sospechosos y enredar la trama: la secretaria fiel que miente a favor de su jefe; la mujer casada que

⁵⁷⁶ En realidad, más que la obra original, es la adaptación española de Vicente Balart la que le da todo el protagonismo a Isabel Garcés. Importantes cambios se producen entre el original inglés y la adaptación española, referidos, sobre todo, a la exageración del personaje de la señora Piper, que deviene inflado y casi esperpéntico, con el fin de que la pieza estuviese cortada y confeccionada a medida de una actriz concreta: Isabel Garcés, de la que se aprovechó todo su histrionismo. Vid. MERINO ÁLVAREZ, Raquel: *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad, 1994; “*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! (Busybody)*: prototipo de versión española de una obra de teatro comercial”, *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 17, 1-2, 1995, pp. 145-164.

miente para no descubrir sus amores adúlteros; o la joven mecanógrafa a la que le gustan tanto los hombres. Toda la acción se desarrolla en unas oficinas, con gran juego de iluminación y efectos especiales, en las numerosas ocasiones en las que la escena se queda a oscuras, o se apagan o encienden las luces, debido a que algún personaje lo quiere así o a la inevitable tormenta de las comedias policiacas. Son momentos en los que desaparecen y aparecen pistas y cadáveres, en un logrado intento del autor de combinar la acción con el tono discursivo y estático de los interrogatorios y parlamentos de los personajes.

MAXWELL ANDERSON

El dramaturgo estadounidense Maxwell Anderson (1888-1958) compuso obras de teatro poético, recreaciones dramáticas históricas y libretos de comedias musicales, pero se le recuerda especialmente por sus creaciones adaptadas al cine. Otro de sus éxitos fue, en 1954, la adaptación para el teatro de la novela de William March: *The bad seed*, que se llevó también al cine en 1956.

La mala semilla se estrenó en Madrid el 30 de noviembre de 1966, en el Teatro Valle-Inclán, con la dirección de Ángel Fernández Montesinos, la adaptación de Antonio D. Olano y un reparto excepcional, encabezado por Irene Gutiérrez Caba, Charo Soriano y la niña Maribel Martín. Otros intérpretes fueron Gabi Álvarez, Modesto Blanch, Javier Loyola, Antonio Queipo, Antonio Burgos, José Luis Lespe y Jaime Doira. La crítica⁵⁷⁷ se dividió a la hora de enjuiciar la obra: si algunos creyeron que *La mala semilla* adolecía de una deficiente construcción, con respecto a la novela, para otros, los buenos diálogos, junto con la selección y dosificación de los acontecimientos llevados a escena, salvaban al drama de la mediocridad, además de que contaba con la excelente interpretación de buenos actores y actrices. Sainz de Robles⁵⁷⁸ destacó el drama en su resumen anual por el interés del tema. La obra gustó al público, que acudió a los 61 días que permaneció en cartel la obra, entre el 30 de noviembre de 1966 y el 29 de enero de 1967.

Estructura dramática:

⁵⁷⁷ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*, cit., pp. 307-311.

⁵⁷⁸ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en AA.VV.: *Teatro español 1966-1967*, cit., p. XXIII.

a) Situación inicial: Christine es una madre que descubre que su hija Rhoda, cínica e inteligente, ha asesinado a un compañero de colegio.

b) Conflicto central: Christine deduce que es posible que la niña haya cometido otros crímenes. Un experto psiquiatra le informa a Christine de que Rhoda es como su abuela, no tiene ningún escrúpulo y matará para conseguir lo que desea.

c) Desenlace: Christine se suicida no sin antes haber intentado envenenar a la niña. Sin embargo, por equivocación, Rhoda sale libre y dispuesta a quitar de en medio al primero que la moleste.

Comentario: *La mala semilla* era ya conocida por el público español por su publicación en “El séptimo círculo”, una colección de novela policiaca, editada en Buenos Aires, de gran calidad. El drama se encuentra, quizás, excesivamente comprimido en la adaptación teatral, aunque posee valor propio y transmite al público una tensión que mantiene en suspense el ánimo del público, deseoso de conocer la verdad sobre los crímenes y sobre qué decidirá Christine. El tono de humor cínico y avieso que predomina en la niña Rhoda y en toda la trama evita que el tono trágico predomine en la representación, aunque el suicidio final de Christine parece un poco melodramático. Paralelamente al recuerdo y sucesión de los crímenes cometidos, se desarrolla en la obra una especie de debate un tanto anticuado, pues retrotrae a las posturas posibilistas y naturalistas, en torno a este caso de extrema crueldad infantil, que puede ser debido al ambiente o a la herencia. Llama la atención un final que deja el problema sin resolver, pues la asesina Rhoda queda libre y sin castigo alguno. En la versión cinematográfica de 1956 se cambió el final en una suerte de justicia poética: Christine se salva de su tentativa de suicidio, en tanto que Rhoda muere fulminada por un relámpago, cuando va de nuevo a la escena del crimen a recuperar la medalla.

BAYARD VEILLER

Bayard Veiller (1869-1943) fue un conocido productor y guionista cinematográfico que consiguió fama gracias al género policiaco, con películas como *Menace* (1934), *Father Brown, detective* (1934) o *Arsene Lupin* (1932). Como dramaturgo, Bayard Veiller es recordado por tres piezas pertenecientes asimismo al género policiaco: *Within the law* (1912), *The thirteenth chair* (1916) y *Trial of Mary Dugan* (1927). Esta última dio origen a dos películas, en 1929 y en 1941, además de una novelización. En España, *El proceso de Mary Dugan* se estrenó en teatro en el periodo

de preguerra, en los años treinta. La obra fue publicada en la colección “La novela teatral”, en versión anovelada.

El jueves 29 de marzo de 1968 fue repuesta en el Teatro Fuencarral, de Madrid, después de muchos años desde la fecha de su estreno, *El proceso de Mary Dugan*, con la traducción de Eduardo Borrás, la dirección de Narciso Ibáñez Menta, que ya había triunfado con la obra en Buenos Aires, y María Luisa Merlo, María Fernanda Ladrón de Guevara, Carlos Larrañaga, Enrique Guitart y Ricardo Merino, como principales intérpretes. La reseñas de Sainz de Robles⁵⁷⁹ y de Francisco Álvaro⁵⁸⁰ fueron buenas, debido, principalmente, a la sólida interpretación del excelente cuadro de actores. El éxito artístico fue enorme, aunque no tanto el económico, dado la altísima nómina de personajes⁵⁸¹.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Mary Dugan, conocida prostituta, es acusada del asesinato de su amante, el millonario Edgar Rice. En el cuerpo de la víctima, encontrado en la habitación de la acusada, se halla un puñal clavado con las huellas dactilares de Mary Dugan.

b) Conflicto central: Eduardo West, abogado y vecino de Mary, se encarga de la defensa, pero nadie cree en la inocencia de Mary. Gertrudis Rice, la viuda, declara que su esposo iba a reconciliarse con ella y la noche de autos se disponía a romper definitivamente con su amante. Jimmy, el hermano menor de Mary, también abogado, despide a West y se encarga personalmente del caso.

c) Desenlace: Jimmy descubre que Gertrudis estaba mintiendo, ya que el fallecido nunca pensó en la reconciliación, al contrario, tenía intención de desheredarla, porque descubrió que su mujer tenía un amante, Eduardo West, que clavó un puñal con su mano izquierda en el corazón de Edgar Rice. Mary intentó después quitárselo al cuerpo y por eso encontraron sus huellas dactilares.

Comentario: *El proceso de Mary Dugan* es una clásica obra policiaca de juicios, con una acusada, la protagonista, el fiscal, el abogado defensor, el juez, los testigos y el público convertido en jurado. La trama está repleta de elementos melodramáticos, con una Mary Dugan que se va granjeando la simpatía del público a medida que se la va conociendo y pasa a transformarse de una codiciosa prostituta a una hermana ejemplar,

⁵⁷⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, cit., p. XXVI.

⁵⁸⁰ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, cit., p. 310.

⁵⁸¹ Vid. VÍLLORA, Pedro M.: *op. cit.*, p. 212.

que se sacrificó para costear los estudios de su hermano menor, cuando se quedaron ambos huérfanos. El elemento de suspense permanece desde el principio, pues poco a poco se van desvelando las circunstancias en las que murió Edgar Rice, ofreciéndose al público, en primer lugar, todas las agravantes que condenan a Mary Rice, incluyéndose la falsa actuación de su primer abogado defensor; a partir de la segunda mitad de la obra, cuando todos están convencidos de la culpabilidad de Mary, aparece el personaje de Jimmy y va descubriendo incoherencias y aspectos que no cuadran en las declaraciones de los testimonios. El clímax va creciendo paulatinamente, entrando el público de lleno en la situación, hasta el momento final, en el que el joven abogado Jimmy demuestra ante todos la culpabilidad de Eduardo West. Previamente, el fiscal se dirige al público y pregunta si la acusada es culpable o inocente, en un momento muy emotivo para los espectadores.

ARIEH CHEN

El brasileño de nacimiento y judío israelita desde 1952, Ariel Chen (1929-), se hizo famoso con su obra *Playing Karen* (1967), traducida a numerosos idiomas y representada en muchos países de Europa y América.

Con la dirección de Fernando Fernán-Gómez, la versión de Juan José Arteche y Carlos Larrañaga y María Luisa Merlo como intérpretes, el 23 de marzo de 1969 se estrenó en Madrid, en el Teatro Cómico, *Representando a Karin*, que gustó a la crítica⁵⁸² y al público. La obra fue todo un éxito en la temporada 1968-69 y se mantuvo en cartel 95 días, entre el 23 de marzo y el 29 de junio de 1969. Dada la facilidad de representar la obra, debido al reducido número de intérpretes, se ha repuesto en numerosas ocasiones por grupos de aficionados o semiprofesionales. Una de las últimas, por ejemplo, fue en Castellón el 14 de marzo del 2007.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Bruno, un hombre adinerado, contrata los servicios de una actriz aficionada, Yárdena, para que actúe en su casa y haga revivir en su memoria el crucial momento en que fue abandonado por Karin, su mujer, una adicta al sexo.

⁵⁸² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*, cit., pp. 168-172.

b) Conflicto central: después de estar muchas noches representando la misma escena, Yárdena se enamora de Bruno y le propone matrimonio. Bruno le revela entonces su secreto: Karin es sólo un personaje de su imaginación, no existe.

c) Desenlace: mucho tiempo después, ya casados, Bruno y Yárdena repiten la escena que tantas veces han representado, pero ahora es una discusión verdadera. Bruno ha cogido una bufanda con la que se dispone a matar a Yárdena, muerto de celos.

Comentario: con un homenaje al metateatro pirandelliano, *Representando a Karin* es una obra de mucho suspense en la que se confunden realidad e imaginación, con numerosos equívocos, en un juego que puede resultar muy peligroso para la protagonista femenina. El espectador descubre pronto que los dos personajes no son marido y mujer, y, más adelante, que Bruno tampoco es un hombre casado. Casi al final, se descubre también que Yárdena no vive con su marido, sino con su hermano. A medida que se va acercando el desenlace, la verdad pasional de que se aman se va confundiendo con el peligro que corre Yárdena cada vez que representa a Karin, peligro real que se ha manifestado con agresiones, en unas situaciones de mucha tensión, en las que se teme por la integridad de Yárdena, al mismo tiempo que se empieza a vislumbrar un asesinato en el pasado, el de Karin a manos del celoso Bruno. Seguramente, el hecho de haber incorporado elementos policíacos confiere a la trama mayor artificiosidad, y le resta posibilidades en una mayor profundización en los valores humanos de los personajes, pero lo policíaco permite evitar caer en la monotonía, en una obra en la que sólo intervienen dos personajes. El final de la obra, con el posible estrangulamiento de Yárdena, es sobrecogedor y sorprendente, sin dejar de ser coherente con lo anterior.

ANTHONY SHAFFER

El dramaturgo y guionista inglés Anthony Shaffer (1926-2001) se hizo popular en 1970 con el estreno de su obra *La huella*, posteriormente adaptada al cine por Joseph Lee Mankiewicz. Anteriormente, en 1963, había estrenado una poco conocida obra con crímenes y acusaciones: *The Savage Parade*. Su vinculación con el género policíaco no termina con estas obras, porque posteriormente, en 1975, estrenó *Asesino*, mucho menos conocida que *La huella*, pero que también se ha podido disfrutar en España, en un estreno del año 2000, con la dirección de Ricard Reguant. Anthony Shaffer también estrenó en 1977 *The case of the Oily Levantine*, una sátira de las comedias de Agatha Christie, pero que mantiene la intriga del “whodunit”. Por otro lado, Shaffer adaptó,

como guionista, varias novelas de Agatha Christie al cine, como *Muerte en el Nilo*, *Muerte bajo el sol* o *Cita con la muerte*. También escribió el guión de *Frenesí*, de Alfred Hitchcock.

La huella se estrenó en Madrid, en el Teatro Club, el 8 de octubre de 1970, apenas unos meses después de su estreno en Londres, con la dirección de Ángel Fernández Montesinos, la versión de Vicente Balart y Luis Prendes y Pedro Osinaga como intérpretes. La crítica al estreno⁵⁸³ fue favorable y aunque calificó a la comedia de demasiado artificial, resaltó la hábil técnica del autor en encadenar situaciones y sorpresas. La obra fue muy aplaudida por el público, que acompañó a los intérpretes en los más de ciento cincuenta días que permaneció la obra en cartelera. En 1972, Joseph Lee Mankiewicz llevó al cine *La huella* con gran éxito, ayudado, sobre todo, por la interpretación de Laurence Olivier y Michael Caine. Con la dirección de Ricard Reguant, *La huella* se repuso en el Teatro Arlequín, de Madrid, en 1999, con los populares Agustín González y Andoni Ferreño, que después fueron de gira por España.

Estructura dramática:

a) Situación inicial: Andrew Wyke, un ufano y viejo escritor de novelas policíacas, invita a Milo Tindle, amante de Margarita, la mujer de Andrew, para proponerle un robo en su propia casa, con el fin de cobrar del seguro.

b) Conflicto central: después de dejar la casa revuelta, como si efectivamente hubiera entrado un ladrón, Andrew apunta a Milo con una pistola y le explica que todo ha sido urdido para que pueda asesinarlo con total impunidad, como venganza por haber seducido a su mujer. Pero todo es una burla de Andrew. Sin embargo, la venganza de Milo no se hace esperar y, disfrazado de detective, se presenta un día en casa de Andrew para acusarlo del asesinato de Milo, y, posteriormente, del asesinato de su amante finlandesa. Andrew descubre al final la farsa de Milo.

c) Desenlace: incapaz de asumir la derrota, Andrew apunta a Milo con una pistola con balas reales y lo mata, a pesar de que Milo le advierte de que ha avisado a la policía, que se presenta poco después para detenerlo.

Comentario: *La huella* es una comedia policíaca en la que el autor va acumulando trucos y sorpresas: la trampa preparada a Milo, que incluye un falso asesinato; el falso inspector Doppler, que es Milo disfrazado, o el falso policía Tharrant; u otro falso asesinato, esta vez de la amante finlandesa de Andrew, con las pruebas

⁵⁸³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1970*, cit., pp. 233-236.

escondidas por Milo en la casa. Con cinco personajes en apariencia, pero que en realidad son dos, y con un decorado sofisticado y extravagante, con toda clase de cachivaches insólitos, se plantea una pieza en la que los dos personajes que pretenden engañarse crean un clima de suspense para el espectador, en el que cuesta discernir entre realidad y artificio, aunque predomina, con mucho, éste último. El tono de tenebrosa comicidad y humor negro colabora en mantener el interés del espectador en una pieza en la que trascienden los diálogos de los dos únicos personajes, entre los que se establece una competencia atroz por demostrar su mayor inteligencia. Con numerosas alusiones a detectives y a situaciones usuales en las comedias policiacas, *La huella* plantea, en realidad, una cruel venganza por parte de los dos protagonistas, siendo el que se lleva la peor parte Andrew, que es el que tenía, además, pretensiones de superioridad intelectual y aristocracia, pero que es engañado doblemente.

MARIO FRATTI

El dramaturgo y profesor italo-norteamericano Mario Fratti (1927-) ha escrito unas sesenta obras teatrales, entre las que se encuentra un nutrido grupo de piezas policiacas, como el thriller *Mafia* (1966), *Mothers and daughters* o *The victim* (1968). Su obra ha sido traducida a más de veinte idiomas. Una de sus últimas obras, la célebre *Cecità* (2004), es una tragedia que denuncia la invasión de Iraq, por parte de los Estados Unidos. En el 2006 ha estrenado *Sister*.

Con el nombre de *Un celoso anda suelto* se estrenó en Madrid *The victim*, el 10 de marzo de 1971 en el Teatro Arniches, con la traducción de Emilio Romero, la dirección de Alberto Closas y un reparto que incluía a La Polaca, Sancho Gracia, Rafael Arcos, Romero Godoy y Manuel Andrés. La obra recibió un aceptable juicio por parte de la crítica⁵⁸⁴, que destacó, especialmente, el buen hacer de La Polaca, que se estrenaba como actriz. La obra gustó al público y se representó en más de cien ocasiones.

En *Un celoso anda suelto*, Diana, una mujer exhuberante, mientras charla por teléfono con un amante, recibe la visita de un peligroso criminal, que acaba de cometer un asesinato en el pasillo de su casa. El criminal, Kirk, es un evadido de una prisión y peligroso asesino en serie. Warren, marido de Diana y psiquiatra de profesión, es la tercera pieza en esta obra de suspense y crímenes.

⁵⁸⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972, pp. 169-172.

Un celoso anda suelto aspira a ser más que una pieza policiaca de humor, y ya el título original introduce la primera ambigüedad de la obra: ¿quién es la víctima real? Es difícil responder a esa pregunta, pues tanto Warren, que oscila entre el sadismo y el masoquismo, o el sanguinario Kirk no superan en frialdad a la sensual y erótica Diana, que termina con otro diálogo telefónico entablado con otro amante, sin importarle nada la ola de crímenes que ha desatado en torno a ella. En la obra se acumulan, de forma deliberada y con fines cómicos, varios motivos truculentos: pistolas y puñal, tiros y cuchilladas, sangre y muerte. El suspense, a lo Hitchcock, es constante.

TERENCE FEELY

El inglés Terence Feely (1928-2000) escribió tanto para el teatro como para el cine y, sobre todo, para la televisión, donde consiguió gran popularidad como autor y guionista de series como *Los Avengers* o *El Santo*. Con su obra dramática *Who killed Santa Claus?* (1970) se hizo conocido en el mundo del teatro.

¿Quién mató a papá Noel? se estrenó en Madrid el 6 de junio de 1974, en el Teatro Alcázar, con la dirección de Aitor Goiricelaya y la interpretación de Maribel Hidalgo, María Teresa Olmo, Jesús Puente, Carlos Muñoz, Carlos Toren, José Luis Manrique, Joaquín Embid y José Lahoz. La crítica en el estreno⁵⁸⁵ fue muy positiva y aplaudió la vuelta a los escenarios españoles de una obra del género policiaco, escaso en el teatro en la década de los 70, pero superior en calidad a las innumerables comedias de destape y bikini que surgieron por entonces, llenas de chapuza y mal gusto. Se destacó la interpretación de Jesús Puente. La obra, sin embargo, fue sustituida pronto en el cartel.

En *¿Quién mató a papá Noel?*, Bárbara, famosa actriz de la televisión, prepara la velada para la Nochebuena, en la que, como es habitual, tendrá a punto algunas sorpresas desagradables e inesperadas para sus amigos. Mirando el correo, encuentra una carta de su agente comercial, que le anuncia que le cancelarán los contratos, y otra de la compañía de teléfonos, que le avisa de que le quitará la línea. Bárbara está segura de que se trata de bromas como las que ella misma gasta. Cuando abre un regalo de navidad anónimo, encuentra un ataúd en miniatura con una muñeca en su interior, que lleva puesto un vestido como los de ella. La muñeca aparece, además, con una media en

⁵⁸⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1974*, Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 130-132.

el cuello, en señal de que ha sido estrangulada. Bárbara piensa que es todo una broma macabra, hasta que la llaman por teléfono y una voz distorsionada le amenaza con matarla y le indica que él o ella va a acudir a su fiesta de esa noche.

¿Quién mató a papá Noel? es una clásica comedia policiaca, en la que ya desde el título se nos indica que la clave es descubrir quién es el asesino o el que amenaza con matar a Bárbara. La obra está en la línea de Agatha Christie y mantiene el suspense hasta segundos antes del desenlace, cuando se conoce la identidad del asesino. Aparecen habituales ingredientes del género policiaco: grabaciones con voces, tinieblas, sesiones de espiritismo, sorpresas, dudas... Todos cuantos rodean a Bárbara tienen más o menos motivos para odiarla. Abundan las escenas en las que se sospecha de uno de los invitados para pasar, a continuación, a otras escenas en las que sospechamos de otros. El mismo policía que se traslada para proteger a Bárbara no hace más que dejarla sola y, además, no parece muy claro que sea realmente un policía. El asesinato se produce en la más impenetrable oscuridad, para que resulte más difícil llegar a la identificación del asesino. Además de su pertenencia al *mystery* inglés, *¿Quién mató a papá Noel?* recuerda también, en su crítica social, al teatro policiaco serio de Alfonso Paso, con una fiesta de personajes de buena sociedad, tan aparentemente unidos en torno a la estrella de cine, pero que esconden una serie de rencores sociales y tensiones entre ellos.

OTROS AUTORES EXTRANJEROS

Señalamos en este apartado, del mismo modo que hemos expuesto con los autores españoles, otras obras policiacas estrenadas en el periodo de posguerra, pero de las que apenas contamos con datos y, en la mayoría de casos, sin poseer el texto. Incluimos también aquí algunas obras que parecen policiacas pero que, a nuestro juicio, no lo son.

Muy poco sabemos de *El hombre que cambió de nombre*, estrenada en Barcelona en el Teatro Romea, en 1944, original de Edgar Wallace (1875-1932), uno de los más prolíficos y conocidos escritores de novelas policiacas y de misterio.

Durante 1944 y 1945, el interés hacia el género policiaco se incrementó gracias a la compañía dirigida por Manuel Taramona. Entre otros títulos florecieron: *¡Terror!*, de Vincenzo Tieri y Domenico Laurentis; *El alarido* y *Edición extraordinaria* de

Alejandro Stefani; *Las garras de la fiera*, de Guillermo Giani, adaptado por Manuel Taramona⁵⁸⁶.

La novela policiaca de C. S. Forester (1899-1966) *Payment deferred*, llevada al cine en 1932, fue adaptada para el teatro y se estrenó en Madrid, en el Teatro Cómico, el 10 de noviembre de 1946, con el título de *El asesinato de Mr. Medland*.

El asesinato de Mr. Medland versa de crímenes y remordimientos posteriores. William, un empleado de banca angustiado por los inacabables gastos y despilfarros de su mujer, envenena a su rico sobrino, James Medland, y lo entierra en el jardín una noche. Con el dinero robado, realiza unas felices inversiones que le proporcionan una pequeña fortuna. Su mujer, tras el golpe de suerte, decide cambiar de casa para instalarse en otra mejor, pero William, que ha ido transformando su carácter por el terrible crimen, temiendo que se descubra el cadáver de James, se niega a abandonar su casa. La mujer descubre por casualidad la terrible verdad y el matrimonio, junto con su hijo, se quedan hundidos, de un modo imprevisto, por la miseria. Un cambio inesperado se produce al final.

El dramaturgo Sidney Kingsley se hizo popular cuando se llevó al cine en 1951 su *Detective story* (1949), en la que transmitía los problemas cotidianos, el ambiente y las inquietudes de los policías de una comisaría de Manhattan en un cálido día de agosto. Con un personaje principal, el detective James, cínico e implacable en la aplicación de la justicia, la obra se configura como una sucesión de pequeños episodios en los que aparecen criminales de poca monta, una mujer paranoica, un veterano de guerra, reporteros y otros personajes variopintos. En España se estrenó la obra teatral en 1952, con el título de *Historia de un detective*. Cuando se estrenó la película en España, en 1952, con el título de *Brigada 21*, se llevó de nuevo a escena en el Teatro Poliorama de Barcelona, y en 1955 en el Teatro Fontalba de Madrid, por la compañía “La Linterna”⁵⁸⁷. Quizás lo más peculiar de *Historia de un detective* (o *Brigada 21*) es que es de los contados casos de teatro policiaco con voluntad de alcanzar el género negro.

Del conocido director de cine, guionista y autor teatral inglés Jack Lee Thompson (1914-2002) es *Asesinato sin crimen*, estrenada en 1959⁵⁸⁸. *Asesinato sin crimen* era una adaptación de la película del mismo autor *Murder without crime* (1950).

⁵⁸⁶ Vid. ISABEL ESTRADA, María Antonieta de: *Georges Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 213.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, pp. 148-149.

Se trata de una obra de suspense psicológico típicamente inglés, con el asesinato de una joven con una daga. El criminal debe ocultar a su víctima antes de que su metomentodo arrendador, que ejerce de detective improvisado, torture a su inquilino con sus pesquisas y averigüe la verdad con su manía de husmear y meter la nariz en todo.

Del dramaturgo Arthur Watkyn (1907-1965) es *Asesinar no es tan fácil*, que se estrenó en 1959 en versión de José Luis Alonso, de la que no sabemos nada.

Mala crítica recibió *Un zumbido en las tinieblas*, de Gross y Carpenter, en su estreno en Madrid el 17 de noviembre de 1960, en el Teatro Fuencarral. La mala traducción o adaptación del inglés parece ser el motivo del fracaso de esta comedia policiaca, además de una decepcionante interpretación, tal vez por falta de ensayos, como apunta la crítica⁵⁸⁹.

No fue mejor para la crítica⁵⁹⁰ *Declarada inocente*, del dramaturgo y cómico británico Kenneth Horne (1907-1969), en su estreno en Madrid el 9 de diciembre de 1960, en el Teatro Goya, a pesar de su carácter de farsa acerca de un caso de presunta o real bigamia, con una trama policiaca y humorística al servicio de la actriz Lili Murati. Apenas doce días permaneció en cartel.

Los franceses Pierre Boileau (1906-1989) y Thomas Narcejac (1908-1998) fueron escritores en colaboración de novelas policiacas, así como del ensayo *La novela policial* (1968). Se hicieron famosos cuando escribieron *Celle qui n'était plus*, más conocida por *Les diaboliques*, que se convirtió en todo un clásico del género. Su obra *Sinfonía en rojo* fue estrenada en Madrid el 2 de abril de 1961, en el Teatro Goya, con la dirección de Juan Vaszary y Mercedes Prendes, Ángeles Capilla, Montserrat Salvador y Ángel de la Fuente, como intérpretes. A pesar de los ingredientes policiacos usados, como envenenamientos, videntes, echadora de cartas... la obra no cuajó para la crítica⁵⁹¹, quizás por los demasiados trucos entre los que se diluía la sustancia dramática. Se salvó la puesta a escena por parte de los intérpretes y el público, que se interesó por la trama, aplaudió la obra, que permaneció en cartel 27 días.

Sin ser una obra policiaca, conviene destacar el final de *El huevo*, comedia de Felicien Marceau, estrenada en Madrid en el Teatro Goya el 27 de febrero de 1963. En *El huevo*, el joven Emilio Magis comete un crimen perfecto para deshacerse de su adúltera esposa y conseguir que culpabilicen al amante de ésta.

⁵⁸⁹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*, cit., p. 245.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 245-246.

⁵⁹¹ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, cit., p. 261.

De A. Hart y M. Bradell es *El niño de los Parker*, que se estrenó en Madrid en el Teatro Beatriz, el 14 de marzo de 1963, con importantes actores como Mari Carmen Prendes, Amparo Baró, Guillermo Marín, Pedro Osinaga, Rafael Gil Marcos y Rafael Guerrero, entre otros. Se trata de una comedia de enredo en la que diversos personajes son sospechosos de ser el padre de una criatura, que ha sido abandonada en la puerta de la casa de los Parker. La crítica en el estreno⁵⁹² destacó la vinculación de la trama al género policiaco, pese a que no aparece ningún policía, ni muerto, ni delito aparente, pero toda la pieza está escrita sobre el módulo técnico del género, es decir, averiguar quién es, entre los distintos varones de la casa, el padre del niño. Al final el padre es el abuelo, al que todos temían por su aparente intransigencia moral. A nosotros nos parece que predomina mucho más el tono de vodevil y comedia intrascendente, con frecuentes equívocos, que el suspense que caracteriza a las comedias policiacas. La obra gustó mucho al público y se mantuvo en cartel 78 días.

Tampoco convence como obra policiaca *Robo en el Vaticano* (conocida también como *La ardilla*), de Diego Fabbri, estrenada en Madrid el 16 de marzo de 1964, con la dirección de Cayetano Luca de Tena y un excelente grupo de intérpretes compuesto por María del Carmen Prendes, Amparo Baró, Carmen Gutiérrez, Guillermo Marín y Manuel Díaz González, entre otros. La crítica⁵⁹³ se mantuvo muy dividida en torno a *Robo en el Vaticano*, un tanto artificial en su concepción, pero sin carecer de mérito. El público, que tal vez esperaba una ligera comedia policiaca, premió a esta obra cargada de trascendencia, que se mantuvo en cartel hasta el 10 de mayo de 1964, durante 53 días.

Aunque *Robo en el Vaticano* empieza con un delito, el robo por parte de Edmundo “la Ardilla”, un ladrón retirado, que roba solamente para huir de la monotonía, a medida que la acción avanza nos damos cuenta de que es sólo la excusa para plantear un hondo problema moral, con tesis cristiana, en torno a la necesidad de sentir a Dios en todos los momentos de la vida. Edmundo siente la falta de Dios y decide buscarlo al Vaticano mismo, pero su desencanto llega al máximo cuando se da cuenta de que la caja de caudales que ha abierto tan sólo contiene dinero, no revelaciones trascendentales. Descubierta su robo, se enfrenta a un proceso en el que se contraponen dos tesis: la de Edmundo, mediante la cual la fantasía es la sal de la vida, y la de su oponente, el cardenal Dalloro, que se opone a que la fantasía prevalezca sobre

⁵⁹² Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, cit., pp. 211-215.

⁵⁹³ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, cit., pp. 207-212.

la razón. No existe el menor suspense en cuanto al descubrimiento de ningún culpable, ni tampoco inquietud sobre lo que le pueda acontecer al ladrón, pues el drama se sumerge por terrenos complicados, cargados de simbolismo.

Desapercibida pasó *Hay tiempo para matar*, de Monte Doyle, estrenada en Madrid en el Teatro Goya el 8 de mayo de 1964, con la dirección de María Arias y la propia Arias, Francisco Piquer y Alberto Sola en el reparto. Se trata de un thriller que Monte Doyle estrenó en Londres en 1962 y que conoció versión cinematográfica en 1964. En Madrid la obra permaneció en cartel 31 días.

Del desconocido Sigfried Blake es *El doble crimen de Dorkey*, estrenada en Madrid el 21 de agosto de 1965, en el Teatro Alcázar, con la dirección de José María Morera y los siguientes intérpretes: Irene Daina, María José Goyanes, José Luis Pellicena, José Luis Heredia y José Montijano. La obra sigue los tópicos del género policiaco: una mujer ha sido asesinada y casi todos los personajes resultan sospechosos. El inspector Brian se encarga de solucionar el caso. A pesar de cautivar el interés del espectador, *El doble crimen de Dorkey* obtuvo una valoración negativa, por parte de una crítica que estaba cansada de contemplar policiacos extranjeros que poca sustancia aportaban a la literatura dramática⁵⁹⁴. Con todo, la obra permaneció en cartel treinta días, del 21 de agosto al 19 de septiembre de 1965.

De aburrida y ambiciosa juzgó la crítica⁵⁹⁵ a *Un puñado de ortigas*, del guionista y dramaturgo Marc-Gilbert Sauvajon (1909-1985), estrenada el 29 de enero de 1971. Con una estructura de indagación policiaca, la obra plantea el problema del joven David, que se estrella con su motocicleta. El comisario Voutand, más como psicólogo que como policía, inicia una investigación no tanto porque exista delito, sino porque está interesado en conocer las causas por las que David actuó como lo hizo, es decir, por la falta de amor.

⁵⁹⁴ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*, cit., pp. 297-298.

⁵⁹⁵ Vid. ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972, pp. 165-168.

6. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO POLICIACO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

6.1. LOS ARGUMENTOS DEL CRIMEN

EL CRIMEN

Aunque desde el punto de vista jurídico crimen es la comisión u omisión de un acto prohibido por la ley, en el teatro policiaco se considera crimen cualquier tipo de acto dañino, aunque no sea estrictamente hablando un delito. Efectivamente, muchos actos que nos muestra el teatro policiaco no constituyen crímenes porque el derecho no los define como tales y en modo alguno podrían ser penados. No obstante, a ojos de los dramaturgos y espectadores se constituyen como verdaderos delitos, pues se los considera nocivos para el bienestar social. En cualquier caso, la presencia de un crimen legal o moral, añadido a la voluntad del autor de mostrar en escena todo lo relacionado con aquél, es un criterio válido para caracterizar el teatro policiaco. Es posible que en una obra de teatro policiaco no aparezca el detective, la policía, la misma investigación o no termine con el castigo de los culpables, pero es del todo imprescindible que aparezca un crimen.

Con todo, hay que tener muy presente que el crimen habitual en las obras policiacas que hemos seleccionado para nuestro corpus es, principalmente, el asesinato, el delito que perturba de forma más intensa las reglas de convivencia que se impone en una sociedad civilizada y que, por ello mismo, es motivo principal en gran parte de las obras tratadas.

El asesinato puede presentarse de diversas maneras en las tramas policiacas. Una de las más habituales y la favorita de Enrique Jardiel Poncela es la de las pesquisas dirigidas a descubrir asesinatos cometidos en el pasado. En piezas como *Eloísa está debajo de un almendro*, las investigaciones culminan con la solución al misterio de la familia Briones, que esconde el terrible secreto del asesinato de Eloísa, enterrada junto a un almendro. Jardiel Poncela recurre de nuevo a macabros asesinatos cometidos en el pasado en tres obras más. Así sucede en *Los ladrones somos gente honrada*, en la que se averigua la verdad sobre la muerte de doña Andrea, envenenada. También en *El pañuelo de la dama errante* el espectador descubre al final de la obra el horroroso destino de los nietos de los Condes de Casa-Pretel, que murieron encerrados en las

mazmorras del castillo. Del mismo modo, en *Los tigres escondidos en la alcoba* las pesquisas policíacas culminan con la resolución del asesinato de un indeseable ladrón de joyas. Lo peculiar, en todos los casos, es que Jardiel Poncela camufle los terribles asesinatos en tramas policíacas que, aparentemente, trataban de delitos de menor importancia. Recordemos que el origen de *Eloísa está debajo de un almendro* son las sospechas de una mujer por su novio, al que cree un terrible asesino en serie de mujeres, pero que no es más que un cazador de gatos. También en *Los ladrones somos gente honrada* o en *Los tigres escondidos en la alcoba* todo apunta a que el motivo principal sea el robo, no el asesinato. Finalmente, en *El pañuelo de la dama errante* parecía que la trama consistía en la búsqueda de unos niños desaparecidos, y sólo al final se informa al lector de la terrible muerte que sufrieron.

Otros autores, además de Enrique Jardiel Poncela, ofrecen en sus tramas policíacas investigaciones referidas a asesinatos cometidos en el pasado. En *La llave en el desván*, de Alejandro Casona, el protagonista Mario está empeñado en averiguar el significado de unos sueños que lo atormentan, cuyo sentido, que se revela al final, mantiene relación directa con el asesinato de su madre a manos de su padre celoso, el cual, posteriormente, se suicidó. Ese crimen del pasado está conectado directamente al presente, pues Mario va a emular el comportamiento de su padre cuando mate, a su vez, a su adúltera esposa y a su amante. También Claudio de la Torre ofrece en *El río que nace en junio* una investigación que culmina con el descubrimiento del asesinato del Sr. Brenstein, con la complicidad y encubrimiento del protagonista Gerardo, en una trama que parecía más de espionaje que de asesinatos. *La tetera*, de Miguel Mihura, combina el misterio de un asesinato en el pasado, la muerte del novio de Alicia cuando iba a buscar una tetera, con el intento de asesinato de Julieta en el presente, que es, para el padre Leocadio, la segunda parte del luctuoso plan. *Receta para un crimen*, de Alfonso Paso, trata por su parte de buscar la solución a un asesinato que se cometió en un pasado reciente que guarda relación con otro que sucedió en pleno Medioevo. El mismo Paso muestra en *Atrapar a un asesino* el inteligente plan de un comisario de policía para descubrir, antes de retirarse, el asesino de dos jóvenes, el único caso de su carrera que dejó sin resolver. También *Estado civil: Marta* basa su fórmula policíaca en la trampa que Marta tiende a Miguel para que confiese el asesinato de su mujer.

En casi todas estas piezas, los asesinatos surgen a mitad de la trama, o bien, en ocasiones, casi al final, en un intencionado propósito de producir sorpresa al espectador,

que es consciente de que la historia esconde un misterio, pero que no sabe a ciencia cierta cuál es.

Lo más frecuente, no obstante, es que las obras policíacas ofrezcan asesinatos o intentos de asesinatos cometidos en el presente de los personajes, y no son pocas las ocasiones en las que el espectador contempla en el escenario asesinatos, lo cual era contraproducente con respecto a las reglas del decoro y de la censura de entonces, pero que, por el contrario, acercaba bastante el fenómeno teatral al cinematográfico y, más concretamente, al cine negro, dentro del cual era habitual mostrar escenas llenas de violencia. Ya Jardiel Poncela nos muestra en *Las siete vidas del gato* varios asesinatos cometidos delante del espectador, cuando son asesinadas de forma misteriosa las mujeres vinculadas a una familia. Del mismo modo, la protagonista Beatriz también es víctima de un atentado, aunque no llega a morir. En *¡Jonathan! El monstruo invisible*, de la compañía de Enrique Rambal, varios personajes son asesinados delante del espectador por un intrigante monstruo invisible, y a punto está de matar al protagonista en la escena final. Otro asesinato cometido en presencia del espectador es el del indeseable Juan León, en *La voz del silencio*, de Rafael López de Haro, aunque Gonzalo lo tenga que hacer en defensa propia. De un tiro que le viene sin saber de dónde muere también Víctor Valdés, en *Con la vida del otro*, de Carlos Llopis. Otro asesinato a sangre fría de un tiro a la cabeza sucede en *Juegos de sociedad*, de Juan José Alonso Millán. Y también muere envenenada en escena la Mercedes de *El caso de la mujer asesinadita*, aunque la misma voluntad de morir y el humor que se desprende en toda la obra atemperan la crueldad del acto. Mucho más crueles son los asesinatos cometidos a sangre fría en otra obra de Miguel Mihura, *Una mujer cualquiera*, pieza que tuvo problemas con la censura precisamente por la violencia de estas escenas. También fue muy criticada, no sin razón, *Tres ventanas*, de Delgado Benavente, por la virulencia de las escenas y por los asesinatos cometidos delante del espectador. En esta obra, un personaje ahoga a otro con sus propias manos para, acto seguido, ser abatido por un tiro. Crímenes y asesinatos presentados también con truculencia aparecen en *La casa del odio*, de Guillermo Sautier, una obra que buscaba, ante todo, causar terror en el espectador.

Divertimento, sin embargo, es lo que ofrece Alfonso Paso en obras en las que los asesinatos y los cadáveres se funden en un muy exitoso humor macabro, como ocurre en *Usted puede ser un asesino*, *Cuatro* y *Ernesto*, *Vamos a contar mentiras*, *Al final de la cuerda*, *De profesión sospechoso*, *Las mujeres los prefieren pachuchos* o *Los Palomos*,

de Alfonso Paso, pero también en *El cianuro... ¿solo o con leche?* o *Marbella, mon amour*, de Juan José Alonso Millán, y en *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, de Keith Luger y Gil Albors.

En otra serie de obras, sin embargo, los asesinatos, aunque sucedidos en el presente, no se ofrecen a la vista del espectador, pues hay un intento deliberado de evitar escenas truculentas. En *Adoración*, de Jacinto Benavente, el asesinato de Isidoro se produce en una habitación contigua al salón representado en el escenario. También *Crimen pluscuamperfecto*, de Tono, traslada el que cree un crimen pluscuamperfecto a una habitación interior, y así sucede también en *La galera*, de Hernández Pino. En ocasiones, como en *Crimen pluscuamperfecto*, la no escenificación del asesinato y la ocultación del cadáver puede ser debido a un truco empleado por alguno de los personajes para preparar una trampa, y así sucede también en *Hay alguien detrás de la puerta*, de Alfonso Paso, y en el suicidio disfrazado de asesinato de *La mano y la garra*, de Mary Francis Colt, o del asesinato disfrazado de suicidio de *La riada*, de Julia Maura. Tampoco se contempla la escena de la muerte de don Elías en *¿Quién?...*, de José Ramos Martín, sino que uno de los personajes se lo encuentra ya muerto al entrar en su despacho. En *Un crimen vulgar* se escenifica el relato que del asesinato de Clementina Farero realizan el fiscal y el abogado, pero sin que se vea el momento de la muerte. De especial interés resulta *Carlota*, de Miguel Mihura, con un final muy logrado, cuando la obra termina justamente cuando Barrington se dispone a asesinar a Carlota, final que enlaza con el principio de la obra, una vez que se ha consumado el crimen, en un uso del tiempo muy peculiar, con toda clase de anticipaciones y prospecciones. En *Falta de pruebas* o *La noche de los cien pájaros*, de Jaime Salom, de un meticuloso plan para deshacerse de la esposa obtusa y vulgar que estorba, lo único que se le escamotea al espectador es la escena en la que ésta se toma el vaso con la medicina con una dosis fatal. Tampoco en *La decente*, del mismo Mihura, se contempla en escena el asesinato del marido rumano de Nuria, aunque, a cambio, el espectador ha podido estremecerse y reír al mismo tiempo con el meticuloso plan pergeñado por la esposa para liquidar al marido, además de intuir que la misma Nuria se había deshecho de sus anteriores maridos con planes similares. Igualmente, en *El drama de la familia invisible*, de Álvaro de Laiglesia, se evita enseñar muertos en el escenario, pero el espectador es testigo auditivo, al igual que la familia protagonista, del crimen que se está cometiendo en la casa de los vecinos. También puede conmovir al espectador la confesión a un sacerdote de un asesinato que el criminal cree haber cometido, como

sucede en *La sacristía*. Del mismo modo, en *El cuervo*, de Alfonso Sastre, al autor no le es necesario mostrar la escena del crimen para producir terror y horror por el asesinato de la joven protagonista a manos de un loco escapado de un manicomio. Otro recurso para evitar que el espectador presencie el asesinato en escena es el clásico de apagar las luces, de modo que cuando vuelve la luz al escenario aparece un cadáver. Sucede así en *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, de Jorge Llopis. O bien, en *Niebla en el bigote*, del mismo Jorge Llopis, el autor nos presenta en el acto segundo el crimen consumado, sin necesidad siquiera de mostrar el cadáver, e igual procedimiento emplea Mary Francis Colt, en *La extraña señora Vernon*, y López Rubio, en *Las manos son inocentes*, cuando empieza la obra una vez se ha producido el asesinato y trasladado el cadáver al depósito, o en *...Y en el centro, el amor*, obra que, como *Niebla en el bigote*, muestra la escena del crimen, pero en una reconstrucción del mismo, sin que aparezca el cadáver. También en *La mentira del silencio*, de Julia Maura, nos encontramos con un asesinato relatado, sin que en escena se represente ningún detalle escabroso. Esto no ocurre en *Si llevara agua*, de Carmen Troitiño, obra en la que se evita al espectador la escena del crimen, que es, por cierto, narrada al final por uno de los personajes, pero la autora no tiene reparos en mostrar el cadáver de Ignacio Forquet con un puñal clavado. Mayor truculencia aparece en *Culpables*, de Jaime Salom, cuando los protagonistas desentierran el ataúd que creían vacío y se encuentran en su interior el cadáver de un hombre muerto violentamente. La casualidad o la intuición de dos personajes evitan la matanza que el enajenado protagonista de *La cárcel sin puertas*, de Giménez-Arnau, preveía para sus víctimas. El autor le ahorra al espectador, igualmente, la muerte del malvado personaje principal cuando es abatido por la policía.

Por el contrario, los intentos de asesinato frustrados que se suceden en *De seis a ocho asesinar a López*, de Juan Chorot, son motivo para producir eficaces gags para divertir al público. El hecho de ver fracasar a los criminales o locos en la comisión del asesinato da pie a la hilaridad en obras como *Veneno para mi marido* y *Cuidado con las personas formales*, de Alfonso Paso, y lo mismo sucede con *El expresidente*, *Carmelo* y *El crimen al alcance de la clase media*, de Juan José Alonso Millán.

Después del asesinato, el crimen que con mayor frecuencia aparece en nuestro teatro policiaco de posguerra es el robo. Son frecuentes, por ejemplo, las bandas de delincuentes capitaneadas, generalmente, por un ladrón de guante blanco, al estilo del legendario Raffles, que preparan un robo de importancia, bien sea grandes sumas de dinero o joyas, como ocurre en *Los ladrones somos gente honrada* o *Los tigres*

escondidos en la alcoba, de Jardiel Poncela. Igual de ingenuos se muestran los ladrones de *Melocotón en almíbar*, de Miguel Mihura, de *Susana quiere ser decente*, de Jorge Llopis, de *La señora que no dijo sí*, de Juan José Alonso Millán, o el conocido “Urraca” y su mujer cómplice en *Verde esmeralda*, de Jaime Salom. Mucho más violentos se retratan los ladrones de *Paso a nivel*, de Jaime de Armiñán, que preparan el asalto a un tren.

También son habituales las obras en las que un ladrón singular intenta cometer un robo de cierta entidad. En *Con la vida del otro*, de Carlos Llopis, el protagonista consigue no solamente encontrar a los asesinos de Víctor Valdés, sino también atrapar a un importante ladrón. También en *Tengo un millón* surge una retahíla de ladrones de ese millón, aunque, finalmente, el dinero es restituido a su legítima propietaria. Luis Escobar, por su parte, muestra a un violento ladrón que acaba de cometer un robo en el que han muerto sus dos cómplices, en *Un hombre y una mujer*. Otra ladrona profesional es la protagonista de *Un ladrón en el tren*, de Leandro Navarro, mientras que un robo para cometer una obra de caridad, con la posterior devolución del objeto robado, es el motivo del delito que aparece en *Entre nosotros*, de Pedro Laín Entralgo, autor que quiso dejar constancia de lo lenitivo del hecho delictivo que aparece en el drama, pues no quería que se la considerase sólo una pieza policiaca. En dos de las obras policíacas serias de Alfonso Paso, *Juicio contra un sinvergüenza* y *Buenísima sociedad*, los protagonistas deben desmontar las acusaciones de sus contrincantes, entre ellas, la de robo a la empresa para la que trabajan. También en obras hilarantes de Paso el robo aparece como leit-motiv, aunque, lógicamente, con menor importancia que el asesinato: *Cuatro y Ernesto*, *Vamos a contar mentiras* y *Al final de la cuerda*.

Toda clase de delitos surgen en nuestro corpus de teatro policiaco, como son la falsificación (*Los habitantes de la casa deshabitada*, *Cinco años y un día*, *Verde doncella*); la estafa (*Como mejor están las rubias es con patatas*, *Banco*, *El chalet de madame Renard*, *De seis a ocho asesinar a López*); el chantaje (*La honradez de la cerradura*, *La voz del silencio*, *Cuidado con las personas formales*); el espionaje (*El caso de la señora estupenda*, *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, *La extraña señora Vernon*); los intentos de volver loco por el terror a una persona (*Los habitantes de la casa deshabitada*); el rapto (*Cinco años y un día*, *Un hombre y una mujer*); el acoso sexual e intento de violación (*¿Quién?*, *Paso a nivel*); el perjurio (*La mentira del silencio*, *La buena vida*); el contrabando (*El fiscal*); el tráfico de estupefacientes (*Esta monja*), el atentado terrorista (*El avión de Barcelona*), el hecho de estar prófugo (*El*

mensaje) o la mayor acusación que encontramos en nuestro teatro policiaco: el genocidio (*Hombre nuevo*).

Mención especial merecen las obras policiacas basadas en la comisión o acusación de un delito moral, sin consecuencias legales, pero que afecta gravemente a los acusados, que se ven así repudiados por la sociedad. El principal motivo es el adulterio o la infidelidad de la mujer (*Si llevara agua, La riada, Madrugada, La señora recibe una carta, Cena de matrimonios, Dos sin tres, Atrapar a un asesino*). Otra acusación de esta índole es no reconocer a un hijo natural (*Con la vida del otro, Dos hombres en la noche*), la difamación (*Madrugada, La riada*).

En otras obras lo que se muestra es a un grupo de personajes reunidos al azar, dándose la circunstancia de que cada uno de ellos ha cometido algún delito legal o moral, como sucede en *Siete gritos en el mar*, en la que se juzga a un inmoral fabricante de armas, a un orgulloso barón, a una adúltera, a un cínico profesor, a una prostituta y a un egoísta. También en *Clase única* nos encontramos con un estafador, una posible homicida, un excartujo ladrón, un desconfiado esposo y una mujer sin principios morales que pretende casarse por poderes para conseguir la riqueza. Del mismo modo, en *Esta noche es la víspera*, cada personaje se proponía ir a París para un propósito impuro: una estafa, un adulterio, una relación homosexual, un amor pecaminoso o un robo. En ocasiones, como en *Juicio contra un sinvergüenza* o en *Buenísima sociedad*, se da la circunstancia de que los que parecían víctimas de un delincuente acaban siendo acusados por éste o por su defensor de muy diversos delitos: plagio, estafa, adulterio, perjurio o falsificación de obras de arte.

Hay que citar, por último, la forma moderna y desenfadada de tratar el delito en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, que se refiere a las consecuencias de los ataques de un vampiro a mujeres en noches de luna llena, que no producen muertes ni efecto negativo alguno, sino que despierta en las atacadas una irresistible lujuria y pasión amorosa por el vampiro.

DETECTIVES Y POLICÍAS

El detective es elemento central del género policiaco. Como señaló Alfred Hitchcock, el crimen es la piedra lanzada en una laguna quieta y la tarea del detective consiste en estudiar las ondas de la superficie del agua a fin de hallar la inquietante piedra. El detective es, por tanto, ingrediente esencial del teatro policiaco, y guarda

relación directa con otro elemento característico de este tipo de teatro: la investigación. La labor del detective es recomponer el desorden que el crimen ha desencadenado, su tarea es averiguar la verdad, descubrir al culpable y constatar la inocencia del resto de los sospechosos. Se convierte en representante de la sociedad y ésta y el espectador delegan en él sus poderes.

Pese a su importancia, la figura del detective no es imprescindible para caracterizar una trama como policiaca. Son muchas las obras de nuestro corpus en las que no aparecen ni detectives ni policías: *Siete gritos en el mar*, *El caso de la mujer asesinadita*, *El chalet de madame Renard*, *Tres ventanas*, *De seis a ocho asesinar a López*, *Susana quiere ser decente*, *El cuervo* y muchas más. Como hemos señalado en el apartado anterior, la pertenencia de todas estas obras al género policiaco es debido a la presencia en la trama de un crimen y una investigación o, al menos, exposición de las consecuencias de ese crimen. No obstante, parece evidente que la presencia del detective o, en menor medida, de la policía en la trama coadyuva en gran parte a que percibamos la obra como perteneciente al género policiaco.

En otras ocasiones, la presencia del policía o detective en la obra se limita a un papel muy secundario, generalmente con la única función de constatar la gravedad de los delitos cometidos. Es, por ejemplo, el caso de *Banco*, con la detención al final de la obra del cajero que cometió desfalco, o *Adoración*, en la que aparece un policía convencido del suicidio de Isidoro. Curiosamente, en esta obra funcionan como detectives los hijos de la protagonista, pero más con el propósito de que cesen las murmuraciones que porque les importe esclarecer o vengar la muerte de su padre. En otras obras como: *¿Quién?*, *La riada*, *Las manos son inocentes*, *El caso de la señora estupenda*, *Veneno para mi marido*, *Paso a nivel*, *Un ladrón en el tren*, *Juegos de sociedad*, *El mensaje* y muchas más, la policía o los jueces aparecen como personajes, pero siempre con función secundaria, sin añadir a la trama más que el toque de ambientación policial.

Es muy frecuente, por ejemplo, que en nuestro teatro policiaco el papel de detective se encomiende al mismo protagonista, que, en ocasiones, hace a la vez el papel de galán, como sucede en *Los habitantes de la casa deshabitada*, cuando el intrépido periodista Raimundo decide averiguar el misterio de la casa deshabitada, ayudado por su criado y otros periodistas amigos. También el galán Fernando de *Eloísa está debajo de un almendro* aparece obsesionado por descubrir el misterio que envuelve a Mariana y a su familia, aunque en este caso es ayudado eficazmente por el policía

Luis Perea. Otro galán detective es el joven policía Rex, en su afán de no ceder, a pesar de las amenazas de muerte, en la investigación que dé como resultado averiguar la identidad del monstruo invisible en *¡Jonathan! El monstruo invisible*. Otros protagonistas galanes que emprenden una investigación y ayudan a la policía son Juan Luis, de *Cinco años y un día* y Arturo, de *Con la vida del otro*. En ambos casos, con su abnegada labor y valentía consiguen el cariño de las chicas que aman. También el inteligente Carlos se hace merecedor del amor de Laura con sus implacables deducciones, que solucionan el misterio del Parador de Romareda, en *Receta para un crimen*. Otro galán metido a detective es “Mundo”, el psiquiatra amante de la mujer del asesinado en *...Y en el centro, el amor*. Un personaje cabal a ojos del autor como Carlos, en *Cena de matrimonios*, pese a su honradez moral y a sus implacables deducciones que descubren a la mujer adúltera, no logra hacerse simpático al espectador, como tampoco Antonio, el protagonista de *Dos sin tres*, que interroga sin piedad a su mujer hasta descubrir el adulterio de ésta, ni el cínico y adúltero Louis, que prepara una trampa contra su amigo Víctor Separd para que confiese su relación de amante con Mariel, en *Atrapar a un asesino*.

Quizás el caso más estereotipado es el de un investigador extraño a la trama, que viene de fuera y no se identifica con ninguno de los protagonistas del crimen. Suele ser lúcido, de brillante inteligencia y clave para la resolución del misterio. Es el caso del inspector Beringola, de *Los ladrones somos gente honrada*, que parecía ser un delincuente, y lo mismo le ocurre a Julio Juli, el policía de *Los tigres escondidos en la alcoba*. El camuflaje forma parte esencial de la labor de estos detectives, que se prestan también gustosos a la acción, si las circunstancias lo requieren, como sucede con don Matías, el policía y falso notario de *Cinco años y un día*. Otros policías caracterizados por su perspicacia son el comisario Ruiz de *Una mujer cualquiera*, que se resiste a creer la explicación aparente de los hechos. También el gracioso comisario Miranda de *La decente*, tan preocupado por sus problemas domésticos, ingenia una trampa para que se descubra la criada María. Resulta eficaz igualmente el truco que ingenia la policía para detener al asesino Juan, de *Vamos a contar mentiras*. Y tampoco se deja llevar por las apariencias y descubre la verdad el guardia civil Santiago, de *De profesión sospechoso*, o el policía Harrison, de *La extraña señora Vernon*. No un policía, sino el inteligente juez Fletcher, es quien descubre la falsedad que se esconde en los hermanos Alcide y Enrique Ubritch, en *Hombre nuevo*. El policía Ruiz de *Culpables*, así como su homónimo de *Falta de pruebas*, aplican igualmente la lógica y el sentido común para

descubrir la verdad de los casos que investigan, aunque a punto está de costarle la vida al primero, mientras que el segundo no puede menos que cerrar el caso ante la falta de pruebas que acuse al culpable.

Es notable observar cómo en algunos casos los investigadores pertenecen a una profesión distinta a la de policía o detective. Es el caso de Gabriel, el médico que intenta con el psicoanálisis descubrir el misterio que rodea a su amigo y que lo colma de ansiedad en *La llave en el desván*. Destacan, sobre todo, los detectives que pertenecen al clero, que tenían su antecedente más inmediato en el conocido Padre Brown. Son curas y monjas que devienen especialmente sagaces y que, en ocasiones, suelen acompañar sus indagaciones detectivescas con un nada disimulado afán doctrinal. Son los casos de la graciosa pero sagacísima Sor María, de *Melocotón en almíbar*. Quizás el padre Leocadio, de *La tetera*, con sus fabulaciones sobre un plan de asesinato, lo mismo que el padre Aguirre, de *La cárcel sin puertas*. Un destacado indagador de la verdad es el padre Thomas, de *Si llevara agua*, a quien se le dota de mayor autoridad en las pesquisas que al mismo juez o alcalde. Otro excelente sermoneador y hábil detective es el padre José en *Esta noche es la víspera*. Finalmente, otro cura-detective con gran psicología es el que aparece en *La mano y la garra*.

No muy frecuentes, pero por eso mismo interesantes, son los casos en los que son los personajes femeninos los que emprenden la investigación policiaca. Así ocurre con la audaz Beatriz, en *Las siete vidas del gato*, que arriesga su vida con tal de salvar su amor, y que contrasta con las pacatas y melindrosas protagonistas de comedia blanca del teatro de humor de la época. También Ana María, en *El río que nace en junio*, adquiere un cierto protagonismo, disfrazándose de la señora Brenstein, en un plan diseñado por el policía Atienza. Una de las más perspicaces es Laly, de *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, que une a sus dotes detectivescas una espontánea feminidad. También la anciana ladrona fumadora de puros doña Luisa, en lo que es, tal vez, una parodia de señorita Marple, demuestra poseer un cerebro dotado para la deducción en *Al final de la cuerda*. Valiente hasta el extremo de arriesgar su vida por conocer el paradero de su hermana es Verónica, la protagonista de *Estado civil: Marta*, y no menos fuerte se muestra Amalia, en *Madrugada*, en su trágica indagación de la verdad sobre una calumnia. Se ha señalado ya el caso de Sor María de *Melocotón en almíbar*.

En otras ocasiones, los protagonistas inician por su cuenta las investigaciones apremiados por las circunstancias del crimen, que los señalan como principales sospechosos. Obra paradigmática es *Usted puede ser un asesino*, en la que Simón y

Enrique deben solucionar el caso por sí mismos, pues de otro modo la policía los puede acusar, al encontrarse el cuerpo del delito en su casa. Alfonso Paso desarrolla la misma idea en *Al final de la cuerda*, con la anciana ladrona Luisa resolviendo el caso ante el temor de que la policía la crea culpable. También un personaje secundario como Damián, en *La riada*, precipita la tragedia final pues desea averiguar la verdad de lo ocurrido para exculparse él a ojos de los demás. Otro detective improvisado lo tenemos en el psiquiatra Segismundo, principal sospechoso del asesinato de su vecino, en *...Y en el centro, el amor*. También el caso de Juan Esquín de *Juicio contra un sinvergüenza* es el de un acusado que pretende jugar a que los demás lo juzguen para demostrar su inocencia y, de paso, esclarecer la verdad sobre los delitos que se le imputan. Lo mismo le ocurre a Antonio, en *Buenísima sociedad*, que debe defender a su amigo Adrover de las infamias de las que es objeto.

La gran presencia en nuestro teatro policiaco de un tono de humor condiciona que, a menudo, el papel de detective o de sus ayudantes se encomiende a personajes cómicos que, en no pocas ocasiones, son los menos indicados para realizar investigaciones de cualquier tipo. Es el caso, por ejemplo, del Tío y Castelar, los simpáticos ladrones de *Los ladrones somos gente honrada*, que, lo mismo que el espectador, que tiende a identificarse con ellos, sienten curiosidad por el asesinato de doña Andrea y van recabando información de donde pueden para tener todas las piezas del rompecabezas. Gracioso es también el trapero y asustadizo Sócrates, que pese a sus innegables dotes deductivas, necesita de la colaboración de la valiente Beatriz para llevar adelante las investigaciones. En *¿Quién?*, Sabina e Indalecio, los simpáticos y pueblerinos porteros y tíos de la principal sospechosa, empiezan una investigación para encontrar a la mujer culpable y que su sobrina quede así libre de cargos.

El caso más paradigmático de parodia del género policiaco aparece cuando surge en escena un investigador ridículo, necio, que apenas acierta en sus deducciones. Es el caso de Prismático, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, al que todos reconocen a pesar de sus disfraces y al que la policía detiene, finalmente, por la falsa acusación de los demás personajes, hartos de sus continuas equivocaciones y pesadez, y lo mismo sucede con Marcial, el detective aficionado de *El cianuro... ¿solo o con leche?*, que se equivoca una y otra vez en sus sospechas. También el genial Douglas Milton de *Carlota* se caracteriza paródicamente como un Sherlock Holmes, pero lo cierto es que, pese a su inteligencia, descubre la solución del caso por pura casualidad. Tampoco se muestra muy eficaz el inspector Revilla de *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*. Otros policías patosos

son Ernesto y Horacio, de *Niebla en el bigote*, que en su empeño de proteger a la mujer de Ernesto se esfuerzan por destruir las pruebas del crimen pero que, paradójicamente, dan con la solución del caso. Cómico aparece también el comisario Félix por su parentesco con la lujuriosa Tina, paciente de Segismundo, en ...*Y en el centro, el amor*.

Uno de los mayores logros de Agatha Christie fue el de mostrar en *La ratonera* un policía como culpable de los asesinatos cometidos, con la consiguiente sorpresa para el espectador poco avezado al género policiaco. En nuestro teatro policiaco no son escasos los ejemplos de personajes criminales al servicio de la policía. Uno de ellos es Reeder, el jefe de policía convertido en el abominable monstruo invisible, en *¡Jonathan! El monstruo invisible*. En obras como *La mentira del silencio* aparece un policía perjuro, pues siente despecho hacia la acusada, a la que amó con locura en el pasado pero de la que se sintió despreciado. También el sargento Harris de *Carlota* extralimita su función policial y se muestra como uno de los sospechosos del crimen. Otro policía culpable de un delito moral es Bruno, en *Dos hombres en la noche*. Gracioso pero al mismo tiempo malvado es el aparentemente despistado Ernesto de *Cuatro y Ernesto*, y similar en despistes, aparente estulticia y maldad es el policía Dell de *Muy alto, muy rubio, muy muerto*. Citemos, por último, a otro asesino, el sargento Brown, en *Niebla en el bigote*.

Conviene mencionar, finalmente, aquellas obras en las que lo artificioso de la trama exige que aparezcan personajes que parecen policías pero que no lo son, como los de *Crimen pluscuamperfecto*, *Hay alguien detrás de la puerta* o *Verde doncella*. Mucho más elemental es el falso policía Segundo, de *La señora que no dijo sí*, ingenuo jefe de una banda de ladrones.

EL CRIMINAL

Consecuente con la comisión de un crimen o delito, es la existencia de un criminal o delincuente en el teatro policiaco. En el policiaco clásico, toda la atención está destinada a descubrir quién es el criminal, pero no es infrecuente, como ya hemos visto, que el espectador conozca desde un principio el autor del crimen y la trama pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el suspense sobre si será o no descubierto por el detective, o incluso si el criminal consigue salvarse de la acción de la justicia.

Un tipo de criminal habitual en nuestro teatro policiaco de posguerra es el enajenado, el loco, de psicología enferma y comportamiento impredecible. Es un criminal frecuente en el teatro policiaco de Jardiel Poncela y así nos muestra a asesinos que han perdido la razón, como Micaela, de *Eloísa está debajo de un almendro*, Luz-María, de *Las siete vidas del gato*, los condes de Casa-Pretel, en *El pañuelo de la dama errante*, o Merche, en *Los tigres escondidos en la alcoba*. Otros personajes que han perdido la razón y se han convertido en criminales son Barrington, en *Carlota*; el resentido expresidiario de *La cárcel sin puertas*; el loco tuerto con una cuerda anudada en la mano que se ha escapado del manicomio, en *El cuervo*. Neuroasténicas y próximas a la locura se encuentran también las protagonistas de *Veneno para mi marido* y de *Las mujeres los prefieren pachuchos*, papeles que fueron encarnados en ambas obras con inmenso acierto por Isabel Garcés. Enajenadas también aparecen Clotilde, su sobrino Ramón y su criada Hortensia en *Carmelo*. Otro caso es el del abogado Miguel, en *Juegos de sociedad*.

En ocasiones se presenta a un delincuente especialmente malvado como culpable del delito cometido. Así sucede con el asesino y extorsionador Díaz, de *Los ladrones somos gente honrada*; Jonathan, el policía convertido en un asesino invisible que mata por gusto, en *¡Jonathan! El monstruo invisible*; el matón Juan León, de *La voz del silencio*; Antonio, en *Una mujer cualquiera*; Otilia, en *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, u otras gemelas, Margaret y la Sra. Vernon, en *La extraña señora Vernon*; Carlos, el prometido de la hija del fiscal, en *El fiscal*; Julián, en *La galera*; Juan, que mata incluso a sus cómplices en *Vamos a contar mentiras*; el guardia Salustio, en *De profesión sospechoso*; Ernesto, en *Las mujeres los prefieren pachuchos*; Rogelio, en *Culpables*; la asesina Nyarcas, en *Muy alto, muy rubio, muy muerto*. Juan José Alonso Millán se especializó en mostrar, con tono de humor, personajes inmorales de la España profunda, como Adela, Laura y Enrique, en *El cianuro... ¿solo o con leche?*. Sin conciencia moral y con gran cinismo aparece el hombre de la maleta, en *Verde doncella*. Son todos ellos personajes sin escrúpulos que viven al margen de la ley y que no demuestran el menor arrepentimiento por sus fechorías.

También es posible encontrarse con criminales que no pertenecen a la delincuencia, sino que en un momento dado han sucumbido a la tentación de conseguir un beneficio cometiendo un crimen. Son los casos de Lorenzo y Raquel, en *El caso de la mujer asesinadita*. Aunque sin ser delitos de sangre, la adúltera Susana y el ladrón de fórmulas Alfredo, de *La llave en el desván*, sirven también de prototipo de delincuentes

sin escrúpulos. Y lo mismo ocurre con los adúlteros Juan y Alicia de *La tetera*. Mayor ternura genera la María de *La decente*, que comete un asesinato por un fin altruista, ayudar a su señor a casarse. También está en este grupo Esteban, en *De seis a ocho asesinar a López*, cuando se impacienta al ver que López no muere de causas naturales, o Lorenzo, Premio Extraordinario de carrera pero peligroso asesino, cuando la ocasión le lleva a ambicionar el tesoro escondido de un parador, en *Receta para un crimen*. Otros ejemplos aparecen en *Crimen pluscuamperfecto* y *Usted puede ser un asesino*. Uno de los personajes más memorables es el de doña Carmen, la palurda convertida en patosa asesina, pese al interés que le pone, por necesidad crematística, en *El crimen al alcance de la clase media*.

Relacionado con el grupo anterior, destacan los casos de personajes que pertenecen a la alta clase social, pero que no dudan en delinquir por interés. Son los casos de Agustín, Carlos y Enrique, en *Cuidado con las personas formales*, que justifican el asesinato que preparan en virtud de su honorabilidad. También Alberto y Elisa, en *Los Palomos*; el doctor adúltero Víctor Separd en *Atrapar a un asesino*; Loli, en *Un ladrón en el tren*; o Adrián, en *Falta de pruebas*.

En ocasiones, es toda una banda de peligrosos forajidos la que se encuentra detrás del crimen, como en *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Cinco años y un día*, *Paso a nivel*. En este grupo se puede incluir también a Liliana y a sus hijos lanzadores de cuchillos en *Como mejor están las rubias es con patatas*, o los terroristas Dulce y Rosario en *El expresidente*. Más inocentes aunque con peligrosa apariencia son las bandas de *Melocotón en almíbar*, *Tengo un millón* y *La señora que no dijo sí*.

Un grupo aparte lo constituye el de los “ladrones honrados”, usando la bien pensada paradoja jardielana, es decir, se trata de personajes que pertenecen a la delincuencia o que acaban siendo culpables, pero que poseen, en el fondo, buen corazón y llegan a hacerse simpáticos al espectador. Son el “Tío” y “Castelar”, de *Los ladrones somos gente honrada*; el estafador Coscollo y el falso Ulises de *Como mejor están las rubias es con patatas*; la banda del “Tigre”, en *Los tigres escondidos en la alcoba* o la banda que aparece en *Susana quiere ser decente*; el vampiro don Paquito, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*; la espía de *El caso de la señora estupenda*; los tres estafadores de *El chalet de madame Renard*; el tramposo enfermo imaginario de *De seis a ocho asesinar a López*; o el calzonazos “Urraca”, en *Verde esmeralda*. Plausible nos parece también la disculpa de Diana, en *Entre nosotros*, que delinquiró por ayudar a su marido enfermo y, una vez muerto éste, devolvió el objeto robado.

Los ladrones de guante blanco, al estilo del legendario Raffles, galanes y modelo de virtudes, no son tampoco extraños en nuestro teatro policiaco. Son Daniel, de *Los ladrones somos gente honrada*, Santiago, el “Tigre”, de *Los tigres escondidos en la alcoba*, Víctor, el “Raffles”, en *Paso a nivel*. También puede incluirse aquí a Germán, el “Asturias”, al que no le importa arriesgarse a ser detenido sólo por comunicar su mensaje de amor en *El mensaje*.

Otro grupo de criminales muy presente en nuestro teatro policiaco está compuesto por personajes normales y corrientes, a los que un día el azar los pone en situación de delinquir. Es el cajero de *Banco*, que comete desfalco por el amor de una mujer fatal; el matrimonio de *La honradez de la cerradura*, o, con el mismo motivo de tentación, Paula y Germán de *Las manos son inocentes*; también Gerardo, en *El río que nace en junio*. Se puede incluir también en este grupo a la familia de *El drama de la familia invisible*, o el caso de Carlos en *La sacristía*, que asesina por celos al amante de su mujer. También Ignacio, en *Si llevara agua*, es un miembro de una familia honorable que, loco de deseo por Ana Forquet, se forja su propia desgracia. O el caso del comercial Pascual, en *Juegos de sociedad*, que asesina ante la tentación de conseguir un ascenso. En la comisión de un crimen moral se puede incluir a los novios de *Verde doncella*, que aceptan la mancilla de la novia por dinero. La pobreza y la lotería que supone la herencia del hermano que creen moribundo es la causa del intento de asesinato que se presencia en *Madrugada*, por parte de Lorenzo. Este tipo de argumentos, con personajes ajenos a la delincuencia que, sin embargo, llegan al crimen, es muy frecuente en aquellas obras con intención moralizante, con una tesis implícita que insiste en que la comisión del crimen sólo puede traer desgracia.

Las investigaciones que se refieren a adulterios dan lugar a varias obras en las que la mujer es presentada como culpable de un crimen que atenta al orden social y a la familia. Es el caso de Cristina, en *Dos sin tres*, o Elisa, en *Cena de matrimonios*. A la adúltera se le culpabiliza también de los asesinatos cometidos por celos en *Tres ventanas* o en *La sacristía*. La mujer también puede ser acusada de no cumplir con las obligaciones matrimoniales en *Hay alguien detrás de la puerta* y en *Esta monja*.

Relacionado con la estructura de la obra teatral policiaca clásica, en la que se desconoce la identidad del criminal hasta el final, en un grupo de obras encontramos unos criminales de los que no sospechamos su implicación en el crimen hasta casi terminada la obra. Son piezas en las que el delincuente podría ser cualquiera de los sospechosos, y no hay nada en la caracterización inicial de los personajes que apunte a

uno u otro. Son los casos de Merche, de *¿Quién?*, de la que sabemos al final que asesina a su marido por celos; Alicia Suretti, en *Con la vida del otro*; Roberto, en *Al final de la cuerda*. Poco sospechoso es también el sargento Brown de *Niebla en el bigote*, u otro policía, Dell, en *Muy alto, muy rubio, muy muerto*.

Otro grupo de obras incide en la unión casual de varios personajes culpables de algún delito real o crimen moral, como en *Siete gritos en el mar*, *Clase única*, *Dos hombres en la noche*, *Esta noche es la víspera*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cuatro y Ernesto*, *Buenísima sociedad*, *Un hombre y una mujer*, *Marbella, mon amour*. Interesante es el caso de *La buena vida*, obra en la que un grupo de parroquianos demuestra tener menos escrúpulos que un evadido de la justicia.

En algunas obras de nuestro corpus se dedica mucha atención a las consecuencias del crimen pero, sin embargo, apenas queda resuelto o esbozado el problema policiaco, que apenas le sirve al autor como excusa para plantear el asunto que le interesa. Son los casos de *La mentira del silencio*, con un asesino y estafador Eduardo que ni siquiera aparece en la obra. También en *La riada*, de la misma Julia Maura, la autora comete un error de estructura en una pieza policiaca, al presentar al final de la obra una sirvienta culpable del asesinato de don Víctor, de la que nada sabíamos anteriormente, y lo mismo sucede con Pablo Corral, el asesino de *Un crimen vulgar*, del que la trama apenas se ocupa.

LA VÍCTIMA

La elección de la víctima es una de las elecciones de mayor relieve entre las que se debe formular un dramaturgo. Si, en líneas generales, el teatro policiaco suele estar alejado de la verosimilitud, la elección de la víctima debe hacer comprensibles los motivos que llevan al criminal a actuar como lo hace, aunque estos motivos aparezcan claros sólo al final de la obra.

Generalmente, la víctima se escoge entre personajes normales con una vida rutinaria, para producir en el espectador un efecto mayor de inseguridad, en el que la sinrazón y la falta de justicia parece que imperan. Así sucede en muchas de las piezas de nuestro corpus, con el envenenamiento de doña Andrea, en *Los ladrones somos gente honrada*, o el asesinato de los nietos de los condes de Casa-Pretel en *El pañuelo de la dama errante*. En estas obras no llega el espectador a conocer a la víctima, como ocurre igualmente en *La mentira del silencio*, *La riada*, *Un crimen vulgar*, *La decente*, *La*

sacristía, Niebla en el bigote, Las manos son inocentes, Receta para un crimen, o Estado civil: Marta. En todas estas obras surgen unas víctimas de las que sólo sabemos lo que nos cuentan los otros personajes, por lo que pesa más en el sentido de la obra la comisión del crimen en sí que la propia personalidad de la víctima.

Mayor empatía se produce cuando la víctima es uno de los personajes del reparto, de modo que el espectador puede identificarse con ella y sentir así mayor efecto catártico cuando se produce la desgracia. Así sucede en obras como *El caso de la mujer asesinadita, Carlota, La tetera, De seis a ocho asesinar a López, La cárcel sin puertas, El cuervo, Cuidado con las personas formales, Vamos a contar mentiras, Al final de la cuerda, Un hombre y una mujer, Un ladrón en el tren, El expresidente, Carmelo, El crimen al alcance de la clase media, Juegos de sociedad, Verde esmeralda, Falta de pruebas y La noche de los cien pájaros, La mano y la garra o Madrugada.*

La importancia de la psicología y la caracterización de la víctima es fundamental para conseguir un efecto catártico en el espectador, al que le interesa en ocasiones más la tragedia que vive la víctima que el propio crimen en sí. Nos encontramos entonces con pobres mujeres que despiertan compasión porque van a ser víctimas de sus maridos, como Mercedes, en *El caso de la mujer asesinadita*, Julieta, en *La tetera* y, sobre todo, Juana, en *La noche de los cien pájaros*, personaje cuya humanidad desborda la trama hasta el punto de que puede ser considerado el personaje principal, que tan bien supo encarnar la actriz Queta Claver.

En otras ocasiones, las víctimas son caraduras que, sin embargo, consiguen hacerse simpáticos al espectador que los contempla con compasión, por muy sinvergüenzas que sean. Así sucede con López, en *De seis a ocho asesinar a López*, o Arquímedes, el político que prefiere la buena vida en el exilio antes que asumir responsabilidades, en *El expresidente*.

A veces, el dramaturgo se complace en presentarnos víctimas cuya honestidad e integridad moral son muy superiores a las de los otros personajes que los acompañan. Se pone así de manifiesto una tremenda injusticia que, naturalmente, ocasiona desasosiego al espectador. Es lo que ocurre con doña Andrea, en *Los ladrones somos gente honrada*, que fue eliminada cuando intentaba proteger la herencia de Herminia. Llama la atención también el caso de Paloma, la gogó contratada en *Juegos de sociedad*, la única inocente de todo el reparto y que acaba pagando con su vida los excesos de sus decadentes compañeros. También Amalia, la mujer con tanta capacidad de amar de

Madrugada, es víctima de una conspiración que intentaba enemistarla con su adorado Mauricio.

Es habitual en el género policiaco mostrar víctimas malvadas, sobre todo en aquellas piezas en las que el motivo del crimen reside en el ansia de liberarse del poder que la víctima ejercía contra su verdugo. También puede ocurrir que la víctima merezca su triste fin, de modo que es inevitable entonces que el espectador llegue en cierta medida a justificar al criminal, que adopta el papel de justiciero. No es extraño tampoco que, en estos casos, alcance al policía o detective esta simpatía, lo cual puede originar que se absuelva al criminal, como ocurre en *Los tigres escondidos en la alcoba*, drama en el que el policía Julio Juli decide no detener a la loca Merche, pues la víctima, un ser abyecto, no merecía otro fin. También son perdonados Eulalia y Rosendo, en *Adoración*, del asesinato de Isidoro, conocido jugador y marido maltratador.

Con propósito moral, en el teatro policiaco abundan los casos de víctimas que encarnan algún tipo de maldad que se vuelve contra ellos, de modo que la comisión del crimen ocasiona una suerte de justicia paralela, pues los defectos atribuidos a las víctimas no son tampoco objeto de persecución legal. Son los casos de víctimas que en vida fueron mujeriegos, adúlteros o acosadores, como don Elías, en *¿Quién?*, Guillermo, en *La sacristía*, Juan León, en *La voz del silencio*, don Víctor, en *La riada*, Susana y Alfredo, en *La llave en el desván*, Ignacio, en *Si llevara agua*, o el actor Guillermo Luján, en *La galera*.

Otras víctimas que sufren las consecuencias de su vicio son los de la vecina de *La honradez de la cerradura* y la griega Pacopocopoulos en *Niebla en el bigote*, ambas usureras, que mueren víctimas de robos. También el espía Sr. Brenstein, brusco y celoso, acaba siendo asesinado por el temor que despertaba en su mujer y el amante de ésta. Igualmente son asesinados Harrison, el egoísta fabricante de armas de *Siete gritos en el mar*, Antonio, el asesino y traficante de drogas de *Una mujer cualquiera*, o el proxeneta y chantajista Dupont, en *Usted puede ser un asesino*. Seguramente, el caso más llamativo es el de la infeliz Carlota, la mujer que temiendo perder a su marido por aburrimiento, se inventa, o quizás comete realmente, unos crímenes por envenenamiento de los que ella sería la autora.

LOS SOSPECHOSOS

Cualquier crimen supone la ruptura de la confianza y crea una atmosfera de sospecha recíproca. El género policiaco presenta una serie de personajes entre los cuales ninguno está libre de sospecha e, indudablemente, cuantos más sospechosos haya mayor dificultad existirá para identificar al culpable, objetivo necesario para que los demás personajes recuperen su inocencia y se restablezca el orden social.

Son muy frecuentes en nuestro teatro policiaco de posguerra las tramas que inciden, sobre todo, en ofrecer una galería de personajes sospechosos, partiendo de la base de que cualquiera de ellos puede ser el criminal. El autor, entonces, depositará en cada personaje indicios de culpabilidad, de modo que el paso de la sospecha de uno a otro personaje, la denominada rueda de la sospecha, se realice con fluidez, con lo que se consigue uno de los mayores atractivos de las tramas policiacas. Así sucede en obras como *Los ladrones somos gente honrada*, en la que todos los personajes mienten o esconden deliberadamente hechos decisivos, casi siempre en torno a una caja fuerte, que sólo se nos muestran al final. También en *¿Quién?*, cuyo título ya expone que el aliciente principal de la obra es la rueda de sospechosos, el autor va presentando en sucesivos cuadros a cada uno de los personajes que tuvo ocasión de cometer el asesinato. Otro título significativo es *Usted puede ser un asesino*, obra en la que se expone y se demuestra la posibilidad de que cualquiera puede ser el culpable de un crimen. El motivo argumental de obras como *Clase única* o *Esta noche es la víspera* es el de juntar en un espacio cerrado un grupo de personajes que tienen en común una culpabilidad. Otras obras con un significativo número de sospechosos son: *Madrugada*, *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, *Con la vida del otro*, *Receta para un crimen*, *Al final de la cuerda*, *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, *La mano y la garra* y *La extraña señora Vernon*.

A veces, el grupo de sospechosos se encuentra muy delimitado y reducido a un pequeño grupo de personajes, de los que se sabe con certeza que uno de ellos ha sido el culpable pero sin conocer exactamente quién. El juego de sospechas no adquiere la complejidad de otros policiacos con un número más elevado de sospechosos, aunque es frecuente que, a cambio, el número limitado de sospechosos permita ofrecer una mayor información sobre las causas y móviles del crimen. Así, por ejemplo, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, sólo son tres huéspedes, don Paquito, don Obdulio y Prismático, los sospechosos. En *Adoración*, el espectador sabe desde un principio que la muerte de Isidoro sólo puede ser debida a un suicidio o al crimen cometido por Rosendo, Eulalia, o los dos juntos. En *La riada*, la maledicencia popular apunta a tres

sospechosos de asesinato, Antonio, Braulio y Damián, lo cual desencadena una tragedia completamente gratuita, puesto que ninguno de los tres era el culpable. También en *Cena de matrimonios* y en *La señora recibe una carta* las sospechas de adulterio se ciernen sólo sobre los personajes femeninos, que son tres y cuatro, respectivamente, de modo que asistimos al interrogatorio más o menos exhaustivo de cada uno de ellos. Roberto, en *La decente*, también acumula sobre sí todas las sospechas de haber llevado a término el macabro plan de Nuria, y a punto está de ser encarcelado por ello. Sólo tres personajes, un ingenuo empleado de banca, un sacerdote y una señorita de familia aristócrata, son los sospechosos de *Un ladrón en el tren*, por lo que el autor basa su ingenio en presentárnoslos ajenos al mundo de la delincuencia.

En otras ocasiones, aunque las piezas policiacas no se desarrollen como una rueda de sospechosos, los comportamientos de los personajes se manifiestan intencionadamente anómalos para que se despierte la sospecha del investigador y del espectador. Así sucede, por ejemplo, en *Las siete vidas del gato*, con la ocultación de hechos por parte de Ladislao y Patricia, lo cual les convierte inmediatamente en sospechosos para el detective Sócrates, que se ha dado cuenta de su doblez. También en *Los tigres escondidos en la alcoba*, la maliciosa actitud del gerente del hotel lo convierte inmediatamente en sospechoso del posterior robo de joyas, y lo mismo le sucede a Laura, en *Niebla en el bigote*, cuyo comportamiento sospechoso origina que su esposo intente ocultar todas las pruebas que parecen incriminarla en un asesinato. Otra obra en la que todos los personajes se comportan de manera extraña es *Carlota*, lo cual da pie a que se origine el juego de sospechas, pues todos ocultan algo relevante.

LOS MÓVILES

En el teatro policiaco, el crimen es muy pocas veces un acto gratuito. Descubrir los móviles del crimen es casi descubrir el porqué del crimen. El arte de las mejores tramas policiacas reside en la capacidad del autor para presentarnos la mezcla de intereses o motivos que se tejían alrededor del difunto.

El repertorio de móviles que la literatura policiaca nos ofrece es muy amplio, desde los motivos más miserables, como el dinero, hasta los más sublimes, como el deseo altruista de hacer un bien a la humanidad. Entre estos extremos, podemos encontrar motivaciones tan diferentes como los celos, la ambición, la venganza, el miedo, etc.

En nuestro corpus de obras policíacas, el móvil más frecuente es, sin duda, el dinero y los bienes materiales. Puede cometerse un crimen para conseguir una herencia (*Los ladrones somos gente honrada*), una recompensa (*Como mejor están las rubias es con patatas*), joyas (*Un crimen vulgar*, *Melocotón en almíbar*, *Al final de la cuerda*, *Verde esmeralda*), un tesoro (*Receta para un crimen*), los ahorros de toda la vida (*Cuatro y Ernesto*), un seguro de vida (*Culpables*). En ocasiones, son las deudas o la desastrosa situación financiera las que empujan a los personajes al crimen (*Crimen pluscuamperfecto*, *Los Palomos*). Es estremecedor comprobar cómo por una cantidad más bien escasa de dinero algunos personajes planean un crimen (*La honradez de la cerradura*, *Las manos son inocentes*, *De profesión sospechoso*), si bien lo más normal será que los delitos se cometan por sumas considerables de dinero (*El chalet de madame Renard*, *Susana quiere ser decente*, *Tengo un millón*, *Paso a nivel*, *Un ladrón en el tren*). Los criminales pueden, asimismo, ambicionar el dinero y la posición de sus víctimas (*Niebla en el bigote*, *Usted puede ser un asesino*, *Las mujeres los prefieren pachuchos*, *La señora que no dijo sí*), o bien intentan cometer el crimen para huir de las estrecheces económicas (*Esta noche es la víspera*, *El cianuro... ¿solo o con leche?*, *El crimen al alcance de la clase media*, *Verde doncella*).

Después del beneficio económico, el móvil más recurrente es el de mantener en secreto otras actividades delictivas, de manera que el crimen que se comete en la obra tiene como único fin ocultar otro, incluso cuando este segundo crimen es de menor importancia que el primero. Es el caso, por ejemplo, de *La mentira del silencio*, en la que se asesina al posible delator de un desfalco. En *Los habitantes de la casa deshabitada* y en *Cinco años y un día*, un grupo de forajidos arremete contra aquellos que pueden hacer peligrar sus planes delictivos. En *Juicio contra un sinvergüenza* y en *Buenísima sociedad* se difama al único personaje limpio de cualquier corrupción. Cabezas de turco para esconder crímenes aparecen también en *¡Enriqueta sí; Enriqueta no!* o en *La buena vida*. En *Un hombre y una mujer*, un delincuente perseguido por la policía secuestra a una mujer, pues sabe que la policía busca a un hombre solo. En *Cuidado con las personas formales*, los protagonistas justifican incluso el asesinato de una chantajista con el fin de evitar que se destape el escándalo.

Motivos vinculados al amor son, en ocasiones, los móviles del crimen, que revierten especial seriedad en el caso de obras de dramaturgos de firmes convicciones católicas. El cajero protagonista de *Banco*, por ejemplo, comete un desfalco movido por el amor de una *femme fatale*, en tanto que otra vampiresa enloquece al protagonista de

Falta de pruebas y *La noche de los cien pájaros* hasta el punto de preparar el asesinato de su vulgar esposa. La adoración recíproca que se dedican Eulalia y Rosendo es la base del encubrimiento del crimen del ruin Isidoro, en *Adoración*. También Gerardo, en *El río que nace en junio*, se hace cómplice por amor de Myriam del asesinato del marido de ésta, en tanto que Nieves, en *Una mujer cualquiera*, sigue al delincuente Antonio hasta el final debido a su soledad y a sus carencias afectivas. Especial interés tienen los reproches que se dirigen a la adúltera Marta, en *La sacristía*, a la que se culpabiliza indirectamente del asesinato cometido. El loco amor que Ignacio siente por Ana es la causa principal del accidente que acaba con su vida en *Si llevara agua*, y también es castigada la lujuria en *La galera*. En *La riada*, los celos y la maledicencia de la gente consiguen que se cometa un nuevo crimen en el inocente Braulio. En *Un crimen vulgar*, el amor de Mario por su recién perdida María Luisa es la razón por la que el ilustre abogado se declara culpable del crimen vulgar. Otro Mario, el protagonista de *La llave en el desván*, pese al profundo amor que le profesa a su esposa Susana, no puede evitar castigar con la muerte el adulterio de ésta con su mejor amigo. También en *Atrapar a un asesino*, un policía a punto de retirarse prepara una trampa policiaca para conseguir pruebas que le permitan divorciarse de su mujer. En *Marbella, mon amour* se plantean tres soluciones de asesinato distintas para un triángulo amoroso, en tanto que en *Estado civil: Marta* son los celos y una nueva pasión desenfrenada lo que ocasiona la confesión de un asesino. También en *El mensaje*, un convicto de la justicia se arriesga, por fidelidad al sentimiento del amor, y transmite un mensaje que causa enorme desasosiego en la protagonista, y del mismo modo se arriesga a ser capturado por la policía el asesino de *Culpables*, que no se resigna a perder a su mujer.

En varias obras, los celos de algún personaje y la posibilidad de que exista adulterio son el móvil que genera una investigación que adopta la estructura policiaca, como en *La señora recibe una carta*, *Dos sin tres* o *Cena de matrimonios*. Los celos son también el móvil concreto de los crímenes de *Las siete vidas del gato*, *¿Quién?...*, *El drama de la familia invisible*, *La sacristía*, *Veneno para mi marido*, *Hay alguien detrás de la puerta*.

El fracaso de la relación de pareja y la necesidad de deshacerse del cónyuge es también el móvil del crimen que se prepara en gran número de obras policiacas, como en *El río que nace en junio*, *El caso de la mujer asesinadita*, *La tetera*, *La decente*, *De seis a ocho asesinar a López*, *El crimen al alcance de la clase media*, *Marbella. Mon amour*, *Estado civil: Marta*, *Falta de pruebas / La noche de los cien pájaros*.

La desobediencia y la necesidad de castigar por motivos del honor familiar aparecen también como móviles que impulsan crímenes en nuestro teatro policiaco. En *El pañuelo de la dama errante*, unos condes enloquecidos llevan a la muerte a los descendientes de una hija que se atrevió a desobedecer las órdenes de la familia. Un esposo que debe vengar la infidelidad de su mujer origina el asesinato de los adúlteros en *La llave en el desván*, en tanto que en *La galera* un padre asesina al hombre que pretende forzar a su hija. En este grupo se puede incluir igualmente *Con la vida del otro*, en la que una mujer despechada asesina al padre de su hijo, por abandonarla y no querer casarse con ella. Aunque achacables a la propia locura de los personajes, tienen también relación con el deshonor familiar los móviles de los asesinatos investigados en *Eloísa está debajo de un almendro* y *Los tigres escondidos en la alcova*.

En el resto de obras policiacas de nuestro corpus, encontramos crímenes con móviles muy variados. La venganza es el estímulo que mueve a los criminales en *La cárcel sin puertas* y en *La mano y la garra*. La ambición por conseguir un ascenso corrompe a Pascual en *Juegos de sociedad*. El odio parece ser la causa de tres asesinatos en *El río que nace en junio*, *Adoración* y *Una mujer cualquiera*. Motivos políticos o de espionaje causan los delitos de *El expresidente*, *El caso de la señora estupenda* y *Muy alto, muy rubio, muy muerto*. La psicopatía de algunos personajes les lleva a matar en *¡Jonathan!*, *El monstruo invisible*, *El cuervo* o en *Carmelo*. Relacionado con lo fantástico, la luz de la luna desencadena la transformación del joven Paquito en un vampiro en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, en tanto que la ansiedad de un escritor al descubrir que uno de sus personajes está vivo y está siendo asesinado por otro, le lleva a disparar sobre el agresor en *Tres ventanas*. Hay que citar, finalmente, aquellas obras en las que los personajes cometen un delito por defensa propia: el joven universitario que mata a Juan León, el matón de su pueblo, antes de que lo asesine a él, en *La voz del silencio*; la sirvienta que mata a su señor cuando iba a ser forzada por él, en *La riada*; el marido que teme que su mujer lo vaya a envenenar y se deshace de ella, en *Carlota*.

EL TRATAMIENTO CÓMICO O DRAMÁTICO

Hemos ido viendo hasta ahora los distintos motivos argumentales que configuran la trama policiaca: el crimen, los detectives, la policía, los delincuentes, las víctimas, la rueda de sospechosos o los móviles en el policiaco. Conviene ahora extraer

conclusiones sobre la modalidad genérica con la que nuestros dramaturgos moldean los argumentos policíacos, es decir, si los abordan desde la perspectiva dramática o cómica.

Lo primero que llama la atención es que pese al predominio que ejerció la comedia sobre el drama o la tragedia en todo el teatro de la posguerra, en nuestro corpus se encuentran casi en la misma proporción policíacos serios y cómicos, aunque hay que tener en cuenta que no son pocas las piezas policíacas que participan de los dos géneros.

En líneas generales, aunque las piezas policíacas suelen preferir el drama, cuyo tono serio parece, en principio, más conveniente para tratar argumentos que versan de crímenes, y así es como suele suceder con mayor frecuencia en el teatro policíaco extranjero, en el teatro policíaco español es habitual incluir elementos cómicos que atemperan el dramatismo de la trama policíaca. Así ocurre, por ejemplo, con casi todas las piezas policíacas de Enrique Jardiel Poncela, que incluye en los repartos personajes graciosos cuya principal función es hacer reír. Son, por ejemplo, la pareja cómica de Ezequiel y Clotilde, que sirve de contrapunto cómico a la de Fernando y Mariana, en *Eloísa está debajo de un almendro*. O el “Tío” y “Castelar” en *Los ladrones somos gente honrada*. También el criado Gregorio y la cateta Rodriga en *Los habitantes de la casa deshabitada*; el trapero Sócrates en *Las siete vidas del gato*; el avaricioso pero con buenos sentimientos Benigno de *El pañuelo de la dama errante*; o Coscollo con sus innumerables tics en *Como mejor están las rubias es con patatas*. Sorprendentemente, en la última pieza policíaca de Jardiel, *Los tigres escondidos en la alcoba*, aunque no desprovisto del todo de elementos cómicos, el tono es mucho más serio y pesimista, motivado, sin duda, por el hecho de que Jardiel escribió la comedia estando ya muy enfermo y cuando le faltaba poco tiempo de vida.

Además de Jardiel Poncela, otros autores recurren igualmente a los personajes graciosos, que, aunque no sean protagonistas, desempeñan papeles importantes en las tramas para que el tono cómico no se pierda ante la sordidez y el dramatismo de los argumentos. Así sucede en, por ejemplo, *¿Quién?*, con los simpáticos porteros Sabina e Indalecia metidos a detectives; o también el asustadizo Fulgencio de *Cinco años y un día* o el simple Emilio de *Receta para un crimen*. Todos estos graciosos consiguen que una sustancia dramática esencialmente melodramática se vuelva divertida para el espectador.

En otras ocasiones, se insertan episodios de probada eficacia cómica que no se corresponde con el tono general serio de la obra policíaca. Así sucede, por ejemplo, en *¡Jonathan! El monstruo invisible*, con la escena del encuentro entre el monstruo

invisible y Clara, cuando Jonathan, muerto de deseo, va desnudando poco a poco a la coqueta pero muy asustada Clara. Otro motivo cómico es la tacañería de Gerardo en *El drama de la familia invisible*, que es aprovechado por la familia para zaherirlo.

Varios autores optaron por presentar policiacos en forma de farsa o comedias con un alto sentido del humor. En estas obras, lo policiaco se diluye en la comicidad de modo que importa mucho más hacer reír al espectador que desarrollar una trama detectivesca. El humor distorsiona los mecanismos de la intriga policiaca hasta el punto de que se puede hablar de un subgénero dentro del teatro policiaco español, la comedia de humor policiaca o parodia policiaca.

Es el caso, por ejemplo, de Miguel Mihura, que colma su teatro policiaco de humor codornicesco o del absurdo, de juegos de palabras y de situaciones policiacas paródicas. No será extraño, por ejemplo, que los asesinos de Mercedes en *El caso de la mujer asesinadita* se ufanen delante de Norton del modo de llevar a cabo su crimen, del cual hablan como si se tratase de una receta de cocina. En *El caso de la señora estupenda*, Mihura desarrolla una trama de espías con personajes de alta comedia que se comportan como si no se encontrasen en medio de una guerra. En *Carlota*, Mihura consigue la mayor perfección en la parodia del teatro policiaco, con un personaje entrañable, Carlota, que se inventa crímenes por envenenamiento, creyendo equivocadamente que su marido, como todo inglés, iba a disfrutar del misterio y así no se aburriría en su matrimonio. Otra buena parodia es *La decente*, obra en la que Nuria está empeñada en asesinar a su marido no demasiado, pero sí lo suficiente para que se quede viuda, en tanto que el inspector de policía aprovecha la investigación del caso para recabar información útil para sus tareas domésticas. Otros tres policiacos de Mihura: *Melocotón en almíbar*, *El chalet de madame Renard* y *La tetera* también se presentan como obras fundamentalmente cómicas.

La comicidad se vuelve hilarante en la mayoría de policiacos de Alfonso Paso, autor que buscó arrancar las carcajadas del espectador a costa de crear unas tramas policiacas completamente desfiguradas e inverosímiles, en las que el humor macabro y los paseos de cadáveres en escena son nota recurrente. *Veneno para mi marido*, *Usted puede ser un asesino*, *Cuidado con las personas formales*, *Cuatro y Ernesto*, *Vamos a contar mentiras*, *Al final de la cuerda*, *De profesión sospechoso*, *Las mujeres los prefieren pachuchos* y *Los Palomos* pertenecen al teatro más desenfadado del autor, sin ningún propósito más que el de divertir, y, por eso mismo, es, tal vez, el que más vigencia y valor puede tener hoy en día.

Otras obras intentaron con mayor o menor fortuna la farsa policiaca, como la divertidísima parodia del cine de terror: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*; también *De seis a ocho asesinar a López*; *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, desternillante parodia en la que los personajes se divierten resolviendo un crimen; *Niebla en el bigote*, otra gran parodia de los policiacos ingleses; *Crimen pluscuamperfecto*, con los ingeniosos chistes lingüísticos de Tono; *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, el esperpento de *La buena vida*, *...Y en el centro, el amor*, con el cachondeo continuo de los sospechosos a costa del policía que lleva la investigación y su ninfómana hermana, y, sobre todo, las comedias hilarantes de Juan José Alonso Millán, el mejor continuador de Alfonso Paso en este humor divertidísimo, con piezas como *El cianuro... ¿solo o con leche?*, *Carmelo* o *El crimen al alcance de la clase media*, en las que Alonso Millán extrae lo más rancio y negro de la España profunda con el evidente propósito de hacer burla.

Con todo, son mucho más frecuentes las comedias “amables”, más de acuerdo con el humor del teatro de calidad de entonces, en las que lo policiaco queda igualmente diluido en la comicidad, pues no se persigue tanto la risotada del espectador, sino la sonrisa. Son piezas como *Con la vida del otro*, en la que se juega con los equívocos usuales en las comedias de gemelos o dobles; *Susana quiere ser decente*, con los graciosos ladrones metidos a criados; *Tengo un millón*, en la que el personaje “pobrecito”, tan típico de Ruiz Iriarte, consigue sobresalir airoosamente del lío en el que se había metido al robar un millón. También en obras como *Esta monja*, *Un ladrón en el tren*, *La señora que no dijo sí* o *Verde esmeralda* encontramos asuntos policiacos tratados con esta comicidad de un mundo muy ingenuo, rosa y edulcorado, que tanto se aviene con el deseo de evasión que primó en todo el teatro de posguerra.

A pesar del gran número de comedias policiacas, abundaron igualmente los dramas policiacos, no tanto porque recogían la herencia de los policiacos ingleses serios, sin concesiones al humor, sino porque el policiaco español fue una plataforma mediante la cual exponer dramas de tesis. Lo policiaco funcionaba como gancho para atraer al gran público, al que se le moraliza desde el escenario aprovechando las situaciones de tensión, de gran trascendencia, que pueden proporcionar los policiacos, con la muerte siempre presente. Son numerosos los casos de piezas policiacas serias de las que se desprende una tesis. En *Adoración*, por ejemplo, el asesinato y posterior disfrazamiento de suicidio del ruin Isidoro está plenamente justificado por el autor, que defiende la necesidad de que la justicia se imponga a la ley y queden así libres de cargos

los asesinos, que, por lo demás, se muestran como dechados de virtudes. También en *Dos hombres en la noche* se defiende una tesis parecida, pues se contempla al protagonista Bruno insatisfecho con su decisión de entregar a la Justicia a un delincuente, ya que es consciente de que él también cometió un crimen moral que no puede ser juzgado por ningún tribunal. En *El fiscal*, igualmente, se defiende la necesidad de una mayor humanidad que, en ocasiones, obtiene mejores frutos que la aplicación estricta de la ley. Curiosamente, en *La voz del silencio* se defiende la tesis contraria, es decir, el ocultamiento del crimen tan sólo va a traerle complicaciones al protagonista, por lo que el autor defiende la idea de confiar en la ley. Y la misma postura se defiende en *La galera*, obra en la cual unos hijos no tienen ningún escrúpulo en traicionar a sus padres y entregarlos a la policía.

En otra serie de policíacos aparecen tesis de lo más diversas, pero que tienen en común su vinculación a ideales católicos. En *La riada* y *Si llevara agua*, curiosamente ambas obras escritas por mujeres, se muestran los efectos perniciosos de la maledicencia y de la difamación. Repiten también la misma tesis obras como *La sacristía*, *Hombre nuevo* y *Esta noche es la víspera*, en las que se ensalza, desde una perspectiva católica, el poder redentor del arrepentimiento. En *El drama de la familia invisible* se insiste en la idea de que es mejor llevar una vida pobre pero basada en la honradez, en tanto que en *El río que nace en junio* se plantea, en forma de metáfora, la necesidad de que las personas, como los ríos, somos limpios al nacer pero podemos ser contaminados en nuestro trayecto vital. La necesidad de perdonar y de no vivir para la venganza aparece en *La cárcel sin puertas*, mientras que en *Entre nosotros* se defiende un concepto cristiano de convivencia entre los hombres, por oposición a un concepto de sociedad en la que el hombre es un lobo para el hombre.

En otras ocasiones, el tono serio de los policíacos no está acompañado de tesis explícitas, pero bajo la apariencia de piezas que pertenecen al género negro, se incluye una velada y dura crítica social. En *Un hombre y una mujer* se descubre el atisbo de humanidad que existe en los seres humanos, incluso en los más depravados. En *Falta de pruebas* y *La noche de los cien pájaros* se ataca duramente a una clase social que vive entre la elegancia, el lujo y la ostentación, pero a la que le falta la más elemental ética. Un caso extremo fue el de *Tres ventanas*, policíaco que consiguió el aplauso de la crítica por su experimentación formal, pero que fue igualmente reprobada por la excesiva dureza del argumento y la falta de una tesis visible que atemperara la crudeza de lo representado.

También puede ocurrir que los policiacos se nos presenten como obras morales en las que el autor critica determinados defectos o vicios que se concretan en personajes diversos que alcanzan validez universal. Son los casos de *Siete gritos en el mar* y de *Clase única*.

Son muy interesantes las obras en las que algunos dramaturgos cambian el registro al que acostumbraron al público y que les dispensó éxito. Es el caso de *Una mujer cualquiera*, de Mihura, la única pieza seria de este autor y de los pocos policiacos españoles que se encuadran en el género negro. La obra no carecía de méritos, pero supuso un fracaso para el autor, que abandonó para siempre el tono trágico. También sorprendió *Las manos son inocentes*, de José López Rubio, que abandonó su estilo de comedia amable e intrascendente para mostrar un policiaco completamente serio, sin ninguna concesión al humor, con un asunto sórdido como argumento y unos personajes que frisan la desesperación. A pesar del enorme éxito y reputación que consiguió López Rubio con esta obra, no quiso repetir y no nos dio más muestras de un teatro serio de gran calidad. Sorprendió favorablemente también Víctor Ruiz Iriarte con *Esta noche es la víspera*, pues usaba en este policiaco un discurso moral y un tono trascendente poco usual en este autor. El dramaturgo más interesante de este grupo es, sin duda, Alfonso Paso, que se disculpó de antemano en las autocríticas por no hacer reír en obras como *Juicio contra un sinvergüenza* y *Cena de matrimonios*. Paso se estrenaba como autor de policiacos de tono grave, con pretensiones de denuncia social y muy distintos de las comedias policiacas intrascendentes de humor macabro, su gran especialidad. *Juicio contra un sinvergüenza* y *Cena de matrimonios* consiguieron la unánime aceptación por parte del público, lo cual originó una acalorada polémica sobre la validez social de estas dos piezas. Alfonso Paso repitió el esquema en *Buenísima sociedad*, pieza que no aportaba nada nuevo a las anteriores. Un autor que siguió la misma estrategia de Paso fue Juan José Alonso Millán, que con *Estado civil: Marta* y *Juegos de sociedad* abandonó momentáneamente la vis cómica que caracteriza a este dramaturgo para ofrecer dos policiacos serios con también, en el caso de *Juegos de sociedad*, ciertas pretensiones sociales.

En algunos casos, los dramaturgos ofrecieron policiacos serios al estilo europeo y americano, sin que mediara necesariamente ninguna tesis y con el principal propósito del entretenimiento. *La llave en el desván*, por ejemplo, por su temática de asesinatos resueltos por la técnica del psicoanálisis recuerda mucho a cierto cine de Hitchcock. De clara influencia del mystery inglés son *Dos sin tres*, *Atrapar a un asesino* y *Culpables*,

mientras que *La mano y la garra* y *La extraña señora Vernon* emulan hasta en la ambientación y el nombre de los personajes los policíacos ingleses de *detection*. También obras como *Madrugada*, *Juicio contra un sinvergüenza* o *Cena de matrimonios* intentan imitar con mayor o menor fortuna el policíaco serio y trascendente de *Llama un inspector*. Citemos, finalmente, obras como *El cuervo* o *La casa del odio* que recogen elementos del cine de terror.

EL AMOR EN EL TEATRO POLICÍACO

Frente a un teatro policíaco de corte europeo que da la máxima importancia a la intriga detectivesca, no es extraño encontrar en el teatro policíaco español de posguerra obras en las que el amor cumple un papel esencial, hasta el punto de que, en muchas ocasiones, la trama policíaca apenas sirve de excusa para presentar un conflicto sentimental que, de forma general, se resuelve favorablemente para los intereses de los enamorados. No sería descabellado afirmar que muchas de las obras que aquí presentamos como policíacas no son más que melodramas con un componente policíaco en la trama.

El amor es mostrado en el teatro policíaco de posguerra de forma semejante al modo en que aparece en todo el teatro de evasión, es decir, con una visión edulcorada y despojada de cualquier elemento carnal y presentado como signo de orden moral y familiar.

Por amor son capaces de cambiar radicalmente de vida varios personajes que pertenecen a la delincuencia. Así sucede en *Los ladrones somos gente honrada*, cuando Daniel, jefe de una banda de ladrones, se queda embelesado en su conversación con Herminia, hasta el punto de que abandona sus antiguos proyectos y decide casarse con la joven Herminia y cambiar de vida. El mismo motivo aparece en *Los tigres escondidos en la alcoba* con otro ladrón de guante blanco, Santiago “el tigre”, que se dispone a cancelar el golpe que planeaba con su banda en un hotel al ver a su antigua novia Celinda. También la protagonista de *Susana quiere ser decente* encuentra el amor de su vida y decide llevar una vida honrada, para la desesperación de sus compañeros de delincuencia. También se enamora perdidamente del hombre con el que se casa pero al que pretendía estafar la protagonista de *La señora que no dijo sí* y la terrorista de *El expresidente*, de modo que cambian sus propósitos delictivos por el anhelo de una tranquila y aburrida vida matrimonial. Una obra más pesimista es *Paso a nivel*, en la

que el ladrón Víctor, pese a enamorarse perdidamente de Victoria y ser correspondido, no puede evitar su destino de ladrón y decide asaltar a un tren en el último momento, abandonando a su amada.

Otra serie de personajes tienen en el amor el estímulo necesario para darles coraje en las peligrosas aventuras en las que se embarcan. Así le sucede a Fernando, protagonista de *Eloísa está debajo de un almendro*, que no cesará en su empeño hasta averiguar el misterio que envuelve a su novia Mariana y a su familia. También el periodista Raimundo, de *Los habitantes de la casa deshabitada*, insiste en recuperar a su antigua novia perdida, Sibila, que se encuentra raptada y a la que casi han enloquecido. Por amor intenta Beatriz desbaratar la maldición que asola a Guillermo y a sus antepasados en *Las siete vidas del gato* y también Timoteo protege por amor a su amiga Lolita en *El pañuelo de la dama errante*. Juan Luis desdeña la herencia de la que era beneficiario en *Cinco años y un día*, pero intenta conquistar a Elena y le ayuda a solucionar el misterio del castillo del barón de la Égloga. También el actor Arturo encuentra la recompensa a su arriesgadísima colaboración con la policía en el amor de Rosaura en *Con la vida del otro*. La simpática Ana María ayuda también a la policía porque ama a Gerardo en *El río que nace en junio*. El extravertido psiquiatra Segismundo de *...Y en el centro el amor* desbarata su coartada y acepta ser el único sospechoso de un asesinato sólo para hacer méritos a los ojos de la mujer que ama. Por amor encuentra Amalia el coraje necesario para reunir a los parientes de su difunto esposo e intentar esclarecer el motivo de su distanciamiento con Mauricio, en *Madrugada*.

En otras ocasiones, las tramas policíacas ponen de manifiesto la fragilidad de las relaciones afectivas entre los personajes principales. En *La honradez de la cerradura* se produce a la par del progresivo envilecimiento moral del matrimonio un paulatino divorcio afectivo entre marido y mujer, que nunca más podrán confiar de nuevo en el otro. De forma muy parecida, en *Las manos son inocentes* el matrimonio termina su madrugada de incertidumbre, tras su conato de asesinato, con la convicción de que nunca más podrán mirarse a los ojos. Tampoco Luisa, de *La voz del silencio*, puede soportar la tensión de saberse encubridora de un crimen y abandona al noble Gonzalo. Los recién casados de *Verde doncella* sucumben a la ambición y terminan la dura prueba a la que son sometidos perdiendo la estima mutua.

Un caso singular es el tratamiento del amor en los policíacos de Miguel Mihura, dramaturgo que contrapone continuamente amor a matrimonio, éste último cargado de

connotaciones negativas. De este modo, la “asesinadita” Mercedes triunfa al encontrar a su amado Norton en el más allá, en tanto que sus asesinos Lorenzo y Mercedes se aburren soberanamente después de haberse casado, en *El caso de la mujer asesinadita*. También sobresale el amor de Carlos por la espía Victoria con respecto al tedio y cursilería de los novios Alejandro y Susana, en *El caso de la señora estupenda*. En *Carlota*, consciente de lo aburrido que puede ser el matrimonio, Carlota se inventa crímenes supuestamente cometidos por ella misma con los que tener intrigado a su marido Barrington. También una visión muy triste del matrimonio se ofrece en *La tetera*, con Juan, un antiguo conquistador, casado con una mujer mayor que él, gorda, fea, sin ningún atractivo ni riqueza, y de la que intenta desembarazarse para estar con su cuñada Alicia. Tampoco la Nuria de *La decente* tiene muy buena opinión del matrimonio, pues se dedica a planear asesinatos con los que deshacerse de sus aburridos maridos.

Los problemas matrimoniales fueron uno de los argumentos preferidos de Alfonso Paso, que expuso en varias de sus obras policíacas. Así sucede en *Hay alguien detrás de la puerta*, en la que un inteligente marido se inventa una farsa policíaca sólo para conquistar de nuevo a su mujer. También en *Dos sin tres*, otro marido con extraordinarias dotes inductivas es capaz de descubrir el adulterio de su mujer con sólo interrogarla. Una postura muy conservadora se encuentra en *Esta monja*, en la que una sagaz monja con un pasado oscuro llega en el momento justo para reconciliar a un matrimonio que estaba a punto de separarse.

El amor puede convertirse, igualmente, en redentor de las culpas de un personaje. En *Clase única*, varios de los personajes sospechosos, como la joven que iba a casarse por poderes con un ser al que no amaba y el excartujo ladrón, acaban volviéndose dignos a los ojos del espectador, gracias al amor. También Elvira, en *Esta noche es la víspera*, descubre el verdadero amor, cuando decide abandonar a su amante para volver con su inválido esposo. También los esposos de *Tengo un millón* se desprenden del millón robado porque prefieren una vida honrada, pero sabiendo que se tienen el uno al otro. Tanto el delincuente como la mujer raptada de *Un hombre y una mujer*, que percibimos como personajes impuros, terminan humanizándose y redimiéndose gracias al amor. También le debe mucho al amor de su esposa y de su familia el nazi acusado de genocidio, que llega a convertirse en un hombre ejemplar, en *Hombre nuevo*. Presumimos, igualmente, que el amor encontrado en el tren es capaz de regenerar a la experta estafadora y ladrona de *Un ladrón en el tren*.

LO FANTÁSTICO EN EL TEATRO POLICIACO

Como ya hemos indicado varias veces, el teatro policiaco suele desarrollar tramas con un elevado grado de inverosimilitud, por lo que no es extraño que, en ocasiones, incluya elementos que pertenecen al género fantástico o de terror, géneros en los que el suspense es también nota predominante.

En ocasiones lo fantástico es solamente una apariencia para producir el máximo terror, como sucede con los fantasmas de *Los habitantes de la casa deshabitada*, que sólo a mitad de la obra se descubren como forajidos que pretenden volver loca a la protagonista. También las misteriosas apariciones de un gato negro en los asesinatos de las mujeres que acceden por el matrimonio a una familia, son explicadas al final de la obra en *Las siete vidas del gato*. Aunque Jardiel Poncela se ufanaba de explicar absolutamente todo en los últimos actos de sus comedias, lo cierto es que entran de lleno en lo fantástico las profecías de la joven protagonista y las apariciones del fantasma de la dama errante en *El pañuelo de la dama errante*.

En otras obras, lo fantástico y terrorífico adquiere tintes muy diversos: la invisibilidad de Jonathan, en *¡Jonathan! El monstruo invisible*; el vampirismo de don Paquito, por una extraña enfermedad que afecta a los que, como él, son lunáticos, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*; el carácter metaliterario encontrado en *Tres ventanas*, obra inspirada tal vez en *Niebla*, de Unamuno, pues lo mismo que en ésta, uno de los personajes implora a su autor que le reserve un fin más digno; o el regreso al pasado o el distinto fluir del tiempo según para qué personaje en *El cuervo*.

Dos motivos fantásticos que se repiten en nuestro teatro policiaco de posguerra son la presencia de sueños premonitorios en *Siete gritos en el mar* y en *El caso de la mujer asesinadita*, si bien en la primera obra se intenta dar con una explicación psicoanalítica que explica racionalmente lo soñado. También se repite el motivo de las coincidencias fabulosas en *El drama de la familia invisible* y en *Veneno para mi marido*.

6.2. DRAMATURGIA DEL SUSPENSE

LA ESTRUCTURA

El teatro policiaco cuenta con varios ingredientes que aparecen de forma más o menos constante. El principal es, sin duda, la presencia de un crimen que, muy a menudo, inicia una investigación. De esa investigación se origina la figura del detective que busca la solución del enigma. Es muy frecuente, no obstante, que en algunas piezas el detective se convierta en protagonista del género y parezca que se sitúa muy por encima de la misma investigación. En otras piezas se incide en averiguar las preguntas clásicas de quién lo hizo, cómo y por qué, manteniendo en vilo al espectador y en ignorancia hasta el final. Es el suspense del género policiaco. De forma resumida, según el orden en el que el autor presente el crimen, la investigación y la solución del caso podemos encontrar estructuras muy distintas.

La estructura más clásica corresponde al orden: crimen-investigación-solución. En el primer acto de la obra encontramos el crimen o la perturbación del orden social constituido. Posteriormente se irán presentando los sospechosos o las circunstancias del crimen, hasta que se ofrezca la solución final del caso. Es el caso, por ejemplo, de aquellos crímenes que aparecen apenas acaba de empezar la obra, al inicio del acto primero, como sucede en *Adoración*, *Con la vida del otro*, *La mentira del silencio*, *Una mujer cualquiera*, *Si llevara agua*, *Crimen pluscuamperfecto*, *Al final de la cuerda*, *De profesión sospechoso*, *Un hombre y una mujer*, *Un ladrón en el tren*, *Muy alto, muy rubio, muy muerto* o *Entre nosotros*. La rapidez con la que se presenta el crimen ambienta la obra y predispone desde un principio al espectador para contemplar una obra del género policiaco. Así ocurre, por ejemplo, con el cadáver escondido en la chimenea en *Al final de la cuerda*; la conversación entre el policía y el revisor a propósito del robo al banco en *Un ladrón en el tren*; el asesinato de Víctor de un disparo, en presencia del espectador, en *Con la vida del otro*... Son crímenes que conmocionan al espectador ya desde el principio de la obra y les pone en situación de adentrarse en el género policiaco. Una obra maestra en este tipo de estructura es *Las manos son inocentes*, que consigue que el espectador contemple un mismo crimen cometido instantes antes de empezar la historia desde múltiples perspectivas, desde el asesinato real o frustrado, pasando por el suicidio, también real o sólo como intento, o la muerte natural. El principio de la obra refiere la presencia de un cadáver reciente, y el autor logra con gran maestría y suspense desarrollar todas las posibilidades de solución a ese caso.

Más frecuente dentro de la estructura clásica es que el crimen ocurra al final del primer acto, en un típico momento de clímax, entre acto y acto, de modo que los

preliminares de la obra se dedican a presentar a los distintos personajes que participan en la intriga. Así sucede en *La honradez de la cerradura*, *¿Quién?*, *La voz del silencio*, *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, *La decente*, *El drama de la familia invisible*, *La sacristía*, *La galera*, *Esta noche es la víspera*, *La señora recibe una carta*, *Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad*, *Los Palomos*, ...*Y en el centro el amor o El cianuro... ¿solo o con leche?*. En estas obras, el crimen surge de forma que parece fortuito al final del acto primero, rompiendo el molde costumbrista por el que se desarrollaba la pieza para entrar de lleno en el género policiaco. El crimen como ruptura del orden social es una irrupción tan brusca con lo que se estaba representando que suele desembocar en una situación de clímax y de mayor tensión, que se corresponde con una bajada del telón al finalizar el acto primero. Así sucede, por ejemplo, con la acusación de adulterio formulada en un mensaje que desasosiega a los burgueses de *La señora recibe una carta* y de *Cena de matrimonios*; el asesinato del indeseable actor mujeriego por parte del padre de la última de sus conquistas en *La galera*; el anuncio de encontrarse en la víspera de un crimen por parte de un desconocido compañero de viaje en *Esta noche es la víspera*; o la muerte del sátiro de Extremadura, envenenado al tomar el café con el cinauro en *El cianuro... ¿solo o con leche?*. En el mismo grupo podemos incluir también *Niebla en el bigote*, pues aunque el verdadero asesinato se produce al principio del segundo acto, el acto primero termina para los espectadores con el posible fallecimiento por envenenamiento de uno de los personajes.

Otro tipo de estructura clásica es la que podemos denominar lineal, por la que el autor va dispensando la información referida al crimen de manera gradual, de modo que es frecuente que se resuelva el misterio incluso antes de que el espectador tenga constancia de su existencia. El espectador no sabe cómo trabaja el detective ni los hechos que él conoce, y únicamente se le permite contemplar y celebrar la forma en la que se soluciona el crimen. Un tipo especial de estructura lineal la encontramos en aquellos crímenes cometidos en el pasado de los personajes, crímenes que no se nos muestran en escena y de los que el espectador desconoce todo o casi todo, pues la información se le va suministrando muy gradualmente. El clímax entonces se encuentra al final de la obra, cuando se explica por parte del detective o de otros personajes todas las circunstancias del crimen. Piezas policiacas con esta estructura son *Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *El pañuelo de la dama errante*, *Los tigres escondidos en la alcoba*, *El río que nace en junio*, *La llave en el desván*, *Dos sin tres*, *Esta monja*, *Atrapar a un asesino*, *Estado civil: Marta*. En *Los*

ladrones somos gente honrada, por ejemplo, el espectador va conociendo los pormenores de la muerte de doña Andrea al mismo tiempo que el “Tío” y “Castelar”, que adoptan la misma perspectiva del espectador. O también en *El río que nace en junio* nos enteramos de la implicación del protagonista en el asesinato del Sr. Brenstein, hecho que ocultaba celosamente, tan sólo al final de la obra, cuando la policía detiene a la asesina. El descubrimiento de información esencial que resuelve el caso junto con la detención de los culpables son presentados en el final del último acto, momento de máximo suspense en el espectador, que sirve de clímax.

Es más frecuente, sin embargo, una estructura lineal en policíacos cuyos crímenes no se han cometido todavía, sino que son sólo proyectos, lo cual añade al suspense la inquietud propia del delito no consumado pero que amenaza con llevarse a cabo. El suspense no solamente se forja por la curiosidad del espectador por conocer las circunstancias y solución de un crimen, sino también por el temor de que se cometa un crimen, generalmente un asesinato, sobre alguno de los personajes. Es la estructura de, por ejemplo, *Las siete vidas del gato*, *Como mejor están las rubias es con patatas*, *Cinco años y un día*, *De seis a ocho asesinar a López*, *Susana quiere ser decente*, *La cárcel sin puertas*, *Veneno para mi marido*, *Usted puede ser un asesino*, *El expresidente*, *Verde esmeralda* o *Paso a nivel*. Una obra como *La tetera* es paradigmática de este modelo. Todos creen que están oscuras las circunstancias de una muerte en el pasado, y la curiosidad insana de los vecinos y de los espectadores conlleva que los personajes la aprovechen para intentar cometer, al final de la obra, ese crimen que todos esperaban.

A mitad camino entre la estructura clásica y la lineal se encuentran algunas obras que participan de las dos. En *¡Jonathan! El monstruo invisible*, se comete un asesinato casi al principio de la obra, pero irá seguido de nuevos crímenes en los actos siguientes, y el melodrama termina con el intento de asesinato del protagonista. Es una obra en la que se suceden numerosos momentos de clímax, aunque el de mayor altura es el del final, pues está en juego la vida del joven policía. Muy abigarrada se presenta también la estructura de *Cuatro y Ernesto*, pues lo que parece una estructura clásica con un plan de asesinato desarrollado en el acto primero se convierte en una estructura lineal, ya que se enreda de tal modo el asunto que el espectador pierde la perspectiva de lo que está contemplando y apenas tiene la opción de ir comprendiendo los sucesivos giros que da la trama.

Mucho menos frecuente en el género policiaco es la que podríamos denominar estructura circular, en la que la obra empieza y termina de la misma manera, generalmente con momentos climáticos, como son los crímenes. Es evidente que este tipo de estructura exige mucho virtuosismo por parte del autor. Obras de este tipo son *El caso de la mujer asesinadita*, que empieza con el sueño premonitorio de la víctima Mercedes y termina con su verdadero asesinato. También *Carlota*, que aprovecha el *flash back* para traer a escena a la víctima asesinada al principio, que recibe nueva muerte justo cuando se cierra el telón. Otra obra con una estructura que se asemeja a un círculo es la perfecta *El cuervo*, que repite en una vuelta al pasado por parte de algunos personajes el crimen de una joven inocente. En este tipo de obras de estructura circular se persigue crear una sensación de angustia en el espectador ante la inevitabilidad del crimen.

Virtuosismo técnico exigía también la elaboración de la estructura de *Tres ventanas*, que termina en sus tres partes en el mismo momento, justo con el asesinato de uno de los personajes, que es contemplado desde tres ventanas o tres puntos de vista diferentes. Tres crímenes distintos al final de cada acto con los mismos personajes y el mismo inicio de acción se desarrollan en *Marbella, mon amour*.

LOS DIÁLOGOS Y LOS ACCESORIOS

En el teatro policiaco, la importancia de los diálogos es fundamental y supera en importancia, en muchas ocasiones, a la caracterización de los personajes o al propio argumento. Los interrogatorios, las coartadas, las justificaciones y excusas de los personajes, las acusaciones, las explicaciones del detective... son actos discursivos que cobran importancia en el género policiaco y que tienen su mayor exponente en las piezas policiacas que apenas cuentan con acción y en las que son habituales el espacio y tiempo únicos. El crimen ha sido cometido en el pasado y no son necesarias más acciones que las meramente dialógicas, con un detective interrogando a los sospechosos y descubriendo y exponiendo sus conclusiones.

Aunque, como ya hemos señalado al estudiar la estructura, en nuestro teatro policiaco de posguerra hay un predominio de obras de acción (*Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las siete vidas del gato*, *Los tigres escondidos en la alcoba*, *¡Jonathan! El monstruo invisible*, etc.), no son escasos aquellos policiacos que basan toda su efectividad en los

diálogos, que incluyen, generalmente, una narración del crimen y de sus consecuencias. Así ocurre con los policíacos de Jacinto Benavente (*La honradez de la cerradura*, *Adoración*) y de sus seguidores (*La voz del silencio*, *La mentira del silencio*, *La riada*, *Si llevara agua*, *La sacristía*). Son obras con diálogos muy bien escritos, de cierta calidad literaria, aunque con un tono grandilocuente que suena a falso y arcaico.

También suele existir predominio del diálogo sobre la acción en aquellos policíacos de autores conservadores, moralistas, que no esconden su propósito de adoctrinar, a veces de forma maniquea, en sus obras de tesis. Son obras como *Clase única*, *La cárcel sin puertas*, *Dos hombres en la noche*, *El fiscal*, *La galera*, *Hombre nuevo*. Quizás se pueda incluir en este grupo a la moralista *Esta monja*.

La herencia del *mystery* inglés, no muy abundante en el teatro español de posguerra, permitió una serie de obras en las que los diálogos, muy cómicos, son lo fundamental. Son obras en las que el investigador tiene la certeza de que uno de los sospechosos es el culpable y trata, mediante los interrogatorios, de encontrar la verdad. O bien son obras en las que un investigador de mente privilegiada, al estilo de Sherlock Holmes o Hercules Poirot, puede, tan sólo por medio de su raciocinio, sin acción alguna, solucionar un caso que aparentemente se muestra inexplicable. Son la hilarante *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!*, *La decente*, *Crimen pluscuamperfecto*, *Receta para un crimen* o *Dos sin tres*.

Otro tipo de policíaco discursivo es el que imita el estilo de *Curva peligrosa* y *Llama un inspector*, de Priestley, en las que se resuelve un crimen por medio de provocar las declaraciones de una o varias personas que tienen un pasado oscuro. Las obras se convierten, entonces, en un devenir de confesiones que aluden a faltas o delitos vergonzosos que pueden tener relación o no con el crimen que se investiga. En estas obras es donde más se demuestra la pericia del investigador en los diálogos, consiguiendo extraer las verdades ocultas, en ocasiones por medio de trampas dialécticas. Son obras como *Siete gritos en el mar*, *Esta noche es la víspera*, *La señora recibe una carta*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Buenísima sociedad*, *Atrapar a un asesino*, *Estado civil: Marta* o *Madrugada*. Es muy posible también que López Rubio quisiera imitar el modelo de Priestley en su muy lograda *Las manos son inocentes*, de acción nula y diálogos sobrecogedores.

Los diálogos cobran también especial importancia en *La llave en el desván*, en la que se propone una exhaustiva explicación psicoanalítica de dos crímenes que guardan estrecha relación, o la muy filosófica *Entre nosotros*.

Entre los códigos dramáticos, conviene referirse a determinados accesorios con una función muy característica en el género policiaco. Destacan, como exponentes de unas amenazas latentes, las armas en varias obras: un puñal en *Eloísa está debajo de un almendro*, cuchillos en *Como mejor están las rubias es con patatas* y, sobre todo, una pistola en *¿Quién?...*, *La ley del silencio*, *Una mujer cualquiera* y en *Cuatro y Ernesto*.

Otros accesorios que apuntan a lo misterioso, peligroso o sobrenatural son el pañuelo y las armaduras en *El pañuelo de la dama errante*, la jaula en la que está encerrado el supuesto antropófago Ulises Marabú en *Como mejor están las rubias es con patatas*, la tetera en *La tetera*, o el mechero con la cuerda anudada en *El cuervo*.

También son frecuentes los indicios macabros que sirven como pruebas a los investigadores, como el vestido manchado de sangre en *Eloísa está debajo de un almendro*, la boquilla de jade manchada de sangre en *Los tigres escondidos en la alcoba*, el abrigo de don Obdulio, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, o la calavera con la que pasea Melania en *Las mujeres los prefieren pachuchos*.

Otro tipo de accesorios se refieren a objetos aparentemente inofensivos, pero que cobran una importancia decisiva, bien por su relación con el crimen o por su simbolismo, como la maceta en la que están escondidas las joyas, en *Melocotón en almíbar*, una llave en *La decente*, la bandeja con la cena en *El drama de la familia invisible*, el vaso de leche o el café envenenados en *Veneno para mi marido*, *Usted puede ser un asesino* y *El cianuro... ¿solo o con leche?*, la cuerda en *Al final de la cuerda*, las maletas que pueden esconder cadáveres en *De profesión sospechoso* y en *El cianuro... ¿solo o con leche?*, los tirantes de *...Y en el centro el amor*.

El mismo dinero es un accesorio que funciona como móvil visible para el espectador en varias obras: las 60.000 pesetas de *Las manos son inocentes*, el saco del millón en *Tengo un millón* o la maleta con dinero en *El cianuro... ¿solo o con leche?* y en *Verde doncella*.

Las revelaciones emitidas en diarios o cartas consiguen que estos accesorios cobren especial interés en obras como *Carlota*, *La señora recibe una carta* o *Buenísima sociedad*.

En el vestuario, podemos mencionar los disfraces tremebundos con los que unos personajes pretenden asustar a otros, como ocurre en *Los habitantes de la casa deshabitada*, con un esqueleto andante, un hombre sin cabeza o el fantasma de la túnica blanca, o en *Las mujeres los prefieren pachuchos*, con un vampiro.

EL ESPACIO

En el género policiaco, el crimen se constituye como una ruptura con lo normal, una invasión de lo anormal en la rutina diaria, con capacidad para sacudir la atención e interés del espectador. Es frecuente que los dramaturgos escojan para sus tramas policiacas espacios tranquilos, de refugio y paz, aparentemente resguardados de toda amenaza, pues la irrupción del crimen en estos espacios causa mayor pavor en la mente del espectador, al ver que se profanan lugares en los que el peligro parecía excluido. También es habitual que el dramaturgo elija un espacio cerrado, un *huis clos*, del que no puede huir el criminal ni la víctima, y que convierte a todos los personajes en sospechosos, ante la evidencia de que nadie de fuera haya podido cometer el crimen.

En nuestro teatro policiaco de posguerra, la mayor parte de crímenes se cometen en el templo burgués por excelencia, la casa lujosa y bellamente amueblada, con decoración en ocasiones suntuosa. A mayor lujo y confort, mayor desasosiego para el espectador, que asiste horrorizado a la entrada del horrible crimen en esas casas tan maravillosas. Por otro lado, la caracterización del género policiaco como género básicamente de evasión, condiciona que en pocas ocasiones, salvo honrosas excepciones, se muestren crímenes en espacios sórdidos y miserables, que, de algún modo, fueran testimonio o denuncia de la pobreza social que empuja a algunos personajes hacia el delito.

Casas llenas de lujo, mansiones elegantes con escaleras y criados y chalets confortables encontramos en muchísimas obras, como, por ejemplo, el castillo del barón de la Égloga, en *Cinco años y un día*; la mansión antigua de *La llave en el desván* o de *Carlota*, o la nueva de *Susana quiere ser decente* y *Juegos de sociedad*; la deseada villa de Niza de *El chalet de madame Renard*; el chalet lujoso en una urbanización aislada en *La decente*, *El cuervo*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *De profesión sospechoso*, *Los Palomos*, *Estado civil: Marta*; o simplemente casas de buen gusto burgués y de alta sociedad como las de *De seis a ocho asesinar a López*, *Si llevara agua*, *Cena de matrimonios*, *Cuidado con las personas formales*, *Buenísima sociedad* o *Madrugada*. Alto valor simbólico adquiere el espacio de casa lujosa en *La galera*, que tantos sacrificios a costa de la moral le ha costado a su propietaria, con lo que se identifica a ese lujo con una cárcel.

En el teatro policiaco de Jardiel Poncela, es habitual encontrar en esas mansiones o casas gigantescas determinados lugares de acecho, en donde los personajes se pueden

ocultar para espiar, esconderse o huir. Estos lugares de acecho se encuentran en los sitios más inesperados, la puerta de una biblioteca, un armario o alacena, detrás de una pared, etc. Además de en las obras policíacas de Enrique Jardiel Poncela, estos lugares de acecho aparecen también en *Cinco años y un día*.

En los policíacos que intentan aproximarse al cine, los decorados son múltiples, como sucede en *¡Jonathan! El monstruo invisible*, con cuatro decorados, uno distinto para cada acto; los diez decorados que corresponden a los tantos “capítulos” de *¿Quién?...*; o los cuadros sucesivos de *El río que nace en junio*, que muestran decorados muy distintos. También sucede en *Una mujer cualquiera*, que en su origen era un guión cinematográfico.

Algunas veces, los dramaturgos nos muestran espacios en los que predomina la pobreza y la sordidez de los personajes que viven en ellos, con lo cual se abren las puertas a un posible móvil económico en algunos crímenes. Así aparece en *La honradez de la cerradura* y en *Las manos son inocentes*. Destaca también la sordidez neorrealista de *Tres ventanas*. Gran importancia tiene el espacio en *El drama de la familia invisible*, obra en la que la ambición de los personajes se traslada al espacio, de modo que la casa pobremente decorada del acto primero se va adornando de muebles lujosos, que marcan la degradación moral de los personajes, hasta que se dan cuenta del peligro que corren por su ambición, y deciden deshacerse de todo el lujo y prestancia para volver a su antigua pero tranquila pobreza.

Espacios relativos a lugares lúgubres o de los bajos fondos aparecen también esporádicamente en nuestro teatro policíaco: la taberna en la que se reúnen delincuentes en *La honradez de la cerradura*, o la taberna de *La buena vida*.

En algunas obras también se oponen los espacios rurales, que simbolizan la degradación y la miseria moral, con los más modernos de la ciudad, que representan el progreso. Así sucede con el pueblo imaginario de Llaneda, en *La voz del silencio*. También la lúgubre casa de provincias de *La tetera*. Especialista en ambientar sus obras en pueblos de la España negra y profunda fue Juan José Alonso Millán, como se ve en *El cianuro... ¿solo o con leche?*, o en *El crimen al alcance de la clase media*.

Espacios tan característicos del género policíaco como comisarías o juzgados también aparecen en algunas obras: *La mentira del silencio* o *Un crimen vulgar*.

Un lugar habitual para ubicar tramas policíacas son las pensiones, paradores u hoteles, espacios en los que es posible que se junte un grupo de personajes más o menos numeroso sin ninguna relación aparente. Son obras como *El vampiro de la calle de*

Claudio Coello, El río que nace en junio, El caso de la señora estupenda, ¡Enriqueta sí, Enriqueta no!, Veneno para mi marido, Hay alguien detrás de la puerta, Receta para un crimen, Un hombre y una mujer, El expresidente.

Espacios privilegiados como lugares cerrados son los que ofrecen los barcos y trenes, como en *Siete gritos en el mar, Clase única y Un ladrón en el tren*. Las casas o mansiones rodeadas de nieve, de las que nadie puede entrar o salir son también habituales espacios cerrados, como en *Esta noche es la víspera* o *Juicio contra un sinvergüenza*. Otro espacio cerrado es la aldea perdida en Oriente Medio que sirve de marco ambiental a *Entre nosotros*.

La ubicación geográfica de los espacios en las democracias occidentales es un hecho habitual en nuestro teatro policiaco, como medio, en ocasiones, de evitar la censura, que no habría tolerado la exposición de vicios en personajes y espacios españoles. Así sucede con los adúlteros protagonistas de *Usted puede ser un asesino*, cuya acción se sitúa en París; o *Cuatro y Ernesto*, ambientada en EE.UU., obra en la que aparece un policía criminal y personajes adúlteros. Otro policía adúltero y un tanto tramposo surge en *Atrapar a un asesino*, ambientada en Francia. Otras obras ambientadas en Inglaterra, Irlanda o EE.UU. son: *Muy alto, muy rubio, muy muerto, La mano y la garra, La extraña señora Vernon*.

Sin ser una obra especialmente lograda, conviene al menos destacar la peculiaridad del lugar sagrado de *La sacristía*, espacio, por otro lado, muy adecuado para propiciar confesiones sobre crímenes cometidos por sus arrepentidos pecadores.

EL TIEMPO

En el teatro policiaco es muy frecuente el mantenimiento de la unidad temporal, tal y como la estableció Aristóteles, de modo que todos los acontecimientos se desarrollan en el escenario en menos de un día. Esto permite que la sucesión de los hechos se realice de forma lineal, acrecentando el suspense, sin que medie ninguna pausa que pudiera relajar la tensión que caracteriza la irrupción del crimen o la expectativa de que se cometa pronto.

La estricta observancia de esta unidad de tiempo es habitual en numerosas obras policíacas en las que, además, casi todo lo que se escenifica transcurre durante la noche. Así sucede en: *Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada, Los habitantes de la casa deshabitada, Las siete vidas del gato, Los tigres escondidos*

en la alcoba, *Cinco años y un día*, *Con la vida del otro*, *La llave en el desván*, *El caso de la señora estupenda*, *La tetera*, *Dos hombres en la noche*, *Las manos son inocentes*, *La galera*, *Esta noche es la víspera*, *La señora recibe una carta*, *Usted puede ser un asesino*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios*, *Receta para un crimen*, *Cuidado con las personas formales*, *Cuatro y Ernesto*, *Vamos a contar mentiras*, *Los Palomos*, *Atrapar a un asesino*, *Estado civil: Marta*, *Juegos de sociedad*, o *Muy alto, muy rubio, muy muerto*.

Otras obras en las que se respeta igualmente la unidad de tiempo son: *¡Enriqueta sí*, *Enriqueta no!*, *Tengo un millón*, *Al final de la cuerda*, *Esta monja*.

Otros policíacos recogen la herencia del cine y proporcionan en sus numerosos cuadros rupturas temporales, como en *¡Jonathan! El monstruo invisible*, *La honradez de la cerradura*, *¿Quién?...*, *Una mujer cualquiera*.

Otro recurso del cine es la presencia de *flash back* en obras como *Un crimen vulgar*, *El río que nace en junio*, *Carlota*, *Si llevara agua*.

También son abundantes los policíacos en los que el no cumplimiento de la unidad de tiempo es imprescindible para otorgar mayor verosimilitud a la trama. En *La voz del silencio* deben transcurrir varias semanas entre acto y acto para explicar el cambio en la psicología de los vecinos de Llaneda, que pasan de proteger al protagonista a chantajearlo. Igualmente, en varias obras se observa un salto temporal grande, entre los actos, necesario para producir determinados efectos: la maledicencia de las gentes en *La riada*; la ansiedad por ser mordida por el vampiro, en *El vampiro de la calle de Claudio Coello*; el cariño entre los estafadores en *El chalet de madame Renard*; el deterioro de las relaciones entre Gerardo y la familia de Ernesto en *El drama de la familia invisible*; la exasperación de Esteban al ver que López no se muere, en *De seis a ocho asesinar a López*; el enamoramiento de Susana en *Susana quiere ser decente*; la preparación del asesinato en *La cárcel sin puertas*.

En algunas obras, seguramente por influencia del maestro Priestley, el tiempo cobra importancia capital y es clave en la comprensión de la obra, como sucede en *Siete gritos en el mar*, con dos tiempos, uno presente y otro onírico. O el sueño anticipatorio de *El caso de la mujer asesinadita*. También el virtuosismo de ofrecer historias simultáneas que acaban en el mismo momento, en *Tres ventanas*, o el de presentar tres historias con el mismo principio en *Marbella, mon amour*. O las diferentes velocidades en las que transcurre el tiempo para los personajes de *El cuervo*. En este apartado se

puede incluir también el cumplimiento, casi al segundo, de la unidad temporal en *Madrugada*.

6.3. VIDA DEL TEATRO POLICIACO EN ESPAÑA

RESUMEN DIACRÓNICO DEL TEATRO POLICIACO ESPAÑOL DE POSGUERRA

El teatro policiaco en la posguerra española se inicia con varias obras de desigual calidad de Enrique Jardiel Poncela, que recogen la herencia de un teatro policiaco presente en España desde principios del siglo XX, cuando empiezan a proliferar colecciones de policiacos que son, después de su publicación como novelas, adaptados al teatro, y que llegó a ser enormemente popular. Un vestigio de este teatro policiaco de gran aceptación y en plena competencia con el cine es el que ofrece Enrique Rambal, autor que también estrenó policiacos tras la guerra civil. Por su parte, Jardiel Poncela estrenó, en los años 40, dos de las mejores comedias policiacas de toda la posguerra: *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *Los ladrones somos gente honrada* (1941). También en los años 40, algunos de los dramaturgos más populares de antes de la guerra, como Adolfo Torrado, Jacinto Benavente o Juan Ignacio Luca de Tena estrenaron algunas piezas policiacas, aprovechando el gancho del género policiaco entre el público.

Los 50 son años de esplendor para el teatro policiaco. Autores del prestigio de Alejandro Casona, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo o Claudio de la Torre estrenan obras policiacas de gran calidad en este período. Pero en esta década destaca, sin lugar a dudas, Miguel Mihura, uno de los dramaturgos que más obras dispuso a nuestro teatro en la posguerra. Su *Carlota* (1957) es un hito por su calidad en el teatro policiaco español. En los 50 aparecen también policiacos de autores moralistas, que se aprovechan del tirón del género para plantear problemas de tesis y casos de conciencia. Son José Antonio Giménez Arnau, Clemencia Laborda, Carmen Troitiño, Emilio Hernández Pino y otros, con un tipo de teatro muy difícil de representar en la actualidad, pero que muestra un testimonio de las inquietudes políticas y espirituales de los dramaturgos más conservadores del momento. Otros autores que vieron en los 50 estrenadas sus comedias policiacas son los humoristas satélites del éxito de Miguel Mihura y de la revista *Codorniz*. Son Álvaro de Laiglesia,

Antonio de Lara de Gavilán, “Tono” o Jorge Llopis Establier, con una serie de policiacos en los que el humor y un lenguaje cercano al absurdo importan igual o más que la misma trama policiaca. En los años 50 encontramos, finalmente, el estreno profesional de Alfonso Paso, el más importante de los dramaturgos que dedicaron sus energías a dignificar el género policiaco. Con *Veneno para mi marido* (1953) empezó la interminable lista de éxitos policiacos que Alfonso Paso dio a nuestro teatro. De obra maestra dentro del género se puede considerar *Usted puede ser un asesino* (1958), en tanto que *Juicio contra un sinvergüenza* y *Cena de matrimonios* (1959) inauguraban un estilo de hacer policiacos serios que, a la postre, fueron de los más celebrados por parte del público.

En los años 60, el género policiaco en el teatro continúa su consolidación con numerosas obras de autores que ya destacaron en los 50, como Miguel Mihura, Alfonso Paso o Jorge Llopis Establier. Estas obras no aportan nada nuevo al género policiaco, pero popularizaron el género y lo convirtieron en uno de los favoritos del público, que asistió con una afluencia insólita a algunos de los estrenos, como sucedió con los de *Vamos a contar mentiras* (1961), *Los Palomos* (1964) o *La decente* (1967). En los 60 algunos autores “viejos”, de antes de la guerra, como Luis Escobar, Joaquín Calvo Sotelo, Leandro Navarro o José María Pemán ofrecen policiacos igualmente. El autor revelación de los 60 es Juan José Alonso Millán, que ofrece un tipo de policiaco que se asemeja en el humor macabro al de Alfonso Paso y que consiguió, seguramente, las cotas más altas de hilaridad con algunas de sus obras, como *El cianuro... ¿solo o con leche?* (1963) o *El crimen al alcance de la clase media* (1965). Otro joven dramaturgo, Jaime Salom, empezaba su andadura profesional con algunos policiacos de entre los que sobresale *Culpables* (1961). A medida que pasan los años de la década, un nuevo concepto del teatro como medio útil para agitar las conciencias dormidas se establece y los policiacos empiezan a ser menospreciados por evasivos y sin que puedan aportar ningún mensaje social válido.

En los años 70, apenas existen autores y obras policiacas en nuestro teatro, y también son escasos los estrenos de obras extranjeras. El policiaco se convierte en un género teatral que no conmueve a casi nadie, y a pesar de la calidad de *Juegos de sociedad* (1970), escaso fue el aplauso que recibió esta obra por parte de una crítica que prefería obras más combativas con el Régimen que se resistía a desaparecer. Una de las pocas obras policiacas que obtuvo una cierta repercusión fue *La noche de los cien pájaros* (1972), que era la refundición mejorada de *Falta de pruebas* (1960).

LOS AUTORES

El teatro español de posguerra está dominado por un selecto número de autores que se repetían incansablemente en el circuito comercial y que eran el primer reclamo para un público que seleccionaba la obra en función, muchas veces, del autor que la escribía. En el género teatral, a diferencia de la novela, los principales dramaturgos del teatro profesional cultivaron en la posguerra española el policiaco, como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo. Si la casi totalidad de las novelas policiacas españolas, salvo honrosas excepciones, fue escrita por una pléyade de escritores casi anónimos, muy especializados en el subgénero y sin demasiadas pretensiones literarias, no ocurre así en el teatro de posguerra, puesto que prácticamente la totalidad de dramaturgos de primera fila tuvieron ocasión de estrenar, al menos, una o varias piezas policiacas o que, por su semejanza, podrían formar parte del género policiaco.

Efectivamente, es corriente asociar los nombres de maestros como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Alfonso Paso o Juan José Alonso Millán al género policiaco, pues es indiscutible su aportación al teatro policiaco español de la posguerra. Las 7 comedias policiacas de Jardiel Poncela que hemos estudiado, junto con las 8 de Miguel Mihura, las 17 de Alfonso Paso y las 8 de Juan José Alonso Millán suman 40 de las 92 obras que componen nuestro corpus de obras españolas policiacas del teatro de posguerra. A la cantidad hay que tener en cuenta que se añade la calidad de varias de las obras de estos autores: *Eloísa está debajo de un almendro* o *Los ladrones somos gente honrada* son, por méritos propios, dos de las mejores obras de Jardiel y es habitual que se citen y estudien en cualquier ensayo del teatro español de posguerra. La menos conocida *Carlota*, de Miguel Mihura, está considerada como obra maestra de nuestro teatro policiaco, lo mismo que *Usted puede ser un asesino*, de Alfonso Paso, o *El cianuro... ¿solo o con leche?*, de Alonso Millán, si bien esta última en la variante del policiaco amalgamado con el género negro y macabro.

Sin embargo, para el lector profano le resultará más extraño incluir como autores de teatro policiaco a todo un Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre, cuyos nombres pasan por ser los de los mejores dramaturgos españoles del siglo XX. Es posible que también sea desconocida la producción policiaca de importantes personalidades en el teatro de posguerra: Jacinto Benavente, Juan Ignacio Luca de Tena, Alejandro Casona,

Claudio de la Torre, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Jaime de Armiñán, Luis Escobar, José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo o Jaime Salom. Ninguno de ellos es un dramaturgo especializado en los policiacos, es más, la mayoría apenas escribió una obra que podemos englobar dentro del género policiaco. Con todo, es evidente el enorme influjo que despertó en la posguerra todo lo policiaco para que los mejores dramaturgos de la época se inclinasen, al menos una vez, por presentar una obra policiaca o con evidentes afinidades con el género policiaco.

Un hecho que conviene destacar, tal y como hemos tenido ocasión de estudiar al analizar las obras⁵⁹⁶, es el desdén con el que algunos de estos autores trataron el género policiaco. Antonio Buero Vallejo prefería considerar a *Madrugada* como una tragedia, en lugar de perteneciente al género policiaco. Tampoco Jaime Salom cree que *El mensaje*, *Verde esmeralda* o *Falta de pruebas / La noche de los cien pájaros* puedan ser consideradas como policiacos, y tan sólo admite haber escrito *Culpables* dentro del género policiaco, el cual dejó de interesarle al poco tiempo. Del mismo modo, Víctor Ruiz Iriarte confesó su animadversión hacia el género policiaco, a pesar de que nos ha dejado algunas obras que pueden englobarse en él. Estas posturas contrastan fuertemente con el orgullo que siente Miguel Mihura por haber escrito piezas policiacas, género que adora, o por la satisfacción de Alfonso Paso de estrenar sus comedias “casi policiacas”. Por su parte, Juan José Alonso Millán admite tener que valerse de elementos policiacos para dar gusto al público al que quiere llegar.

La mayor parte de los autores que estudiamos son hombres, pero aparecen también tres mujeres dramaturgas que cultivaron el policiaco: Julia Maura, Clemencia Laborda y Carmen Troitiño. Sus intentos de acceder a un circuito comercial dominado férreamente por hombres acabaron siendo frustrados, pero es interesante constatar que se sirvieron en las obras que estudiamos de elementos policiacos, tan en boga en la época, para ganarse la benevolencia de un público y una crítica no acostumbrados a ver en escena obras escritas por mujeres.

Tampoco se resistieron al reclamo policiaco autores muy populares que vieron en el género el modo de promocionarse. La compañía de Enrique Rambal, por ejemplo, acabó especializándose en el género policiaco, lo cual nos informa de la enorme aceptación que lo policiaco suscitaba en el público español. Otros autores que escribieron obras muy populares, sin apenas entidad dramática y literaria, como Carlos

⁵⁹⁶ Vid. los apartados correspondientes a estos dramaturgos en el capítulo 4 y en el 7.

Llopis, Adolfo Torrado o Leandro Navarro adoptaron en algunas obras elementos policiacos que servían de reclamo para atraer al público.

Otro grupo de autores muy populares son los que desarrollaron un tipo de humor muy cercano, aunque con obras de muy inferior calidad, al desarrollado por Miguel Mihura y vinculado a la revista humorística *La Codorniz*, basado en chistes lingüísticos, asociaciones ingeniosas y salidas de tono en los parlamentos con el fin de conseguir la máxima hilaridad y la carcajada del espectador, aun a costa de sacrificar la coherencia y estructura de la trama. La mezcla de policiaco y humor codornicesco fue habitual en Jorge Llopis Establier, Tono, Juan Chorot y, en menor medida, en Álvaro de Laiglesia.

El reclamo policiaco fue adoptado, igualmente, por dramaturgos que adoptan un tono serio y con pretensiones moralizantes, con fuerte sentimiento cristiano y deseos de transmitir a los espectadores profundos problemas morales. Pertenecen a este grupo los policiacos de Jacinto Benavente, Rafael López de Haro, José Antonio Giménez-Arnau, Joaquín Calvo Sotelo, Fernando Vizcaíno Casas, Emilio Hernández Pino y uno de los policiacos de José María Pemán. Con igual propósito polemizante pero con mayor calidad se encuentra la pieza policiaca de Pedro Laín Entralgo.

No son extraños los policiacos escritos en colaboración, fenómeno, por otro lado, muy habitual en el teatro de posguerra. Nos encontramos así con obras firmadas por varias parejas de dramaturgos: Francisco de Cossío y Adolfo Torrado; Juan Ignacio Luca de Tena y Luis Escobar; Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia; Álvaro de Laiglesia y Juan Vaszary; Guillermo Sautier Casaseca y Luisa Alberca Lorente; o Keith Luger y Juan Alfonso Gil Albors.

LOS LOCALES

Los locales teatrales eran, en su mayor parte, de titularidad privada. La gran novedad del inicio de la dictadura fue, sin embargo, la presencia de teatros de titularidad pública. Ya en la guerra civil se puso en marcha el Teatro Nacional de la Falange, el cual se bifurcó, poco después, en el Teatro Nacional Español y en el Teatro Nacional María Guerrero⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ Vid. BERNAL, Francisca y César OLIVA: *op. cit.*; CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie: *op. cit.*; CASTRO JIMÉNEZ, Antonio: *Teatro Infanta Isabel: 1907-2007, los primeros cien años*, Madrid, Teatro Infanta Isabel, 2007.

La práctica totalidad de los teatros madrileños representaron obras policiacas, tanto españolas como extranjeras. Destacó, con gran diferencia, el Teatro Infanta Isabel que, dirigido por el infatigable Arturo Serrano, estrenó diez de las noventa y dos obras españolas que hemos estudiado en este trabajo, más dieciséis de las cincuenta y dos extranjeras que reseñamos. Dos de los más importantes escritores de teatro policiaco como Miguel Mihura y Alfonso Paso estrenaron en el Infanta Isabel gran parte de su producción policiaca: *Carlota*, *Melocotón en almíbar*, *El chalet de madame Renard*, *La tetera* y *La decente*, por parte de Miguel Mihura, y *Veneno para mi marido*, *Al final de la cuerda*, *Las mujeres los prefieren pachuchos* y *Esta monja*, por parte de Alfonso Paso. El teatro Infanta Isabel, además, se especializó hasta tal punto en el género policiaco que ofrecía cada temporada, entre 1955 y 1965, una o más comedias policiacas, españolas o extranjeras. La casi totalidad de las que se estrenaron de Agatha Christie en Madrid lo hicieron en el Teatro Infanta Isabel, y eran después repuestas en provincias.

Otro teatro que destacó en la programación de obras policiacas fue el Teatro de la Comedia, con diez títulos policiacos españoles y uno extranjero, en el período estudiado, y en el que Enrique Jardiel Poncela estrenó cuatro de sus comedias policiacas (*Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *El pañuelo de la dama errante*). También el Teatro Reina Victoria mantiene, curiosamente, el mismo número de obras policiacas estrenadas en el período estudiado: diez españolas más una extranjera. Por último, conviene destacar el Teatro Alcázar, que estrenó ocho policiacos españoles más tres extranjeros.

Con menor presencia de los policiacos pero sin que desdeñen este tipo de obras en sus programaciones están el Teatro Goya, el Teatro Recoletos, el Teatro Club, el Teatro Maravillas, el Teatro Cómico, el Teatro Infanta Beatriz y el Teatro Lara. Todos ellos estrenaron entre cuatro y siete obras policiacas del corpus ofrecido.

Sin casi estrenos de policiacos en el período estudiado se encuentran el Teatro de la Zarzuela (*Trampa para un hombre solo*), el Teatro Valle-Inclán (*Verde doncella* y *La mala semilla*), el Teatro Arniches (*Atrapar a un asesino* y *Un celoso anda suelto*), el Teatro Muñoz Seca (*Doble juego*), el Teatro Arlequín (*...Y en el centro, el amor*), el Teatro Eslava (*Un hombre y una mujer* y *Hombre nuevo*), el Teatro Marquina (*Sola en la oscuridad* y *La noche de los cien pájaros*), el Teatro Fontalba (*¡Jonathan! El hombre invisible* y *La voz del silencio*), el Teatro Gran Vía (*Los tigres escondidos en la alcoba*),

el Teatro Benavente (*El drama de la familia invisible* y *Curva peligrosa*) y el Teatro Fuencarral (*La casa del odio* y *El proceso de Mary Dugan*).

Mención aparte merece la labor de los Teatros públicos, que incluyeron también en su programación los policíacos. El Teatro Español fue más comedido, y tan sólo estrenó dos policíacos españoles más dos extranjeros. No resultaba extraño que estrenase policíacos de autores de renombre, como Jacinto Benavente (*La honradez de la cerradura*) o Priestley (*Llama un inspector*), y también era habitual que el Teatro Español se ocupase de estrenar los esperados Premios Lope de Vega (*La galera*). También vio la luz en el Español *Luz de gas*, del por entonces prestigioso Patrick Hamilton. Sorprende más, sin embargo, la abultada lista de policíacos que encontramos entre los estrenos del Teatro María Guerrero: seis españoles más cuatro extranjeros. A pesar de que entre los estrenos se encontraban interesantes aportaciones de dramaturgos españoles excelentes, como Mihura (*El caso de la mujer asesinadita*), Alfonso Sastre (*El cuervo*), José López Rubio (*Las manos son inocentes*), o de que, entre los extranjeros, aparezcan estrenos de obras prestigiosas (*Llegada de noche*, *Crimen perfecto*, *La puerta estaba abierta*), lo cierto es que se originó una interesante polémica sobre si los policíacos eran obras adecuadas para estrenar en los teatros públicos. El estreno del correcto pero anodino policíaco *Comedia para asesinos* desató la ira de parte de la crítica, que reclamaba la presencia en los teatros públicos de obras de mayor enjundia dramática.

LOS INTÉRPRETES

En el teatro de la posguerra española, los actores se agrupaban en compañías, de titularidad privada la mayoría de ellas, en las que los actores tenían contrato de duración determinada, no teniendo los profesionales más ingresos que los que entraban en taquilla. Una compañía podía tener la suerte de ser titular de alguno de los teatros públicos y privados, o bien convertirse en itinerante. Generalmente, la compañía estaba a cargo del primer actor y empresario, aunque empiezan a verse compañías con empresarios ajenos a la interpretación, como la de José Tamayo.

Prácticamente la totalidad de las compañías importantes representaron obras policíacas, en mayor o menor medida. Por citar varios ejemplos, aludimos a la compañía de Aurora Redondo y Valeriano León (*Banco*, *El vampiro de la calle de Claudio Coello*), la de Amparo Rivelles (*Una mujer cualquiera*), la de Fernando

Granada (*Receta para un crimen*), la de Mariano Azaña (*Eloísa está debajo de un almendro*), la de Conchita Montes (*Curva peligrosa*), la de Antonio Murillo (*Cinco años y un día*), la de José Tamayo (*Crimen perfecto*), la de Rafael Rivelles (*La voz del silencio*, *Un crimen vulgar*, *La cárcel sin puertas*), la de Enrique Diosdado y Amelia de la Torre (*La sacristía*).

Algunas compañías, como la de Enrique Rambal, se especializaron en policiacos, mientras que otras interpretaron una cifra de policiacos muy superior a la habitual en otras compañías, lo cual nos permite suponer que eran muy receptivas al género policiaco, seguramente por su buena acogida entre el público. Ejemplo de lo anterior es Guillermo Marín y su compañía, que llevó a escena los siguientes policiacos: *Los tigres escondidos en la alcoba*, *La mentira del silencio*, *El caso de la mujer asesinadita*, *Susana quiere ser decente*, *Hay alguien detrás de la puerta*, *El avión de Barcelona*, *La señora que no dijo sí*, *El cianuro... ¿solo o con leche?*, *Llama un inspector*, *Maigret y el asesino de la rue Carnot*. Guillermo Marín actuó, además, en *Crimen perfecto* y en *Trampa para un hombre solo*.

Isabel Garcés, esposa del empresario Arturo Serrano, era la actriz titular de la compañía del Teatro Infanta Isabel y protagonizó varias de las obras policiacas seleccionadas por su marido: *Carlota*, *Melocotón en almíbar*, *El chalet de madame Renard*, éstas tres de Mihura, además, y *Veneno para mi marido*, *Las mujeres los prefieren pachuchos*, *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*.

Otro actor que se consagró con los policiacos fue Ismael Merlo, que formó compañía en solitario, junto con Diana Maggi o junto a Vicky Lagos. Intervino en numerosas obras policiacas: *Con la vida del otro*, *Usted puede ser un asesino*, *Cuidado con las personas formales*, *Cuatro y Ernesto*, *Verde esmeralda*, *De profesión sospechoso*, *Dos sin tres*, *Estado civil: Marta*, *Doble imagen*. Ismael Merlo actuó, además, en *Crimen pluscuamperfecto*.

En líneas generales, todos los actores y actrices importantes del período de la posguerra española intervinieron en alguna o varias piezas policiacas. Las piezas policiacas se desarrollaban con tal magnitud y normalidad que fue imposible escaparse a su influjo, y es habitual encontrarse con actores muy conocidos protagonizando, al menos, alguna pieza policiaca. Basándonos en el corpus estudiado, a modo de ejemplo, exponemos a continuación una lista, incompleta pero significativa, de intérpretes conocidos y obras policiacas en las que intervinieron: Alberto Closas (*Cena de matrimonios*), Juan José Menéndez (*Vamos a contar mentiras*, *Muy alto, muy rubio*,

muy muerto), Manuel Alexandre (*La tetera, Vamos a contar mentiras*), Mariano Asquerino (*Un crimen vulgar, El mensaje*), Analía Gadé (*La idiota*), Julieta Serrano (*Asesinato en el Nilo, El reloj se paró a las cuatro*), Julia Caba Alba (*Coartada*), Isabel Pallarés (*El cianuro... ¿solo o con leche?, Madrugada*), Mónica Randall (*Muy alto, muy rubio, muy muerto*), Vicky Lagos (*Estado civil: Marta, Dos sin tres, El laberinto*), Laly Soldevila (*Niebla en el bigote*), María Luisa Ponte (*Carlota, Clase única, La ratonera, Ocho mujeres*), Antonio Ferrandis (*Comedia para asesinos*), Rafael Alonso (*Juicio contra un sinvergüenza, El escondite*), Lola Gaos (*Maigret y el asesino de la rue Carnot*), Rosa María Sardá (*Visitantes de la muerte*), Mary Carrillo (*Un crimen vulgar, La sacristía, Hay alguien detrás de la puerta*), Rafael Bardem (*El caso de la mujer asesinadita, El caso de la señora estupenda, Llama un inspector*), Fernando Fernán Gómez (*Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada*), Irene Caba Alba (*Veneno para mi marido*), Ana María Morales (*La mentira del silencio, La señora recibe una carta, Veneno para mi marido, Las mujeres los prefieren pachuchos*), María Massip (*Proceso a cuatro monjas, El escondite*), José María Rodero (*Tres ventanas, Esta noche es la víspera, El laberinto, La idiota*), Alfredo Landa (*El cenador*), Agustín González (*Carlota, Tengo un millón, El laberinto*), Rafael Somoza (*El chalet de madame Renard*), Irene Gutiérrez Caba (*La mala semilla*), Manolo Gómez Bur (*La decente, Receta para un crimen*), José Sacristán (*Muy alto, muy rubio, muy muerto, El cenador*), Queta Claver (*La noche de los cien pájaros*), Marisol Ayuso (*La tetera, Buenísima sociedad, Atrapar a un asesino*), José Alfayate (*La tetera*), Valeriano Andrés (*Doble imagen, ¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*), Mariano Azaña (*Eloísa está debajo de un almendro, Veneno para mi marido, Comedia para asesinos*), Fernando Rey (*La señora recibe una carta*), Mabel Karr (*La señora recibe una carta*), Conchita Montes (*Marbella, mon amour*), José Luis Ozores (*La mentira del silencio*), Antonio Ozores (*Carmelo*), Antonio Riquelme (*El caso de la señora estupenda*), Esperanza Grases (*El caso de la señora estupenda*), Sancho Gracia (*Un celoso anda suelto*), Pedro Osinaga (*La huella*), Ricardo Merino (*Sola en la oscuridad, El proceso de Mary Dugan*), Emilio Laguna (*La casa del odio*), Guadalupe Muñoz Sanpedro (*Eloísa está debajo de un almendro*), Matilde Muñoz Sanpedro (*El caso de la señora estupenda, ...Y en el centro, el amor, Carmelo*), Antonio Garisa (*Buenísima sociedad*), Rafaela Aparicio (*La decente, Veneno para mi marido*), Jesús Puente (*Juegos de sociedad, ¿Quién mató a papá Noel?*), Adolfo Marsillach (*Marbella, mon amour, Tengo un millón*), Arturo Fernández (*Un hombre y una mujer, Marbella, mon amour*),

Tina Gascó (*Niebla en el bigote, Clase única, Paso a nivel*), Vicente Parra (*Una mujer cualquiera*), José Luis López Vázquez (*Cena de matrimonios, Los Palomos*), José Bódalo (*Una mujer cualquiera, Clase única, Paso a nivel*), Gracita Morales (*Esta noche es la víspera, Tengo un millón, Los Palomos, El gato y el canario*).

No resulta extraño, entonces, observar que actores muy reputados se hayan consagrado en el teatro policiaco. Carlos Larrañaga y María Luisa Merlo interpretaron, por ejemplo, cuatro policiacos: *Siete gritos en el mar, La visita inesperada, El proceso de Mary Dugan, Representando a Karin*. En solitario, Carlos Larrañaga actuó también en *Tengo un millón*. Un excelente actor secundario habitual como era Fernando Delgado lo encontramos en seis policiacos: *La decente, Niebla en el bigote, Cena de matrimonios, El gato y el canario, El laberinto, Doble imagen*. Ocurre algo parecido con Mari Carmen Prendes, que interpretó también varios policiacos: *Susana quiere ser decente, Cuidado con las personas formales, El avión de Barcelona, La señora que no dijo sí, El cianuro... ¿solo o con leche?, Hacia cero*. Otros secundarios célebres con varias intervenciones en policiacos fueron Manuel Díaz González (*La señora recibe una carta, Un ladrón en el tren, Madrugada, Asesinato en el Nilo, El reloj se paró a las cuatro, La noche del cinco de marzo*) o Gabriel Llopart (*El caso de la señora estupenda, Culpables, Madrugada, Llama un inspector, Comedia para asesinos*).

Tampoco es inhabitual encontrar a primeras figuras representando policiacos, como sucede con Elvira Noriega, que interpretó cinco policiacos: *Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada, La mentira del silencio, La riada, El caso de la mujer asesinadita*. Y lo mismo sucede con María Asquerino⁵⁹⁸, que aparece en siete policiacos: *Eloísa está debajo de un almendro* (en esta obra actuaba como meritorio), *Esta noche es la víspera, Tengo un millón, Muy alto, muy rubio, muy muerto, Madrugada, Sola en la oscuridad, Trampa para un hombre solo*. Una de las más alabadas actrices de la época, Julia Gutiérrez Caba, participó asimismo en numerosos policiacos: *Carlota, Melocotón en almíbar, El chalet de madame Renard, La ratonera, Hacia cero, Diez negritos, Al final de la cuerda, Los ojos que vieron la muerte, Crimen contra reloj, El cenador*. Y lo mismo sucede con su hermano, Emilio Gutiérrez Caba, que participó junto con su hermana Julia en casi todas las comedias citadas antes. La muy popular Amparo Baró también se formó en el teatro con muchas representaciones de policiacos: *La tetera, Susana quiere ser decente, Tengo un millón,*

⁵⁹⁸ ASQUERINO, María: *Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

Vamos a contar mentiras, El cianuro... ¿solo o con leche?, Carmelo, Asesinato en el Nilo.

LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

La consolidación de la figura del director como responsable absoluto de la producción escénica empezó en España en el Teatro de Posguerra, sobre todo en los teatros públicos, en que destacaron grandes directores como Cayetano Luca de Tena o Luis Escobar. En los teatros privados, era más habitual dejar la dirección al criterio del primer actor de la compañía, que solía ser empresario de la misma. No se tenía perfecta conciencia de la importancia de la labor del director y, de este modo, en las primeras décadas de la posguerra la dirección escénica era, en ocasiones, ninguneada por la crítica ni tampoco aparece el nombre del director en varias de las obras editadas.

Entre los directores teatrales que más piezas policíacas llevaron a los escenarios destaca, sin lugar a dudas, el nombre de Arturo Serrano. Propietario del Teatro Infanta Isabel, Arturo Serrano se convirtió en un especialista del teatro policíaco, con la producción y dirección de piezas que no defraudaron sus expectativas como empresario. Dirigió varias piezas policíacas españolas (*Carlota, Melocotón en almíbar, El chalet de Madame Renard, Veneno para mi marido, Al final de la cuerda, Las mujeres los prefieren pachuchos*) y muchas más extranjeras (*La ratonera, Diez negritos, La sogá, Hacia cero, Coartada, Asesinato en el Nilo, Los ojos que vieron la muerte, Crimen contra reloj, El reloj se paró a las cuatro, El cenador, La noche del cinco de marzo, ¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*).

Puede resultar un tanto sorprendente que Claudio de la Torre escogiera, como director del María Guerrero, varias obras policíacas para ser representadas en este teatro público, pero esto se comprende porque seleccionó algunas de indudable calidad. Entre las españolas, dirigió *La Riada*, de inferior categoría, pero acertó de lleno con las experimentales *El Cuervo* y *Las manos son inocentes*. Entre las extranjeras, dirigió la conocida *La última noche de amor (Tuzmadar)* y fue criticado, como ya hemos visto, por escoger y dirigir *Comedia para asesinos*.

Igualmente, Luis Escobar se encargó de la dirección de algunos policíacos en su etapa en el María Guerrero (*Llegada de noche*, en la que se sabe que potenció la faceta policíaca de la obra sobre la amorosa, *Una mujer cualquiera, El caso de la mujer asesinadita*), o posteriormente, en teatros privados (*Hombre nuevo*).

Otro de los grandes directores de la escena de posguerra, Cayetano Luca de Tena, trabajó en la dirección de muchas obras policíacas españolas (*La llave en el desván*, *El caso de la señora estupenda*, *Susana quiere ser decente*, *Madrugada*, *Cuatro y Ernesto*, *Vamos a contar mentiras*, *De profesión sospechoso*, *El cianuro... ¿solo o con leche?*), además de algunas extranjeras (*Llama un inspector*, *Luz de gas*, *Hay alguien esperando*).

Destacó asimismo José Osuna, que dirigió dos policíacos españoles (*Siete gritos en el mar*, *Carmelo*), además de varios policíacos extranjeros (*Premio para un asesinato*, *Trampa para un hombre solo*, *Ocho mujeres*, *El segundo disparo*, *Doble imagen*, *La idiota*).

No fue extraño el caso de actores que dirigieron obras policíacas en las que ellos participaban, generalmente, como primeros actores y, muy frecuentemente, eran también dueños de la compañía de su mismo nombre: Enrique Rambal (*¡Jonathan! El monstruo invisible*), Fernando Granada (*Juicio contra un sinvergüenza*, *Receta para un crimen*), Rafael Rivelles (*La cárcel sin puertas*, *Cuidado con las personas formales*), Ismael Merlo (*Crimen pluscuamperfecto*, *Usted puede ser un asesino*, *Dos sin tres*, *Estado civil: Marta*, *Verde esmeralda*), Guillermo Marín (*El avión de Barcelona*, *La señora que no dijo sí*, *Maigret y el asesino de la rue Carnot*), Alberto Closas (*Cena de matrimonios*, *Un celoso anda suelto*), Rafael Alonso (*El escondite*) o José Luis López Vázquez (*Los Palomos*).

Del mismo modo, era muy habitual en el teatro de posguerra que los mismos autores se pusieran al frente de la dirección escénica, como así sucedió con algunas piezas policíacas: Miguel Mihura (*La tetera*, *La decente*), Alfonso Paso (*Buenísima sociedad*, *Atrapar a un asesino*), Luis Escobar (*Un hombre y una mujer*), Víctor Ruiz Iriarte (*La señora recibe una carta*), Leandro Navarro (*Un ladrón en el tren*), Juan José Alonso Millán (*El expresidente*, *El crimen al alcance de la clase media*, *Juegos de sociedad*).

Otros directores que también tuvieron a su cargo varios policíacos fueron: Gustavo Pérez Puig (*Niebla en el bigote*, *Crimen en Fiske Manor*, *El gato y el canario*, *El laberinto*), José María Morera (*Muy alto, muy rubio, muy muerto*, *Verde doncella*, *El rostro del asesino*), Jaime Azpilicueta (*...Y en el centro el amor*, *Sola en la oscuridad*), Manuel Benítez Sánchez Cortés (*Esta noche es la víspera*, *Hay alguien detrás de la puerta*), Ángel Fernández Montesinos (*Culpables*, *La mala semilla*, *La huella*), Carlos Miguel Suárez Radillo (*Visitantes de la muerte*, *Proceso a cuatro monjas*).

Por su importancia como personajes públicos de enorme entidad teatral, conviene citar otros nombres que también dirigieron piezas policiacas: Edgar Neville (*Curva peligrosa*), José Luis Alonso (*El mensaje*), Adolfo Marsillach (*Tengo un millón, Marbella, mon amour*), que se valió de los policiacos para recaudar dinero para proyectos de mayor envergadura pero poco entendibles para el público, Huberto Pérez de la Ossa (*Si llevara agua, La noche del 16 de enero*), José Tamayo (*La galera*), Nicolás González Ruiz (*La sacristía*), Narciso Ibáñez Menta (*El proceso de Mary Dugan*), Fernando Fernán Gómez (*Representando a Karin*).

LOS TRADUCTORES

Al observar la lista de traductores y adaptadores de obras policiacas en el periodo de posguerra española, llama poderosamente la atención el hecho de que muchos de los nombres que firman la traducción o la versión son intelectuales muy vinculados al teatro, y no es extraño que algunos de ellos sean autores. Es el caso, por ejemplo, de Emilio Romero (*Un celoso anda suelto*), Víctor Ruiz Iriarte (*La última noche de amor*), Edgar Neville (*La idiota*), Manuel Pombo Angulo (*El laberinto*), Mercedes Ballesteros (*Crimen contra reloj*), Conchita Montes (*Hay alguien esperando y El escondite*), Dámaso Alonso (*Llegada de noche*), Carlos Miguel Suárez Radillo (*Proceso a cuatro monjas*). Otros traductores frecuentes en el período que estudiamos que trabajaron policiacos fueron: Luis de Baeza (*Testigo de cargo y Hacia cero*) y Vicente Balart (*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* y *La huella*).

Un caso singular es el de José López Rubio, perfecto conocedor de la lengua inglesa, que se convirtió en un traductor habitual del teatro extranjero, en donde se hallaban algunas piezas policiacas: *Sor Buena Ventura, Toda la verdad, Doble imagen*.

La figura más relevante fue, sin duda, la del ínclito José Luis Alonso, el cual preparó las versiones de diez de las piezas extranjeras que hemos reseñado en este trabajo, con la peculiaridad, además, de que igual se enfrentó con textos originales en lengua inglesa (*Diez negritos, La visita inesperada, Coartada, Asesinato en el Nilo, Los ojos que vieron la muerte, El cenador, La noche del cinco de marzo*), como en lengua francesa (*Trampa para un hombre solo, Ocho mujeres*).

LA CRÍTICA

La crítica teatral en el período de la posguerra española fue ejercida por periodistas que escribían en periódicos o revistas sus impresiones más o menos influyentes sobre los espectáculos que veían en los escenarios. Se trataba, en líneas generales, de una serie de personas de sólida cultura y buen dominio del medio teatral que proclamaban el buen gusto en el teatro, rechazando casi por completo las obras de estilo chabacano, grosero y de chiste fácil, las cuales eran, por otro lado, las abundantes en la época. Aunque los críticos teatrales se atribuían funciones de ideólogos, de modo que era habitual leer consejos y advertencias de orden moral sobre las comedias, se preocuparon, igualmente, por valorar la perfección estética y formal de una comedia, en lo que se denominaba en la época la “carpintería teatral” de la “pieza bien hecha”. El crítico más influyente fue, sin lugar a dudas, Alfredo Marqueríe, que trabajó para el *ABC*, el periódico más prestigioso por entonces. Con todo, conviene siquiera recordar otros nombres importantes: Jorge de la Cueva, para el *Ya*; Eduardo Haro Tecglen, para *Informaciones*; Enrique Llovet, para *El Alcázar* y *ABC*; Díez Crespo, para *Arriba*; Ángel Zúñiga, para *La Vanguardia*; Sergio Nerva, para *España*, de Tánger; Luis Calvo, para *ABC*; Gabriel García Espina, para *El Alcázar*; Antonio Abad Ojuel, para *Radio España*; Morales de Acevedo, para *Marca*; Fernando Castán Palomar, para *Dígame*; Gonzalo Torrente Ballester, para *Arriba*; Julio Coll, para *Destino*; Nicolás González Ruiz, para *Ya*; Adolfo Prego, para *Informaciones*; Carlos Fernández Cuenca, para *Teatro*; Antonio Valencia, para *Marca*; Enrique Sordo, para *Revista*; José Monleón, para *Triunfo*.

Labor crítica ejercían igualmente Federico Carlos Sainz de Robles, que seleccionaba y comentaba cada año, a partir de la temporada 1949/1950, cinco o seis obras que debían cumplir los requisitos de gustar a la crítica en el estreno y, además, haber sido grandes éxitos de público. Por otro lado, a partir de 1958, Francisco Álvaro, “el espectador”, se encargaba de recopilar las críticas y de aportar su opinión de los estrenos anuales de mayor resonancia en Madrid y, en menor medida, en Barcelona.

En líneas generales, la crítica se mostró ecuánime a la hora de enjuiciar las obras de teatro policiacas, aunque existía entre los críticos un cierto prejuicio contra el género policiaco, del que se salvaba, sobre todo, Gonzalo Torrente Ballester, gran aficionado al género policiaco, lo mismo que Francisco Álvaro, “el espectador”. Por el contrario, José Monleón y algunos otros críticos se mostraron desde un principio reacios a destacar obras policiacas, a las que acusaban de carecer de valores dramáticos auténticos.

En nuestro corpus de obras policíacas, son muchas las que cosecharon críticas altamente positivas. Piezas como *Un crimen vulgar*, *Las manos son inocentes*, *El avión de Barcelona*, *Un hombre y una mujer*, *Hombre nuevo* o *La noche de los cien pájaros*, por ejemplo, obtienen muy buena valoración por parte de los críticos. En otras ocasiones, la crítica es muy positiva, pero con matizaciones. Así, por ejemplo, a *Carlota* se la consideró una excelente comedia en la que Mihura había alcanzado la maestría policíaca. Del mismo modo, *Culpables*, de Jaime Salom, fue muy ensalzada por el hecho de que un autor español lograra una pieza policíaca de gran calidad. También fue muy apreciada *Veneno para mi marido*, en la que el joven Alfonso Paso se consagraba como autor profesional. Otras piezas policíacas, como *Esta noche es la víspera*, de Víctor Ruiz Iriarte, o *Estado civil: Marta*, de Juan José Alonso Millán, lograron altas calificaciones motivadas, sin duda alguna, por el hecho de que los dos autores habían decidido innovar en sus respectivos repertorios de teatro cómico dando un giro hacia un tipo de teatro de tono serio. En otras ocasiones, como ocurre con, por ejemplo, *Melocotón en almíbar*, de Miguel Mihura, la crítica elogió ampliamente la obra, pero no dejaron de advertir la completa intrascendencia del asunto planteado. Es lo mismo que le sucede a *Usted puede ser un asesino*, de Alfonso Paso, pieza que consiguió el aplauso de la crítica y del público en el estreno, pero que también es catalogada en la actualidad como la mejor o una de las mejores del teatro policíaco de posguerra.

Comentarios parecidos podemos indicar con respecto al teatro extranjero. Obras como *Llama un inspector*, *La ratonera*, *Diez negritos*, *Hacia cero*, *Los ojos que vieron la muerte*, *Ocho mujeres*, *El reloj se paró a las cuatro*, *El laberinto*, *Representando a Karin* o *Un celoso anda suelto* obtuvieron excelentes críticas, pero sólo como comedias policíacas. No son extrañas valoraciones como las que obtuvo, por ejemplo, *La noche del cinco de marzo*, a la que se calificó de excelente comedia en su género, teniendo la sospecha entonces de que no resistiría un análisis que no tuviese en cuenta su pertenencia al género policíaco. Lo mismo ocurre con *La idiota*, que fue valorada como una excelente comedia “bien hecha”, o con *El escondite*, muy bien calificada, pero a la que no se le vio mayor pretensión artística que la de pasar el rato. En otras ocasiones, era frecuente que la crítica realizase uno de los atributos inherentes a la comedia policíaca, es decir, la extremada artificiosidad y complejidad de su arquitectura, como sucedió con *La huella*, un ínclito ejemplo de “cajón de trucos”. Por su interés sociológico, conviene citar aquí la excelente acogida que recibió en 1974 una de las últimas obras policíacas representadas en la posguerra, *¿Quién mató a papá Noel?*, que

fue contemplada con verdadera nostalgia, tras unos años en los que el género policiaco estaba de capa caída en los escenarios españoles.

Pero si fueron muchas las obras policiacas que consiguieron ganarse a los críticos, no fueron, sin embargo, pocas las que recibieron un severo correctivo. El caso paradigmático es el de Enrique Jardiel Poncela, cuyas *Eloísa está debajo de un almendro* y *Los ladrones somos gente honrada*, apreciadas hoy como de las mejores comedias del teatro de posguerra, no sólo del policiaco, fueron incomprendidas por los críticos, con la excepción de Alfredo Marquerié, el único que defendió la calidad de estas comedias. Mucha peor suerte merecieron obras más débiles de Jardiel, como *El pañuelo de la dama errante*, *Como mejor están las rubias es con patatas* o *Los tigres escondidos en la alcoba*, que ni siquiera recibieron el apoyo de Alfredo Marquerié. Un caso curioso es el de *Los habitantes de la casa deshabitada*, a la que se vio como un estupendo drama cómico, pero que la crítica actual rechaza por poseer una trama muy forzada.

En algunas ocasiones las críticas eran demoledoras y enumeraban error tras error en las comedias. Así sucede con *Banco*, de Adolfo Torrado, que, como el resto de la producción de este autor, fue catalogada por Alfredo Marquerié como muy mala. También obtuvieron una crítica que no dejaba lugar a dudas de su pésima calidad obras como, por ejemplo: *La voz del silencio*, la folletinesca *Siete gritos en el mar* o la anticuada *Susana quiere ser decente*.

Del mismo modo, muy difícil lo tuvieron las tres siguientes obras: *La riada*, *La sacristía* y *Si llevara agua*, que tienen en común que fueron escritas por mujeres, pues a las propias y no escasas imperfecciones de las obras había que añadir el menosprecio de unos críticos que consideraron a las autoras como poco menos que unas advenedizas en un universo de autores teatrales dominado por los hombres.

El caso de Miguel Mihura, por ejemplo, es paradigmático sobre la influencia que crítica y público ejercieron de hecho sobre uno de los mejores dramaturgos de la posguerra. Se tiende a creer que Mihura dio un giro a su labor dramática después de la enorme incompreensión que padeció por parte del mundo del teatro su mejor obra: *Tres sombreros de copa*. Pero dentro de su acomodación a un teatro más comercial, varios fueron los intentos de Mihura por escribir otro tipo de teatro que fueron abortados cuando el autor se daba cuenta del peligro que corría de no ser entendido. Dentro de su producción policiaca, se sabe que Mihura padeció muchísimo en el estreno de *El caso de la mujer asesinadita* precisamente por temor de que no se comprendiera el tipo de

humor que le imprimió a la obra, seguramente lo más original y mejor de ella, que desconcertó del todo a la crítica. Algo parecido ocurrió con *Una mujer cualquiera*, un intento de Miguel Mihura de hacer un teatro policiaco serio, al estilo del cine negro, que fue, sin embargo, rechazado por la crítica, por la dureza y brutalidad que se desprende de la obra. Fue, de hecho, la única obra en la que Mihura tuvo problemas con la censura. Pero no siempre la crítica ejercía una labor negativa, de tipo destructivo. En una obra como *El chalet de madame Renard*, la crítica rechazó justamente esta obra de personajes de alta comedia que nada nuevo aportaban a la escena española y en la que se ve a un Mihura demasiado acomodado. No ocurrió lo mismo con *La decente*, que en su momento se apreció muchísimo por parte de la crítica, pero que en la actualidad se la contempla como una de las obras menores de Mihura.

Otro caso que hay que estudiar aparte es el de Alfonso Paso, al que la crítica no le perdonó jamás su perfecta aclimatación a los gustos de un público principalmente burgués. Dentro de su teatro policiaco, el primer correctivo por parte de la crítica le vino en *Hay alguien detrás de la puerta*. La verdadera polémica empezó con *Juicio contra un sinvergüenza*, que el autor presentaba como ejemplo de su teatro social, sin que la crítica viese en esta obra más que otra pieza acomodada al gusto burgués. La polémica se acrecentó en *Cena de matrimonios*, una de sus obras más conocidas y celebradas por sus coetáneos, pues varios críticos atacaron abiertamente a Alfonso Paso por su falta de compromiso social, en una obra que mantenía una apariencia de compromiso pero que, para la crítica de izquierdas, no lo desarrollaba en absoluto. A pesar de la defensa que Paso asumió de su propio teatro, en una serie de interesantes artículos que suscitaron una polémica sobre el compromiso social del teatro, lo cierto es que la crítica se ensañó en lo sucesivo con las comedias de este autor, que si bien no carecían de defectos, no parecían mucho peores que otras que sí que agradaron a la crítica. De todos modos, justa parece la valoración de la crítica en obras como *Receta para un crimen*, muy discursiva y farragosa; *De profesión sospechoso*, tan repleta de patochadas y chistes de pésimo gusto; *Buenísima sociedad*, tan parecida y desmejorada sobre *Juicio contra un sinvergüenza*; *Dos sin tres*, larga y demasiado discursiva; *Esta monja*, inverosímil, muy forzada, sin que aporte nada nuevo al teatro de Paso y, además, añadimos nosotros, de lo más desfasada para el lector actual en su ideología. *Atrapar a un asesino*, que cierra la serie de policiacos de Alfonso Paso de nuestro corpus, se encontró tristemente con una crítica muy hostil, cansada de escribir tanto sobre Alfonso Paso y sobre policiacos. De forma significativa, “el espectador”, Francisco Álvaro, se permitía romper su

neutralidad, ante tanta crítica negativa, para romper una lanza a favor de un policiaco bien construido.

Con todo, aunque la crítica enjuiciase negativamente el teatro de Alfonso Paso, no hay que olvidar, por otro lado, que le reconoció sin paliativos su enorme capacidad de entretener y hacer reír, en un acto de estricta justicia que era corroborado, mes a mes, por la enorme afluencia de público que iba a ver sus obras. De este modo, obras como *Cuidado con las personas formales* o *Cuatro y Ernesto*, que se tildaron de inverosímiles y absurdas, también eran bien valoradas por su comicidad próxima a la hilaridad. En otras ocasiones, como en *Vamos a contar mentiras*, la crítica catalogaba la obra de excelente vodevil cómico-macabro, pero se reprochaba a Paso que no intentase un tipo de teatro de mayor entidad. Y lo mismo ocurrió con la crítica de *Al final de la cuerda* o *Los Palomos*, que destacó la enorme capacidad de hacer reír en un tipo de teatro que, aunque muy repetitivo en las situaciones de humor macabro planteadas, seguía haciendo las delicias del público, pese a su escasísima calidad literaria.

Lo mismo que Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán registró para sus obras una serie de juicios negativos por parte de unos críticos que no perdonaron a un autor de enorme talento que lo desperdiciara en obras repetitivas o con exclusivos fines crematísticos. Si la consagración de Alonso Millán llegó con *El cianuro... ¿solo o con leche?*, a la que se vio como heredera directa del mejor humor negro y grotesco de Alfonso Paso, la crítica no transigió con su siguiente obra cómico-policiaca: *El expresidente*, que parecía una copia desmejorada con respecto a *El cianuro... ¿solo o con leche?*, de la que sólo recogió lo que aquélla ya tenía de desorbitado y excesivo. Ni tampoco con *Marbella, mon amour*, calificada como inverosímil y burda. Por su parte, *El crimen al alcance de la clase media* se encontró con el mismo tipo de crítica que se hizo recurrente cuando se hablaba de Alonso Millán: se la vio como una comedia divertidísima, pero muy desmesurada, en sus excesos. Alonso Millán, al igual que le sucedió a Alfonso Paso, recibió críticas muy severas desde la izquierda cuando presentó una obra con pretensiones sociales como *Juegos de sociedad*, pero que, a juicio de la crítica, se quedaba en mero juego de salón burgués.

Parecidos comentarios negativos los encontramos en algunas de las piezas policiacas extranjeras, como en *El hombre del paraguas*, que se desdeñó por ofrecer tan sólo una buena construcción policiaca. La crítica tampoco perdonaba a autores más consagrados, como sucedió con *El rostro del asesino*, de Agatha Christie, o con *El segundo disparo*, de Robert Thomas, que recibieron mala valoración. En otra serie de

obras extranjeras, la crítica, cansada de tantos policíacos, se ensañó con obras a las que consideraron bien construidas, pero a las que no disculpaban su componente policíaco. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con *El cenador*, *Proceso a cuatro monjas* y, sobre todo, con *Comedia para asesinos*, cuyo estreno en el Teatro María Guerrero le valió a su director, Claudio de la Torre, encendidas críticas por inaugurar una temporada teatral en un prestigioso teatro público con un simple policíaco.

Existen obras policíacas sobre las que la crítica se encontró muy dividida. Es el caso de la experimental *Tres ventanas*, de Delgado Benavente, comedia cuya estructura fue unánimemente ensalzada por parte de la crítica a la par que se rechazaba en su contenido, por lo escabroso del asunto tratado.

También es posible encontrarse con obras policíacas cuya valoración crítica ha cambiado a lo largo del tiempo. *Crimen pluscuamperfecto* de Tono, por ejemplo, recibió toda clase de elogios por parte de la crítica en su estreno, que parangonaba la obra a lo mejor de Agatha Christie. Para la crítica actual, sin embargo, es una débil pieza de un autor con talento que no quiso dar más de sí. Lo mismo ocurre con *Un ladrón en el tren*, de Leandro Navarro, suficientemente valorada en su estreno, pero que apenas despierta interés para la crítica actual. También podía ocurrir al revés, como sucede con *Las mujeres los prefieren pachuchos*, que fue muy mal valorada en su estreno por su falta de ocurrencia y pésima construcción, cuando la crítica actual la encuentra de lo mejor de Paso. Y también en *Carmelo*, de Alonso Millán, que no fue entendida ni por el público ni por parte de la crítica y que, en la actualidad, es muy apreciada por un tipo de humor muy vinculado al de Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

EL PÚBLICO

El público burgués, que acudía fielmente a contemplar las representaciones teatrales en la posguerra española, apreciaba el teatro policíaco. El género policíaco, como ya hemos indicado anteriormente, no era en modo alguno extraño a los españoles de la posguerra, dada su difusión a través de otros medios de comunicación, principalmente novelas de ediciones asequibles.

En líneas generales, la mayor parte de las obras policíacas que estudiamos en nuestro corpus fueron bien recibidas por el público y consiguieron recaudaciones que satisfacían a los empresarios teatrales. Pocas se convirtieron en un pésimo negocio y, en

cambio, muchas piezas teatrales policiacas se convirtieron en éxitos o grandes éxitos de permanencia en cartelera y de recaudación.

Teniendo en cuenta que en la época de la posguerra eran normales las dos funciones diarias los siete días de la semana, son numerosas las piezas teatrales de posguerra que superaban las cincuenta representaciones, que era una cifra muy aceptable, para la época. A veces, algunas obras sobrepasaban la simbólica cifra de cien días de permanencia en cartel, a partir de la cual ya se podía hablar de gran éxito.

Entre los títulos que más favor del público obtuvieron en el teatro policiaco citaremos, por ejemplo: *¡Jonathan! El hombre invisible*, uno de los títulos de mayor éxito de la compañía de Rambal, o *La honradez de la cerradura*, con sus casi dos meses en cartel, lo mismo que las extranjeras: *Crimen perfecto*, o *Trampa para un hombre solo*. Se acercaron también a los dos meses de permanencia en escena: *Un ladrón en el tren*, con 84 representaciones, *El cenador*, con 46 días, *Hombre nuevo*, con 47 días, *El escondite*, con 48 días, o *Trampa para un hombre solo*, con 55 días. Superaron los dos meses: *La noche del cinco de marzo*, con 61 días. *Cinco años y un día*, de Carlos Llopis, consiguió en su estreno en Valencia 72 representaciones, a las que se sumaron 100 más en Madrid y 150 en Barcelona. *Madrugada*, de Buero Vallejo, también superaba las 100 representaciones en Madrid y se convirtió en una de las obras que más dinero le proporcionó al joven Buero. Por su parte, el ya anciano Pemán consiguió un sonoro triunfo con la mediocre *...Y en el centro, el amor*, que con sus más de 200 días de permanencia en cartel se convirtió en la tercera obra más vista en la temporada 1968-1969.

Por su especial relevancia, es adecuado estudiar separadamente los casos de algunos dramaturgos más representativos, que contribuyeron, con sus éxitos, a la consolidación y prestigio del teatro policiaco.

Las obras policiacas de Enrique Jardiel Poncela consiguieron a la par éxitos y fracasos, algo que debía de ser habitual en un autor tan controvertido y polémico. Fueron grandes éxitos sus mejores comedias policiacas: *Eloísa está debajo de un almendro*, con 230 representaciones, y *Los ladrones somos gente honrada*, de la que el autor se jactaba de haberle dispensado cuantiosos beneficios económicos. Conocidos son también algunos de sus fracasos: *Como mejor están las rubias es con patatas*, que fue boicoteada con reventadores, y, sobre todo, *Los tigres escondidos en la alcoba*, que sufrió un sonoro pateo. Según marca la leyenda, los últimos fracasos y la incompreensión que Jardiel padeció en sus últimas obras aceleraron su prematura muerte.

Miguel Mihura no tuvo especial dificultad, una vez adoptada la decisión de escribir un teatro más acorde con los gustos del público, en llenar los teatros con obras que han sido consideradas menores o de escasa calidad pero que, sin embargo, resultaban del agrado del público. Así sucede, por ejemplo, con *El caso de la señora estupenda*, obra encuadrada en la Alta Comedia pero que consiguió unas aceptables 63 representaciones más 100 en provincias. La poco afortunada *Una mujer cualquiera*, pese a lo escabroso del asunto y del correctivo moral de la crítica, aguantó en cartel casi dos meses, sin duda motivado por el enorme interés que suscitaba ver actuar a Amparo Rivelles. Aunque intrascendente en los contenidos, una buena obra policiaca como *Melocotón en almíbar* también estuvo en escena unos dos meses, además de su dilatada proyección en el extranjero. Centenarias en representaciones fueron también *El caso de la mujer asesinadita*, obra con la que Mihura se inserta en el teatro más comercial y pudo entonces superar el complejo de autor no comprendido, y *Carlota*, su mejor obra policiaca, que con sus 125 representaciones avalaba el triunfo del género en el teatro. Fueron, sin embargo, otras dos obras policiacas de Mihura las que cosecharon los mayores triunfos: *La tetera*, con 122 días de programación, lo cual la convirtieron en la quinta obra de mayor permanencia en cartel en la temporada 1964-1965, y *La decente*, que con sus 185 días en los escenarios pasó a ser la cuarta obra de mayor permanencia en la temporada 1967-1968 y una de las que más dinero recaudó. Estas dos obras, de la segunda mitad de los 60, recogieron el enorme éxito que Mihura había alcanzado en sus inolvidables *Maribel y la extraña familia* y *Ninette y un señor de Murcia*. Por su parte, el estilo impersonal, impropio de Mihura, con personajes de alta comedia y una primera actriz, Isabel Garcés, no muy inspirada en su papel fueron las causas del fracaso de público de *El chalet de madame Renard*, obra que tampoco gustó a la crítica, como hemos visto.

El nombre de Alfonso Paso era, con alguna excepción, sinónimo de éxito comercial y en muy contadas ocasiones no resultaron un excelente negocio las obras de Paso. Las policiacas fueron muy bien acogidas por el público, pese a su escasa calidad literaria o una crítica reticente o, en ocasiones, claramente en contra. Así, por ejemplo, *Las mujeres los prefieren pachuchos* se mantuvo en escena 54 días, en tanto que la muy discursiva y, en ocasiones, aburrida *Dos sin tres* sorprende con una permanencia de 63 días. Otros éxitos de Alfonso Paso en el teatro policiaco fueron *Cuatro y Ernesto*, con 61 días de cartel y más de 100 representaciones, *Cuidado con las personas formales*, con 72 días de permanencia en cartel, *De profesión sospechoso*, con 134

representaciones, o *Atrapar a un asesino*, con 89 días de programación. Es indudable que el público acudía al teatro movido, principalmente, por el nombre del autor, que cosechaba triunfos sin cesar, escribiera lo que escribiera.

Los mayores éxitos de Alfonso Paso en el teatro policiaco le vinieron con la temprana *Juicio contra un sinvergüenza*, con sus 245 funciones más otras dos compañías representándola en provincias, y, sobre todo, con *Cena de matrimonios*, que a las más de 200 representaciones en Madrid hay que añadir las 2.000 que cosechó en los varios años que se mantuvo en Barcelona, de tal manera que la obra se convirtió, para mucha gente, en la mejor y más característica de Alfonso Paso. Si a estas dos obras les sumamos las 140 representaciones que consiguió *Buenísima sociedad*, llegamos a la conclusión de que el teatro policiaco de tono serio de Alfonso Paso fue excelentemente bien recibido por parte de un público que, sin duda, se debió de complacer con la intriga y el fustigamiento de las clases altas, que Paso imitó, aunque con resultados muy inferiores, de Priestley, en *Llama un inspector*.

A estos grandes éxitos de Alfonso Paso hay que añadir los de *Vamos a contar mentiras*, con 202 días de programación, que la convirtieron en la segunda obra de mayor permanencia en cartel en la temporada 1961-1962; *Al final de la cuerda*, con 106 días de programación, siendo la quinta obra de mayor duración en cartel de la temporada 1961-1962; *Los Palomos*, con 140 días en cartel, con 250 representaciones, que la llevaron a ser la obra más vista en la temporada 1964-1964; o, finalmente, *Esta monja*, con 114 días de permanencia en cartel. La conclusión es evidente: el público no solamente disfrutaba del teatro policiaco de Alfonso Paso, sino que le gustaba muchísimo, pues no se entiende de otro modo que el público acudiera a contemplar unas obras ciertamente muy repetitivas, sin entidad literaria y más bien poco valoradas por la crítica. Nadie puede negar el gran mérito de Alfonso Paso, que es haber conectado perfectamente con el gusto del público de su época.

Por su interés sociológico, conviene resaltar el caso de las dos obras policiacas o semipoliciacas de Alejandro Casona: *La llave en el desván*, que se mantuvo en cartel 92 días, y, sobre todo, el sorprendente triunfo de la floja *Siete gritos en el mar*, que llegó a los 151 días de permanencia. Estos éxitos se debieron, sin duda, al enorme fervor y prestigio que adquirió Alejandro Casona una vez que regresó de su exilio y que lo convirtieron en un reputado autor de culto.

Otro de los autores de éxito y continuador del teatro de Alfonso Paso es Juan José Alonso Millán. En el teatro policiaco de este autor, llama la atención que no fue su

hilarante comedia *El cianuro... ¿solo o con leche?*, una de las más representativas de este autor y muy bien admitida por la crítica, la que consiguió un éxito de público, sino que fue la descolorida y muy comercial *Marbella, mon amour* la que permaneció 79 días en cartel, aunque mucho debió de ayudar el excelente reparto de actores de la obra, con Adolfo Marsillach, Conchita Montes y Arturo Fernández. No fue la única obra policiaca de Alonso Millán que cosechó un gran éxito de público, puesto que sus dos policiacos serios también se encuentran entre las obras más veces representadas de la posguerra. *Estado civil: Marta* consiguió mantenerse en cartel 146 días, siendo la séptima obra más vista en la temporada 1968-1969, en tanto que *Juegos de sociedad*, con sus 450 representaciones, fue la tercera obra más vista en la temporada 1970-1971. Lo mismo que ocurrió con Alfonso Paso, los policiacos serios de Alonso Millán, con pretensiones de alcanzar la crítica social, fueron muy celebrados por el público al mismo tiempo que ninguneados por la crítica. En cambio, obras divertidísimas y bien valoradas por la crítica, como *Carmelo* o *El crimen al alcance de la clase media* no encontraron el gusto del público y tan sólo se mantuvieron en programación 15 y 21 días respectivamente.

De entre los dramaturgos españoles de gran éxito falta por citar a Jaime Salom, autor del mayor éxito del teatro de posguerra: *La casa de las Chivas*. En su faceta policiaca, conviene mencionar las 200 representaciones consecutivas que alcanzó *El mensaje* en Barcelona, una de sus primeras obras y muy inferior a *Culpables*, que daría a conocer el nombre de Salom en Madrid pero que, curiosamente, no se convirtió en un éxito de taquilla. La consagración de Salom en el teatro policiaco le vino con *La noche de los cien pájaros*, con sus 500 representaciones, que hicieron olvidar el fracaso que supuso su hermana *Falta de pruebas*, que tan sólo consiguió 40 representaciones.

En el teatro policiaco extranjero, el archiconocido nombre de Agatha Christie resultó un gancho infalible para atraerse la atención del público, que respondió generosamente en algunas de sus obras. *La ratonera*, anunciada como obra maestra del teatro policiaco, superó las 500 funciones. También *La visita inesperada*, con sus más de 100 representaciones, *Los ojos que vieron la muerte*, con 71 días en cartel, y *Asesinato en la vicaría*, con 58 días en cartel, consiguieron una excelente recaudación.

De entre los policiacos de Frederick Knott gustó especialmente *Sola en la oscuridad*, que, con sus 117 días de permanencia en cartel, se convirtió en la quinta obra más vista en la temporada 1966-1967. Del mismo modo, *Ocho mujeres*, de otro autor

consagrado en los policiacos, el francés Robert Thomas, entusiasmó al público como dan fe los 63 días que permaneció en escena.

Entre las obras policiacas extranjeras se encuentran, asimismo, algunas que obtuvieron un gran éxito entre el público, que respondió con su afluencia al teatro durante muchas semanas. La floja *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* se mantuvo en programación 104 días, convirtiéndose en la obra más largamente representada en la temporada 1966-1967. Es indudable que el gancho de Isabel Garcés como actriz cómica en un personaje esperpéntico realizado a su medida seguía funcionando. Por su parte, Analía Gadé se consagraba como actriz con *La idiota*, que se mantuvo 127 días de permanencia en cartel, más 100 representaciones añadidas en Barcelona. También *Representando a Karin*, con 95 días en escena, llegó a ser un éxito del teatro policiaco. Otro de los éxitos mayores en el teatro policiaco extranjero fue *La huella*, con 151 días de programación, y que presenta mayor mérito al ser representada en Madrid en 1970, cuando el teatro policiaco se encontraba en franca decadencia en los escenarios madrileños. Otras obras policiacas extranjeras que consiguieron gran aceptación por parte del público fueron: *La mala semilla*, con 61 días de permanencia en cartel, y *Un celoso anda suelto*, con más de 100 representaciones.

Aunque el teatro policiaco solía tener un público consolidado que respondía favorablemente a cada puesta en escena, no todas las obras que hemos analizado de nuestro corpus cumplieron las expectativas de los autores y empresarios. Existieron fracasos sonados como *La riada*, que apenas se mantuvo 15 días, o *La galera*, cuyo lenguaje envarado y mala interpretación tergiversaron la obra de tal manera que apenas permaneció 14 días en cartel, pese a la enorme expectación que suponía el estreno de una obra ganadora del prestigioso premio *Lope de Vega*. Otra obra que no gustó fue *La mentira del silencio*, que no logró ni siquiera un mes de permanencia. Tampoco respondió el público a *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, a pesar del reclamo del nombre extranjeroizante del autor y de los personajes, pero que no superó los 20 días de programación.

También entre las obras extranjeras se dieron fracasos. *Curva peligrosa*, por ejemplo, apenas permaneció pocos días en cartel, pues la censura no permitió, pese al prestigio de Priestley, una obra en la que los vicios de los personajes se enseñorean del escenario. También fue un fracaso sonado los 19 días de cartel de *Doble imagen*. Por último, pese a las buenas críticas recibidas, apenas llamó la atención entre el público

¿Quién mató a papá Noel?, seguramente porque en su estreno, en 1974, el público madrileño había dejado de interesarse hacía tiempo por el teatro policiaco.

En cualquier caso, es innegable que el público de la posguerra acogió muy favorablemente al teatro policiaco, cuyos éxitos superaron con creces al número de fracasos. Prueba de ello fue el traslado al cine de numerosas obras teatrales policiacas, debido, sin duda, a la buena acogida que obtuvieron en los escenarios. Ciñéndonos solamente al teatro español, nos encontramos con 22 películas que deben su origen a muchas de las piezas policiacas que componen el corpus de obras españolas que aquí hemos estudiado, y que corresponden a autores muy representativos: Enrique Jardiel Poncela, Jacinto Benavente, Miguel Mihura, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán, Jaime Salom o Emilio Romero. Las piezas teatrales que dieron lugar a una versión cinematográfica son las siguientes: *Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las siete vidas del gato*, *La honradez de la cerradura*, *Una mujer cualquiera*, *Carlota*, *Melocotón en almíbar*, *La decente*, *Usted puede ser un asesino*, *Juicio contra un sinvergüenza*, *Hay alguien detrás de la puerta*, *Cena de matrimonios*, *Cuidado con las personas formales*, *Los Palomos*, *Vamos a contar mentiras*, *El cianuro... ¿solo o con leche?*, *Estado civil: Marta*, *Juegos de sociedad*, *El mensaje*, *La noche de los cien pájaros* y *Verde doncella*.

6. 4. PROPUESTA RAZONADA DE OBRAS REPRESENTATIVAS DEL GÉNERO POLICIACO

Noventa y dos obras son las que componen nuestro corpus de teatro policiaco español en el período de la posguerra (1939-1975). Es obvio que no todas las piezas comparten la misma filiación con respecto al género policiaco o, lo que es lo mismo, no en todas las obras encontramos los mismos rasgos que nos permiten catalogar una pieza como *policíaca*. Muchas de las obras que hemos analizado podrían ser consideradas como simples melodramas o comedias “con crimen”, en tanto que otras parecen adecuarse más a aquello que hemos definido como género policiaco en un capítulo anterior.

Pese a la dificultad que entraña establecer un canon que sirva por igual a todas las piezas estudiadas, hemos creído necesario indicar y justificar, al menos, una serie de diez piezas policiacas de nuestro corpus que pueden servir como paradigma de obras dramáticas policiacas españolas. Las piezas que indicamos a continuación son, por

consiguiente, aquéllas que sirven de referente para clasificar a una obra como policiaca. Creemos que este elenco de diez obras puede ser muy útil para concretar todo lo que hemos indicado anteriormente sobre el género policiaco, en la medida en la que se trata ahora no de rasgos genéricos virtuales, sino de piezas reales que existieron y que, en cierto modo, crearon escuela.

Toda selección implica aplicar unos criterios más o menos subjetivos que benefician a unas obras mientras que postergan a otras. A la hora de elaborar este elenco de diez obras, hemos intentado que fuese una lista representativa de autores y obras policíacas, de modo que estuvieran incluidos los mejores dramaturgos de la posguerra que escribieron policíacos puros. De este modo, tan sólo repetimos los nombres de Alfonso Paso y de Miguel Mihura, debido a la enorme cifra de policíacos que estrenaron entre los dos y que obtuvieron éxito. Igualmente, hemos preferido incluir piezas policíacas de gran calidad en detrimento de otras más flojas, lo cual explica la no inclusión de una pieza genuinamente policíaca, aunque de escasa calidad, como es *¿Quién?...*, de José Ramos Martín. Finalmente, todos los policíacos de esta lista de diez fueron obras que consiguieron el reconocimiento del público y de la crítica.

Nuestra lista comprende los siguientes títulos:

- Los ladrones somos gente honrada* (1941), de Enrique Jardiel Poncela.
- Carlota* (1957), de Miguel Mihura.
- La decente* (1967), de Miguel Mihura.
- Crimen pluscuamperfecto* (1956), de Antonio Lara de Gavilán, “Tono”.
- Las manos son inocentes* (1958), de José López Rubio.
- Esta noche es la víspera* (1958), de Víctor Ruiz Iriarte.
- Usted puede ser un asesino* (1958), de Alfonso Paso.
- Cena de matrimonios* (1959), de Alfonso Paso.
- Estado civil: Marta* (1969), de Juan José Alonso Millán.
- Culpables* (1961), de Jaime Salom.

En todas estas obras el crimen es el centro de la trama, a diferencia de piezas híbridas, en las que el policíaco es tan sólo un elemento más de la trama. En nuestra lista, el asesinato ocurre en el caso de la mayor parte de obras (*Los ladrones somos gente honrada*, *Carlota*, *La decente*, *Usted puede ser un asesino*, *Estado civil: Marta*, *Culpables*), o bien son otro tipo de crímenes o delitos morales (*Cena de matrimonios*) o incluso la apariencia o intención de un crimen (*Las manos son inocentes*, *Esta noche es la víspera*, *Crimen pluscuamperfecto*). Como ya señalamos en el capítulo

correspondiente al género, es suficiente con que exista una investigación para que el objetivo de la trama policiaca se cumpla. En todas estas obras el crimen y su investigación es el resorte que justifica la trama misma y el comportamiento de los personajes. En el caso de *Carlota*, *La decente*, *Esta noche es la víspera*, *Usted puede ser un asesino*, *Cena de matrimonios*, *Culpables*, todo gira en torno al “¿quién lo hizo?”, pues se desconoce la identidad del hecho delictivo. En *Las manos son inocentes* y *Crimen pluscuamperfecto*, la incógnita consiste en saber si los culpables, conocidos para el espectador desde las primeras escenas, serán descubiertos y capturados. En *Los ladrones somos gente honrada* y en *Estado civil: Marta*, únicamente al final de la obra se comprende el horror de un crimen que se intuía, pero del que no se tenía la certeza. En todos los casos, tan sólo al final de la obra se esclarecen las circunstancias del delito, de modo que el suspense por conocer la verdad es constante durante toda la obra.

El componente lúdico predomina sobre el social o cualquier otro en nuestra lista de policíacos. Nuestros policíacos destacan por ser como un juego en el que los aspectos de perfección formal predominan sobre los contenidos sociales que se desprenden de las obras. Con todo, cierto contenido moralizante encontramos en *Las manos son inocentes* o *Culpables*, en tanto que también surge una velada crítica social en *Cena de matrimonios*, pero no son contenidos decisivos. En cualquier caso, en todas las obras se concede mucha mayor importancia al juego policíaco en sí mismo que a otros factores. Consecuente con lo anterior es la primacía de los aspectos formales, de la “carpintería teatral”, sobre los de contenido. Son *pièces bien faites* en las que todo queda perfectamente articulado. En todas las obras de nuestra lista, pero especialmente en *Carlota*, *Las manos son inocentes*, *Usted puede ser un asesino* o *Culpables* encontramos la maestría del dramaturgo al mover los resortes de la trama, aportando la información relevante muy poco a poco, acelerando o dilatando la acción, añadiendo pistas falsas, sospechosos nuevos o giros imprevistos de manera que incrementan el suspense.

La estricta observancia de la unidad de tiempo, habitual en el teatro policíaco, se produce en varias de las obras de nuestra lista: *Las manos son inocentes*, *La decente*, *Usted puede ser un asesino*, *Cena de matrimonios*, *Estado civil: Marta*. En *Los ladrones somos gente honrada* o *Esta noche es la víspera*, tan sólo el prólogo interrumpe esa unidad de tiempo. En *Carlota*, se producen diferentes *flash back* a lo largo de la obra, pero el autor permite un virtuosismo técnico al empezar y terminar la obra en el mismo instante clave: el asesinato de la víctima. Como ya se ha estudiado, la

unidad de tiempo ayuda a mantener el suspense del policíaco, pues todos los hechos presenciados se refieren, de un modo u otro, al crimen cometido, sin que se permitan intervalos de tiempo que pudieran distender el clímax alcanzado.

Del mismo modo, la unidad de espacio cumple el mismo cometido. En *Los ladrones somos gente honrada*, *La decente*, *Las manos son inocentes*, *Esta noche es la víspera*, *Usted puede ser un asesino*, *Cena de matrimonios* y *Estado civil: Marta* el espacio es único, la confortable y lujosa casa de la media y alta burguesía. Como es frecuente en nuestros policíacos, el crimen se incrusta en medio del templo burgués para causar mayor desasosiego. En *Carlota* o en *Crimen pluscuamperfecto* el espacio único tan sólo es vulnerado por unas breves escenas, en tanto que en *Culpables* nos encontramos con otro espacio burgués, el de la consulta del médico, que alterna con el lúgubre espacio de un cementerio.

Policíaco y humor es característico en el teatro policíaco autóctono, y así se observa en *Los ladrones somos gente honrada*, *Carlota*, *La decente*, *Crimen pluscuamperfecto* o *Usted puede ser un asesino*. En *La decente* y en *Crimen pluscuamperfecto*, la comicidad es constante derivada de los numerosos juegos de palabras que se suceden en los diálogos. *Carlota* fue concebida inicialmente con un humor omnipresente, pero Mihura decidió tras los ensayos recortar varias escenas cómicas con el fin de que el público se concentrara más en la parte seria del policíaco. Un humor más tradicional, encomendado a la clásica figura de los “graciosos” es el que aparece en *Los ladrones somos gente honrada*, en tanto que *Usted puede ser un asesino* recurre a las situaciones burdas y al recurso de pasear por escena cadáveres para conseguir la hilaridad.

Más serias se presentan *Las manos son inocentes*, *Esta noche es la víspera*, *Cena de matrimonios*, *Estado civil: Marta* y *Culpables*. En *Esta noche es la víspera*, como es característico en todo el teatro de Víctor Ruiz Iriarte, las situaciones dramáticas no llegan nunca al límite, de modo que nos encontramos con un tono más o menos suave, que nunca llega a la tragedia. *Cena de matrimonios* es heredera de *Llama un inspector*, del genial Priestley, y mantiene el mismo tono serio que su modelo. *Estado civil: Marta* es un drama psicológico con varias situaciones tragicómicas y final muy melodramático, con la confesión habitual de un personaje que llega al paroxismo en sus celos y obsesiones. *Culpables* intenta, igualmente, el drama psicológico de los remordimientos. La única de estas obras que es claramente trágica es la perfecta *Las manos son inocentes*, pues todo denota un tono sombrío y sin la menor concesión a la

sonrisa, desde la ambientación sórdida del espacio hasta la caracterización tan atormentada de los protagonistas.

La estructura clásica, que corresponde al orden: crimen-investigación-solución, es la predominante en los policíacos y así aparece también en nuestra lista. El crimen surge en las primeras escenas de *Crimen pluscuamperfecto* o *Las manos son inocentes*. Mucho más frecuente, como ya estudiamos, es la misma estructura, pero con el crimen (o la sospecha del crimen) en el momento de mayor tensión, al final del primer acto, como sucede en *La decente*, *Esta noche es la víspera*, *Usted puede ser un asesino*. Por su parte, tanto *Los ladrones somos gente honrada* como *Estado civil: Marta o Culpables* mantienen una estructura lineal, y es sólo al final de la obra cuando se desvelan todas las circunstancias del crimen, del que se desconoce casi todo. Finalmente, con *Carlota* tenemos un modelo de estructura circular, pues la obra empieza y termina con clímax, el asesinato de la protagonista.

La importancia de los diálogos adquiere especial interés en los policíacos, y así sucede igualmente en varias de las obras de nuestra lista. Policíacos como *La decente*, *Cena de matrimonios* o *Esta noche es la víspera* son enteramente dialogadas, sin apenas acción, de modo que el espectador asiste únicamente a las conversaciones entre los personajes para planear el crimen o a los interrogatorios del investigador. En *Estado civil: Marta*, el diálogo es igualmente esencial, y la obra muestra el modo en el que la joven protagonista se granjea la amistad del asesino de su hermana y las trampas dialógicas que le tiende. Por su parte, *Crimen pluscuamperfecto* y *La decente* basan toda su gracia en los chispeantes diálogos, repletos de chistes lingüísticos.

La mayor parte de las obras de nuestra lista corresponden al período de máximo esplendor del género policíaco, entre 1955-1965, cuando proliferaron los policíacos en la escena española: *Crimen pluscuamperfecto* (1956), *Carlota* (1957), *Las manos son inocentes* (1958), *Esta noche es la víspera* (1958), *Usted puede ser un asesino* (1958), *Cena de matrimonios* (1959) y *Culpables* (1961).

Excelentes críticas cosecharon todos los policíacos de nuestra lista, lo cual dio pie a que se las considerase como modelos que imitar. *Los ladrones somos gente honrada* se ha convertido, por derecho propio, en una de las mejores obras dramáticas en el período de toda la posguerra española. *Carlota*, *Usted puede ser un asesino* y *Las manos son inocentes* fueron igualmente muy valoradas en el momento de su estreno y en la actualidad. *Crimen pluscuamperfecto* y *Culpables* fueron unánimemente aceptadas por la crítica, y se las comparó con los mejores policíacos de Agatha Christie. *Esta*

noche es la víspera consiguió igualmente la simpatía de una crítica que se alegraba de ver una pieza seria de Víctor Ruiz Iriarte. *Cena de matrimonios* alcanzó un número de representaciones que se contaba por miles, y este impresionante éxito permitió que en los años posteriores a su estreno fuese recordada como la mejor obra de Alfonso Paso. Algo parecido ocurrió con *La decente*, una de las piezas de Mihura de mayor éxito en el momento de su estreno, y que se ha repuesto innumerables veces. *Estado civil: Marta*, pese al tibio entusiasmo de parte de la crítica, alcanzó igualmente notable reconocimiento.

7. MADRUGADA, DE ANTONIO BUERO VALLEJO, Y EL GÉNERO POLICIACO

7.1. INTRODUCCIÓN: MADRUGADA, TRIBUTO AL GÉNERO POLICIACO

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) es, con toda seguridad, el dramaturgo más importante de la posguerra española, con éxitos en los que se han combinado el elogio de la crítica con una masiva aceptación popular. Piezas como *Historia de una escalera*, *El concierto de San Ovidio*, *El sueño de la razón* o *El tragaluz* han sido consideradas hitos en la historia del teatro del siglo XX.

La principal aportación de Antonio Buero Vallejo al teatro policiaco reside en *Madrugada*, estrenada el 9 de diciembre de 1953, que parece, no obstante, alejada de las líneas maestras trazadas por Buero a lo largo de su producción, como son el teatro histórico o el realismo simbólico, que poseen siempre, en este autor, un componente inevitable de denuncia.

Madrugada, inscrita en un género considerado menor durante años, en el teatro, cine o novela, el género policiaco, se configura como una rareza o una pieza muy singular en el corpus bueriano. A pesar del enorme éxito en su estreno, cuando consiguió la tan difícil paridad entre la opinión del público y de una crítica que se pronunció marcadamente optimista, *Madrugada* no ha merecido demasiada atención entre los críticos contemporáneos, estudiosos del teatro de Buero Vallejo, ni tampoco ha gozado de ediciones modernas, accesibles al gran público. Resulta paradójico, si tenemos en cuenta el gran éxito inicial en su estreno, al que hay que añadir el de su reposición en varias ocasiones, así como su aparición en el cine y en la televisión.

Si consideramos, además, que al analizar con detenimiento a *Madrugada* se encuentran en ella todos los elementos que caracterizan las claves de interpretación del teatro de Buero Vallejo, no podemos dejar de justificar la investigación que proponemos a continuación. *Madrugada* cumple un papel menor, pero nada desdeñable en un corpus que se iniciaba en 1949, con el estreno de *Historia de una escalera*, y que terminó en 1999, con el estreno de *Misión al pueblo desierto*. Así se debió de entender cuando, en el primer aniversario de la muerte de Antonio Buero Vallejo, se repuso *Madrugada*, el 20 de abril del 2001 y, al mismo tiempo, se rendía un homenaje al autor y se publicaba una nueva y necesaria edición del texto por el Ayuntamiento de Madrid.

De este modo, la singularidad de *Madrugada* consiste en que bajo la apariencia de una obra policiaca se esconde un significado que trasciende el contenido policiaco y descubre, con mayor o menor fortuna, el universo bueriano. Buero Vallejo, insigne conocedor del teatro de su época, se apodera de los resortes de la dramaturgia policiaca para manipularlos y ofrecer una obra que, aunque menor en el corpus del autor, está cohesionada y no desmerece del resto de la producción dramática de Buero.

Este capítulo séptimo lo dedicamos, a modo de colofón del estudio del teatro policiaco en la posguerra española, a analizar *Madrugada* como una obra que, no siendo estrictamente policiaca, es heredera del género policiaco. Es posible que *Madrugada* no pase a la historia del teatro español como una excelente obra, pero es indudable que *Madrugada* fue fruto de la moda de lo policiaco que se enseñoreó en el teatro español en la década de los 50, que cautivó al mejor de nuestros dramaturgos de la posguerra: Antonio Buero Vallejo.

Nuestro modelo parte del análisis semiológico propuesto por María del Carmen Bobes Naves⁵⁹⁹, pero sin dejar por ello de traspasar las fronteras de lo que es un análisis puramente inmanente, de forma que también prestamos atención tanto al contexto histórico y literario en el que la obra está ubicada, como a su relación con el resto de la producción del autor.

7.2. UN ARGUMENTO CON CADÁVER, SUSPENSE Y CRIMEN.

SINOPSIS

Mauricio, pintor célebre, acaba de morir. Su esposa, Amalia, que había sido amante de otro pintor antes que de Mauricio, está angustiada porque se murió sin que ella pudiera averiguar por qué durante los últimos seis meses se habían enfriado sus relaciones. Ahora será rica, pero esto es poca consolación, porque le preocupa la razón por la cual Mauricio había cambiado. Le atormenta no saber si se había casado con ella para pagarle como amante o si verdaderamente la había querido. Traza un plan atrevido. Finge que Mauricio sólo está moribundo y llama a su casa a todos los parientes de él, a las tres y media de la madrugada, contando con la codicia de ellos, para sacarles la razón por el enfriamiento de las relaciones con su marido. Está segura de que, seis

⁵⁹⁹ BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

meses antes, estando todos en una fiesta de despedida en casa de Mateo, un hermano de Mauricio que se iba a hacer fortuna a América, uno de los otros le dijo algo de ella a Mauricio que hizo que se rompiera el idilio de su dicha. Viene un hermano, Dámaso, con su esposa Leonor y su hija Mónica. También viene otro hermano, Lorenzo, y, más tarde, su hijo Leandro, y aún más tarde Paula, sobrina segunda de Mauricio, pero que no había estado en la fiesta de Mateo. Todos creen que Amalia es la querida de Mauricio y no la esposa. Cuando Amalia les dice que Mauricio va a morir de un momento a otro, dejan entrever su alegría, con la excepción de Mónica y de Paula, que no ha llegado todavía. Hacía tiempo que no tenían relaciones cordiales con Mauricio y ahora se encuentran con que van a heredar la fortuna. Leonor menosprecia a Amalia y la insta a abandonar la casa sin llevarse ni una sola joya. Amalia les dice que ella tiene a punto papel y tinta y que va a despertar a Mauricio, para que teste y la declare heredera única, pero está dispuesta a no hacerlo y a renunciar a todo el dinero con una condición: que alguien le anuncie lo que se dijo a Mauricio de ella durante la despedida de Mateo. Todos quedan asombrados. Temen perder el dinero que tanto necesitan, pero nadie se atreve a decir nada. Varias veces, Amalia va hacia el cuarto en que está Mauricio, creyendo que ha perdido el juego, pero siempre hay algo que la interrumpe. Van al comedor a tomar café, lo cual dura los quince minutos del entreacto, marcados por el reloj. Amalia sabe que tiene sólo hasta las seis para sacar el secreto, porque a esa hora vendrán los de la funeraria. La situación se hace más tensa. Los parientes, temiendo perder el dinero si Amalia despierta a Mauricio, empiezan a hablar. Leonor comenta que pidió dinero a Mauricio. Amalia no queda satisfecha. Leonor explica que le reprochó a Mauricio que le diese dinero a una perdida como Amalia, mientras que se lo negaba a su familia. Amalia no acepta tampoco esto. Lorenzo confiesa que él también le pidió dinero, pero millones, para negocios. Paula interrumpe afirmando que Leandro y Amalia tenían amoríos a espaldas de Mauricio, y que ahora Leandro quiere abandonarla para casarse con Amalia. Todos creen que han vencido a Amalia, pero ella niega haber tenido amores con Leandro. Quedan solos en la sala Lorenzo y Dámaso. Lorenzo convence a su hermano para que maten a Mauricio, y así impedir que teste a favor de Amalia. Entra Lorenzo dispuesto a asesinar a Mauricio, pero encuentra que ya está muerto. Vuelven los otros, y al ver a Dámaso muy nervioso, Leandro adivina lo que ha intentado hacer su padre y lo acusa de haber calumniado a Amalia y a él mismo, del mismo modo que antes ya le había propuesto Lorenzo a su hijo que se convirtiese en amante de Amalia, para sacarle dinero. Lorenzo le responde que antes de confiarse con

Mauricio, éste le había dicho que había recibido una carta anónima, de Leandro, en la que se acusaba a Amalia de continuar teniendo relaciones con el pintor con quien había vivido antes de ser la compañera de Mauricio. Leandro confiesa que quería que Mauricio se distanciase de Amalia, porque él también la quiere. En ese momento, Mónica se entera de que Mauricio está muerto. Averiguan entonces por la enfermera que lo ha atendido que se ha muerto a las tres y media. Amalia expone que ideó el plan para saber si Mauricio la quería de verdad. Les anuncia que está casada y que existe un testamento, por el cual Dámaso y Leonor tendrán parte de la herencia, para que atiendan a Mónica, mientras que no se menciona ni a Leandro ni a Lorenzo, y ahora sabe por qué, porque la habían calumniado. Se despiden y Amalia rompe en llanto, gritando el nombre de su difunto marido.

PROBLEMAS ARGUMENTALES

Antonio Buero Vallejo señaló en su “Comentario⁶⁰⁰” la dificultad temática que encerraba la realización de la obra, especialmente por el hecho de haber conseguido incluir un muerto en escena o en sus cercanías, lo cual, según Buero, podía repeler al público. Sin embargo, la presencia del cadáver era fundamental para Buero porque determinaba lo que él consideró un gran hallazgo teatral en la obra: el hecho de que la pasión y el interés de Dámaso y Lorenzo los obceque hasta el extremo de intentar el asesinato de su hermano Mauricio, sin advertir, y aquí reside la gran ironía trágica, que ya no es posible, al estar ya muerto.

Efectivamente, la crítica fue consciente y aplaudió este recurso dramático. Así, Julio Coll indicaba:

“Hay un momento de auténtico escalofrío. Un momento de gran clase. Seducidos por la idea de la herencia y ante la convicción científica de que el moribundo no podrá salvarse, uno de los hermanos sugiere al otro la idea de matar. Apenas será un crimen. El médico lo ha desahuciado ya. Y, por tanto, antes de que despierte y pueda variar su testamento, con sólo una ligera presión podrá terminar sus preocupaciones. Como pueden deducir, la fuerza trágica de esta repentina situación se debe a que ellos ignoran que el pintor está ya muerto. Y Buero Vallejo, en un intento de auténtica inspiración, convierte en crimen imposible el simple material de la idea de cometerlo.

⁶⁰⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario a *Madrugada*”, *Obra completa*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1994 (1954), p. 394.

Hay ahí el único momento hondamente dramático, escalofriante, de una fuerza trágica insospechada. Este momento salva el episodio de *Madrugada*⁶⁰¹”.

Del mismo modo, Alfonso Sastre señalaba que:

“Hay que elogiar en *Madrugada* la valentía en el planteamiento (...) destructivo de supersticiones teatrales (como aquella por la que se afirma que una obra con *muerto dentro* es para el público español, inmediatamente, una obra cómica)⁶⁰²”.

No obstante, pese al juicio de Sastre, nosotros creemos que no hay ninguna duda de que la presencia del muerto Mauricio, lo mismo que ocurre con los muertos de las comedias de intriga de Paso, es uno de los elementos que confieren a la obra el clima de suspense y de ambientación macabra. Amalia va a tratar por todos los medios de que los parientes no entren en el cuarto de Mauricio y descubran que ya ha muerto. Esta ocultación del cadáver, salvando las distancias, no difiere mucho en su función de los muertos de obras como *Usted puede ser un asesino* o *Los Palomos*, escondidos en el sofá o en los armarios, aunque el tono en *Madrugada* sea serio y, por supuesto, sin tanta irreverencia. La presencia de cadáveres en las comedias de Paso tiene como propósito hacer reír al espectador por la situación macabra, que en *Madrugada* deviene muy seria, pero tanto en Paso como en Buero se crea asimismo suspense, por la tensión que se produce en el espectador cada vez que algún personaje está a punto de hallar al muerto. Del mismo modo, si en los policíacos de humor macabro de Alfonso Paso encontramos cómo los vivos, en su trajín de los cadáveres y para evitar ser descubiertos, en ocasiones fingen que el muerto está tan sólo dormido, enfermo o embriagado, en *Madrugada* aparece un fingimiento parecido, cuando Amalia hace creer a sus parientes que el muerto está vivo y puede testar contra ellos.

Por otro lado, fueron también muchos los reproches que recibió *Madrugada* basados en cuestiones argumentales, como ya resaltaron las primeras críticas a la obra y después otros estudiosos del teatro de Buero. Existen, efectivamente, algunos aspectos poco verosímiles en la trama. Como señaló Coll, no resulta muy creíble que Buero no permita a sus personajes entrar en la cámara mortuoria, donde yace Mauricio: “Por muy convincentes que sean las razones que Amalia les da, no creo que, dada la gravedad del supuesto caso, unos hermanos dejen de acercarse a la cabecera del enfermo⁶⁰³”.

⁶⁰¹ COLL, Julio: “*Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo”, *Destino*, 2 de enero de 1954, p. 32.

⁶⁰² SASTRE, Alfonso: “*Madrugada*, de Buero Vallejo: un buen drama”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 50, febrero de 1954, p. 285.

⁶⁰³ COLL, Julio: art. cit., p. 31.

Recordemos que Lorenzo y Dámaso tan sólo acceden a la habitación de Mauricio cuando ya se han formulado el propósito de asesinarlo.

También Carmen Mazarío o Iglesias⁶⁰⁴ encuentran un tanto incoherente la situación que se describe inicialmente. El planteamiento de la obra se basa en una suposición artificial, ya que esa mujer decidida y valiente que es Amalia no se atrevió a aclarar en vida de Mauricio algo tan decisivo para ella como saber si el amor de su compañero era real o, por el contrario, sólo sentía desprecio, lo cual se palia en el texto con no muy convincentes referencias al “pudor” o la “vergüenza”. El mismo Mauricio, que tiene tiempo en su agonía para casarse con ella y que, como se sabe al final, la amaba de verdad, no le reveló francamente sus sentimientos, sino que dedicó sus últimos momentos a pronunciar frases herméticas de ambigua significación: “No te he perdido. Pero quizá te recobre... desde el otro lado” (p. 15)⁶⁰⁵. Como sugiere Coll, se nos hace difícil creer, aun cuando de pasada se le llame a Mauricio “el silencioso”, que en el transcurso de los dos meses que estuvieron distanciados él y Amalia, el hombre no hubiera dispuesto de cinco minutos para contarle la verdad a su amante, a la que había convertido en el último instante en su esposa, en una boda un tanto extraña, “in articulo mortis”.

Del mismo modo, José María de Quinto⁶⁰⁶ considera que, una vez muerto Mauricio, cuando Amalia decide urdir todo su plan por descifrar el enigma de las últimas palabras de Mauricio, es tal la fuerza brutal de la presencia del cadáver en la otra habitación que no acertamos a entender su actitud que, aunque posible, se nos aparece inverosímil y muy fría en la apasionada mujer que debió de ser Amalia, recién casada y viuda. A lo largo de la obra resiste toda clase de insultos y ve cómo su plan está a punto de desbaratarse y, aunque en varias ocasiones está a punto de desfallecer, no se comprende de dónde saca las energías teniendo en cuenta que en la habitación de al lado se encuentra de cuerpo presente el hombre a quien ama.

La crítica advirtió también otra inverosimilitud contextual. En la obra se nos indica que la enfermera actuará de testigo para el testamento de Mauricio, en caso necesario. Pero en 1953 las mujeres sólo podían ser testigos en caso de epidemia. “Si

⁶⁰⁴ MAZARÍO, Carmen: “El teatro de Buero Vallejo”, *Eidos*, 11, julio-diciembre de 1959, p. 224; IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 134.

⁶⁰⁵ Las páginas que en lo sucesivo se citan pertenecen a la primera edición del texto: BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada*, Madrid, Escelicer, 1954.

⁶⁰⁶ QUINTO, José María de: “Crónica de la quincena”, *Correo literario. Arte y letras hispanoamericanas*, V, 87, 1 de enero de 1954, p. 10.

alguno de los otros personajes hubiera conocido bien el Código Civil habría contestado así a la protagonista y la obra se hubiera acabado cinco minutos después de empezar⁶⁰⁷”. Hay que tener en cuenta, no obstante, que *Madrugada*, lo mismo que otras piezas policíacas, parten de una convención entre el autor y los espectadores, que aceptan la invitación del autor para entrar en el juego policíaco, aun sabiendo que lo que se va a escenificar es del todo inverosímil.

No obstante, a pesar de admitir la artificiosidad de la trama, tan frecuente, no obstante, en las obras policíacas, los críticos consideraron a *Madrugada* una pieza que superaba, por su propia dinámica, los defectos argumentales. Así lo vio Alfonso Sastre:

“El drama de Buero está edificado (...) sobre una situación que es la zona más vulnerable de la obra. La atención del público choca, en un primer momento, con una situación inverosímil, un poco retorcida. Y aquí hay que ver, en nuestra opinión, lo más admirable de *Madrugada*: la actitud crítica del espectador ante la inverosimilitud de la situación (que es, en efecto, ‘posible’, pero ‘inverosímil’) se desvanece ante la verosimilitud y la fuerza dramática de todo el relato posterior⁶⁰⁸”.

También Vázquez Zamora elogió la obra por lo atractivo de su argumento:

“Esta mujer, Amalia (...) que oculta la muerte del hombre con quien ella ha vivido, manteniendo en terrible tensión a la jauría de los parientes en espera de la herencia y con objeto de sacarles la verdad sobre lo que él había dicho de ella en cierta ocasión (...) me parece un conflicto de tanta habilidad teatral por la técnica como por la concepción del asunto⁶⁰⁹”.

El mismo crítico respondió a los juicios negativos sobre la falta de verosimilitud de la obra:

“Si a muchos puede parecerles poco verosímil la actitud de esa mujer para la cual es una duda de amor, incluso después de la muerte del amado, un asunto que no admite interferencias, hasta el extremo de ocultarles a la familia el cadáver y jugar con la ambición de ellos y en la firma de un supuesto testamento, lo cierto es que esa creencia del espectador sólo puede verse después de una meditación sobre el tema y no cuando éste se desarrolla en el escenario ante él⁶¹⁰”.

⁶⁰⁷ COLL, Julio: art. cit., p. 32.

⁶⁰⁸ SASTRE, Alfonso: art. cit., p. 284.

⁶⁰⁹ VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: “Un estreno y un reestreno: *La mordaza* de Alfonso Sastre; *Madrugada* de Buero Vallejo”, *Ínsula*, 106, octubre de 1954, p. 12.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

La conclusión de Vázquez Zamora coincide con la de Alfonso Sastre: “El gran arte teatral de Buero Vallejo en este drama: darle plena verosimilitud a lo que sucede sobre el escenario⁶¹¹”.

Otra serie de críticas, como la de Guerrero Zamora⁶¹², se relacionan con el tono melodramático de la obra, que juega constantemente con el azar de que no se descubra que en realidad ha muerto quien suponen en estado de coma, y que lleva al espectador, que sabe más que los parientes de Mauricio, a un sobresalto continuo por el hecho de que, en diversas ocasiones, Amalia esté a punto de ser desenmascarada y sólo fortuitamente se salve la situación inicial. Es el suspense tan característico de los policíacos.

Por su parte, Torrente Ballester vio superflua la escena en la que la enfermera, preguntada por Lorenzo sobre el estado de Mauricio, da una respuesta ciertamente ambigua, de forma que los hermanos toman por decir que todavía está vivo. Es, para este crítico, “la única escena, a mi parecer equivocada de la comedia; que, finalmente, no está allí para nada fundamental, sino para justificar un efecto. El uso que se hace de esa pequeña licencia melodramática le quita toda gravedad, la deja reducida a falta venial⁶¹³”.

Finalmente, Giuliano observa que un reloj que marca las horas y las medias horas es un efecto de no muy buena ley, “pero que forma parte de un conjunto artísticamente tan acabado que fácilmente podemos olvidar estos pequeños reparos⁶¹⁴”.

En resumen, pese a que *Madrugada* adolece de un argumento con aspectos forzados o inverosímiles, resulta una trama acertada, en su conjunto. Torrente Ballester destaca que la obra brinda el juego a cartas vistas, al decirnos desde las primeras escenas lo que pasa. No usa ninguno de los recursos simplones habituales en las comedias policíacas, con elementos inesperados para el público. De este modo, para Torrente Ballester, “esta honradez de procedimiento proporciona a *Madrugada* una de las bases más firmes de su efecto, y creo que este efecto, al no operar sobre ningún otro truco, es más legítimo⁶¹⁵”.

7.3. GÉNERO: HÍBRIDO ENTRE TRAGEDIA Y POLICIACO

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² GUERRERO ZAMORA, Juan: *Historia del teatro contemporáneo*, vol. IV, Barcelona, Juan Flores, 1967, p. 88.

⁶¹³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, cit., pp. 591-592.

⁶¹⁴ GIULIANO, William: *op. cit.*, p. 592.

⁶¹⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *op. cit.*, p. 592.

PRESUPUESTOS TEÓRICOS: BUERO VALLEJO Y LA TRAGEDIA

Es ya tópico decir que Buero Vallejo es un dramaturgo que trata de abordar la problemática humana en toda su hondura. Su obra intenta plantear con valentía cuestiones como el destino del hombre, el significado de su vida en el mundo o la existencia del dolor y la muerte. De este modo, la expresión teatral más adecuada para lograr este propósito resultará ser la tragedia, pero entendida de un modo laxo, no como un género o forma preceptiva.

Luce Moreau-Arrabal indica las ideas que sustentan la tragedia bueriana:

“El mundo de Buero Vallejo es un mundo trágico, lo cual no significa que el destino actúe en él como una fatalidad invencible ni que la resignación sea el único remedio a los grandes conflictos que nos aquejan. El autor ha insistido más de una vez en el papel positivo que debe desempeñar en la vida nuestro libre albedrío (...). Ha conferido a la esperanza toda su importancia liberadora, que es esencial, y ha intentado enfrentar al público con la obligación en que se encuentra de asumir sus responsabilidades humanas, familiares y sociales⁶¹⁶”.

Así pues, se resalta el papel de la voluntad humana en el desarrollo de los conflictos dramáticos. Las desgracias que aparecen en la escena tienen su origen no en un encadenamiento inexorable de peripecias que agitan a los personajes como muñecos sin libertad, sino en un acto libre y responsable del hombre. En palabras conocidas de Buero: “la tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se *disfrazan* de destino⁶¹⁷”.

La segunda idea clave en la concepción de la tragedia humana es la esperanza. En numerosas ocasiones, Buero ha tenido mucho interés en subrayar que la posible catástrofe final de sus obras no implica un resultado forzosamente negativo o pesimista. El propósito es que el espectador reflexione sobre lo que ha visto y obtenga la conclusión de que las lacras humanas y miserias colectivas que se despliegan ante nuestros ojos puedan ser evitadas. La esperanza puede no desplegarse en el ámbito de los personajes de la obra, de forma que éstos carecerán acaso de salida y sucumbirán

⁶¹⁶ MOREAU-ARRABAL, Luce: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1972, pp. 15-16.

⁶¹⁷ Vid. IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 7.

antes de que caiga el telón, pero el sentido de la obra no concluye en ese momento. Como señalan Iglesias y Paco:

“Cuando la obra concluye, finaliza entonces la ilusoria existencia de unos seres de ficción, pero éstos siguen vivos en la mente del espectador, que puede reconstruir el proceso que la obra le ha expuesto (...). Si para los personajes acaso no exista ya esperanza alguna, ésta late en la obra concebida como un todo. Al público corresponde, entonces, sacar las conclusiones oportunas⁶¹⁸”.

Las tragedias, por consiguiente, quedan abiertas al ofrecer una esperanza al espectador, por difícil que ésta sea. Para Halsey, es el espectador “quien tiene que decidir si acepta la invitación implícita que se le ofrece a superar los errores de los personajes para colaborar en la construcción de un futuro mejor⁶¹⁹”. Cada drama es “una propuesta, una interrogación que no se agota en sí misma, sino que debe prolongar sus efectos en la mente del público⁶²⁰”.

Se recoge así el antiguo concepto catártico purificador que ya definía Aristóteles. El hombre debe comprometerse ante la tragedia y la misión del dramaturgo es incitar a la lucha al individuo para que supere sus errores y su dolor creándose su propio destino. Son palabras que Buero ha reiterado continuamente:

“La purificación por la piedad y el terror, la vieja catarsis aristotélica, continúa siendo, a mi juicio, la justificación última de todo drama⁶²¹”.

“La cuestión de que en una obra, que entendemos que es obra trágica, asume o no en la obra misma este problema de la esperanza no tiene significación especial; que toda la obra que consideramos como realmente trágica, aunque en su contexto y argumento cierre, hablando simbólicamente, todas las ventanas y no abra ninguna por pequeña que sea, no significa que las ventanas se cierren y que, por lo tanto, esa obra sea más trágica que otras. Las posibles ventanas (...) cuando en la obra no aparezcan de ninguna manera, se trasladan al espectador (...). Si tienen estas obras (...) verdadera

⁶¹⁸ IGLESIAS FEIJOO, Luis y Mariano de PACO: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Obra completa*, vol. I, cit., p. XVII.

⁶¹⁹ HALSEY, Martha T.: “Imágenes de España en el teatro de Buero Vallejo: una puesta al día”, *Montearabí*, 23, Ateneo Literario de Yecla, 1996, p. 51.

⁶²⁰ GÓMEZ TORRES, Ana: “Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 14, 15, 16 y 17 de noviembre de 1989*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 214.

⁶²¹ Vid. GARCÍA PAVÓN, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962, p. 135.

entidad trágica, entonces estas obras tienen que causar en el espectador una reacción catártica, y esa reacción catártica es positiva⁶²²”.

Es frecuente, por otro lado, que la catarsis no se limite únicamente al espectador, sino que también puede alcanzar a los protagonistas de la obra, como sucede con Mary Barnes (*La doble historia del doctor Valmy*), Juan (*Las cartas boca abajo*) o, como analizaremos después, con Dámaso (*Madrugada*).

Una de las consecuencias de este principio se plasma en la tendencia a dejar en alguna medida la obra abierta, con lo que se sugiere que la vida continúa más allá de la bajada del telón y es el espectador quien ha de asumir por sí mismo sus propias conclusiones. Como señala Halsey, “el sentido útil del teatro de Buero depende de la interacción entre sus dramas y el público que intenta conmover interesándole por el dolor de sus semejantes⁶²³”.

Este modelo de tragedia, o tragedia cristiana⁶²⁴, se insertaba en un contexto histórico-literario en el que la casi totalidad de la cartelera estaba repleta de obras cuyo único fin era proponer una diversión fútil y pasajera. En esos años, Buero Vallejo contaba con un bagaje existencial que no había sido un camino de rosas y, por tanto, su obra, como señala Iglesias, “no era, no podía ser, un canto evasivo o ilusionista a la felicidad de la vida⁶²⁵”. Ante un panorama escénico como el español de posguerra, en el que se rehuía cualquier aspecto conflictivo en beneficio de una imagen sin problemas de la realidad, el propósito decidido de restaurar el tono trágico que animó a Buero fue visto como un deseo inequívoco de distanciarse del teatro de evasión, lo cual le acarreó no pocas acusaciones de pesimismo y amargura. Tal y como ha estudiado Iglesias, Buero respondió explícitamente a estas acusaciones afirmando que el posible dolor de la vida no se superaba “con la explosión mecánica de la risa o el aturdimiento de las distracciones, sino con su contemplación valerosa⁶²⁶”. Seguramente, como señala Elizalde⁶²⁷, Buero Vallejo no considera a la tragedia como algo pesimista, pues es un medio para encontrar la verdad acerca del hombre. Para Buero, el teatro pesimista es, en

⁶²² BUERO VALLEJO, Antonio: “Coloquio”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 62-63.

⁶²³ HALSEY, Martha T.: “El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero”, *Anthropos*, 79, 1987, p. 49.

⁶²⁴ El adjetivo le viene dado por la insistencia en la idea de libre albedrío y la esperanza. Vid. HUERTA CALVO, Javier: *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985, p. 28.

⁶²⁵ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (13ª), p. 12.

⁶²⁶ IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 3.

⁶²⁷ ELIZALDE, Ignacio: *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 174.

cambio, el de evasión, porque al proponer como solución la huida está negando el propio sentido trágico de la vida.

Sin embargo, algunos críticos acusaron a Buero de tener una visión pesimista y nihilista de la vida humana, porque el dramaturgo deja a los personajes en el aire, sin saber precisamente cómo terminarán. En palabras de Ruiz Ramón: “el dramaturgo nos invita, mediante los signos dramáticos por él creados, a tomar conciencia de ellos, pero sin condicionar nuestra respuesta; nos pone en situación, dejándonos luego solos para decidir y elegir⁶²⁸”. La tragedia bueriana tiene, por tanto, “el deber de plantear problemas, pero no de resolverlos⁶²⁹”. Buero rechaza en sus obras soluciones fáciles, por ser insuficientes, pero también las rechaza, al fin y al cabo, porque la resolución de los problemas cae fuera del campo artístico-estético. Buero no se entrega nunca al proselitismo, su meta es siempre la de crear una obra de arte, y el arte, según Buero, tiene una función bien delimitada:

“Sacarnos de los intrincados laberintos en que nuestra especie sin paz anda perdida no es tarea que puedan cumplir por sí solos la poesía, la novela o el teatro; pero probado tienen que sí pueden despejar un tanto los extraviados caminos individuales o colectivos por los que vagamos cuando, a los deleites estéticos que nos brindan, los saturan y fecundan los dolores, las inquietudes y las esperanzas de los hombres⁶³⁰”.

Ahora bien, la cuestión que se plantea es la siguiente: ¿es lícito designar como *tragedias* a las obras de Buero Vallejo? Como recuerda Francisco Abad⁶³¹, la tradición escolar ha sostenido siempre como tragedia la forma de literatura que presenta un conflicto entre el héroe y la adversidad que le hace sucumbir. La tragedia se opone así al drama, que ofrece asimismo un conflicto efectivo y doloroso pero de la realidad, con personajes cercanos a la humanidad corriente. El propio Buero parece haber sido siempre consciente de esta diferencia, ya que, como ha destacado Gonzalo Sobejano⁶³², publicó sus obras con subtítulos que él mismo escogía del estilo de: “drama”, “episodio dramático”, “tragicomedia”, “fábula”, “fantasía”, “experimentación” o “parábola”,

⁶²⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 353.

⁶²⁹ DOWD, Catherine Elizabeth: *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1974, p. 24.

⁶³⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Discurso de Antonio Buero Vallejo en la entrega del Premio Cervantes 1986”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 37-44.

⁶³¹ ABAD, Francisco: “Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 277.

⁶³² SOBEJANO, Gonzalo: “Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, p. 271.

reservándose el subtítulo de “tragedia” en pocas ocasiones. Aunque estudiosos como Mathías⁶³³ aseveren que, en el fondo, todas las obras de Buero son auténticas tragedias, lo cierto es que la capacidad de Buero de construir obras según los cánones de la tragedia ha sido cuestionada. En 1962, Castellano publicaba un doble artículo en el que reivindicaba los “dramas” de Buero Vallejo:

“Buero Vallejo no puede prescindir fácilmente de las fórmulas que le ofrece su tiempo, la vida cotidiana y real que le rodea (...). De ahí que con el propósito *a priori* de realizar una creación trágica (...) le resulta casi imposible⁶³⁴”.

“Aquello que en la vida real y cotidiana no es trágico no se puede torcer más allá de su dimensión dramática (...). La vida *real* que refleja Buero en sus obras es dramática, pero no trágica⁶³⁵”.

De este modo, como conclusión para Castellano, las obras de Buero “hay que juzgarlas como altivos dramas que, aspirando a más, en ningún momento alcanzan la plenitud trágica⁶³⁶”.

Ha sido Ricardo Doménech⁶³⁷ quien muchos años después ha llegado a una postura que parece satisfacer a todos. Doménech admite que en el teatro contemporáneo pueda no haber tragedias, sino solamente dramas, siguiendo un planteamiento formal y académico que incluye como tragedias verdaderas las que escribieron los griegos y, a su manera, Shakespeare, Racine y pocos más. Si, señala Doménech, el autor contemporáneo es español, el problema se agudiza, ya que desde el siglo XVIII más de una vez se ha puesto en duda la capacidad española para escribir tragedias. La conclusión de Doménech es ecléctica:

“Admitámoslo: la tragedia con que Aristóteles pudo definir la tragedia griega no existe hoy (...). Y es curioso observar que, no obstante, todas las reservas y vacilaciones desaparecen cuando cambiamos el sustantivo tragedia por el adjetivo o por la designación neutra⁶³⁸”.

⁶³³ MATHÍAS, Julio: *Buero Vallejo*, Madrid, Epesa, 1975, p. 70.

⁶³⁴ CASTELLANO, José: “Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (I)”, *Punta Europa*, 75, julio de 1962, p. 21.

⁶³⁵ CASTELLANO, José: “Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (II)”, *Punta Europa*, 76 y 77, agosto-septiembre de 1962, p. 21.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁶³⁷ DOMÉNECH, Ricardo: “Buero Vallejo y el camino de la tragedia española”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 109-110.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 110.

Es decir, a nadie sorprende que denominemos al universo bueriano *trágico* o que afirmemos que *lo trágico* subyace en él. Para Buero Vallejo, lo importante no es la cuestión genérica, sino el resultado ético de escoger uno u otro género teatral:

“Desde que yo empecé y desde antes de empezar yo, es muy cierto que, salvo momentos o personas excepcionales, la mayoría de la gente (...) suele inclinarse de forma instintiva por la comedia, por la farsa, es decir, por las formas de teatro que servían, descarada y a veces toscamente, para divertir y reírse (...).

Ahora bien, hay extensas zonas del teatro, quizá la mayor parte de ellas, que sólo se hacen para eso, pero hay zonas no desdeñables del teatro, quizá minoritarias pero también muy extensas, que se han escrito y se escribirán, desde luego, para divertir, pero, además, para hacer reflexionar, para conmover, para inducir a pensar, para acercarnos a una imagen de la vida humana cada vez más certera y más compleja, y yo puse mi modesta carta personal a este último género del teatro⁶³⁹”.

MADRUGADA: ¿COMEDIA DE INTRIGA, MELODRAMA O TRAGEDIA?

Madrugada es una obra con evidentes afinidades con la pieza de intriga, como el propio Buero Vallejo señalaba, si bien advirtiendo en seguida de que la obra no debía considerarse superficialmente, sino tener en cuenta:

“que parece una comedia de intriga, pero que no lo es, porque lo esencial de la clave se confía al público desde el primer momento, y que tiene sus gotitas de melodrama sin ser un melodrama, porque el significado final del conflicto cae fuera de la órbita de su género⁶⁴⁰”.

Efectivamente, desde que Amalia explica su plan a la criada Sabina el espectador conoce inmediatamente el alcance de su duda desgarradora y de la trampa que, a la desesperada, va a tender para obtener de los parientes de Mauricio la revelación de una difamación que se produjo en el pasado, que descifrará el enigma. Mauricio está ya muerto en la habitación de al lado y el espectador lo sabe. Sin embargo, el suspense se garantiza gracias a dos elementos: “first, the presence, offstage, of the dead body, with the imminent risk of its discovery by the relatives, and, second,

⁶³⁹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Tengo todavía aunque con reservas, alguna confianza en el género humano. Conversación pública de Antonio Buero Vallejo con Santos Sanz Villanueva”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, cit., pp. 40-41.

⁶⁴⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Ante el estreno de *Madrugada*”, en *Obra completa*, vol. II, cit., p. 388.

the pressure of time⁶⁴¹”. En cualquier momento, alguno de los familiares puede entrar en el cuarto de Mauricio y descubrir la farsa y, por otro lado, aunque no lo hagan, el plazo de Amalia para descubrir su verdad es limitado, pues no hay que olvidar que Amalia tiene sólo hasta las seis para descubrir la verdad que persigue, pues a esa hora vendrán los de la funeraria y no podrá mantener por más tiempo la mentira que ha preparado. Hay que tener en cuenta, como señala acertadamente Paulino Ayuso⁶⁴², que son dos los peligros que acechan a Amalia y, por extensión, al espectador, que padece lo mismo que ella catárticamente: a) que no salga la verdad que ella busca, una verdad que es necesaria para dar sentido a su vida, y sin la cual quedará perdida para siempre en la incertidumbre, y, b) que esa verdad sea “negativa” para ella, que no haya habido la calumnia de la que cree ser objeto y se dé cuenta de que Mauricio no la quería. La importancia de este resultado, junto con la brevedad del plazo para conseguirlo y la dificultad misma del plan de Amalia, son determinantes para forjar el suspense y la tensión en el espectador.

En *Madrugada*, además, aparecen numerosos elementos convencionales del género policiaco, con un delito, una investigación, unos sospechosos, unos culpables y, como hemos visto, el mantenimiento del suspense a lo largo de la acción. La protagonista Amalia emprende acciones para averiguar una verdad necesaria, con el fin de que su vida tenga sentido. Ha sido objeto de una calumnia, que es un delito no punible legalmente, pero sí suficientemente doloroso para ella para que inicie una investigación policial, de la que ella es, al mismo tiempo, cebo, detective y juez. Quiere causar una confesión, aprovechándose de la ambición de los familiares de Mauricio, y cuando finalmente descubre a los culpables de la difamación que la desacreditó, los condena expulsándolos de la casa de Mauricio, que aspiraban a poseer, e informándoles de que tanto Lorenzo como su hijo Leandro, los que la han calumniado de verdad, quedan desheredados.

La difamación no es el único delito que aparece en *Madrugada*. Recordemos que el asesinato de Mauricio se forja en la mente de Lorenzo y Dámaso como la única solución a sus problemas, cuando ya creen perdida para siempre la herencia del hermano. Aunque no se consuma el crimen, pues a Mauricio lo encuentran ya muerto, la

⁶⁴¹ BLEZNICK, Donald W. y Martha T. HALSEY: “Introduction”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada*, Massachussets, Blaisdell Publishing, 1969, p. XXII.

⁶⁴² MARTÍN-MAESTRO, Abraham y José PAULINO AYUSO: “Retórica y tipología del suspense literario: *Bailando con Parker* de Gonzalo Suárez y *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo”, en ALSINA, José: *Suspens = suspense: actes du 5e Colloque Universidad Complutense de Madrid, Université de Toulouse-Le Miral (Toulouse, 6-8 décembre 1990)*, 1993, p. 135.

simple idea de cometerlo, muy avanzada ya la trama, en un momento clímax, ya proporciona a la obra una ambientación policiaca irrenunciable. Y lo mismo podemos decir de la mentira urdida por Amalia, por la que el cadáver de Mauricio resucita y la idea de que pueda despertarse y testar a favor de Amalia se convierte en una amenaza para sus hermanos que está latente durante toda la obra.

Sin embargo, *Madrugada* es mucho más que una pieza policiaca. En el “Comentario” a la obra, Buero Vallejo reconocía la adscripción de *Madrugada* al género policiaco, pero insistía de nuevo en el carácter híbrido de la obra:

“Como melodrama fue calificada la obra por los críticos que con más entusiasmo la recibieron (...). Es calificación teatral perfectamente honrosa y a la que nada tengo que objetar si, como en esta ocasión, no envuelve intención peyorativa. Lo de comedia de intriga e incluso policíaca, aunque sin policías, tampoco le sienta mal a la obra. Mas, por creer que no se ajusta exactamente a ninguno de estos géneros, tanto como por su escueta condición de suceso rápido, le he llamado ‘episodio dramático’. Tampoco se ajusta al género trágico, y también podría llamársele ‘tragedia’ con alguna licencia. Su heroína no sucumbe al final ni física ni psíquicamente. Pero el tipo de lucha que Amalia libra está cerca de la que los héroes trágicos libran contra el Destino, pues trata de vencer a la muerte con cartas de muy dudosa probabilidad en la mano. Y aunque termina por ganar la partida contra el reloj que ella misma ha tramado, logrando en cierto modo que el esposo hable después de muerto, no por eso podrá levantarse de su lecho⁶⁴³”.

Buero insistía en aducir argumentos a favor de equiparar la obra a una tragedia:

“El papel de fatalidad juega indirectamente en la obra por lo irreversible de la muerte del pintor, el del Oráculo por las premonitorias palabras que éste llegó a musitarle a Amalia y el de los dioses vengativos por ese reloj indiferente, antiguo Cronos barbudo, que, por la sola fuerza de su presencia, enreda en sus propios errores y precipita hacia el crimen a una parte de sus personajes⁶⁴⁴”.

Estos juicios de Buero Vallejo son, con todo, muy discutibles. En primer lugar, hay que concluir, con Alfonso Sastre⁶⁴⁵, que es más adecuado hablar de *drama* en *Madrugada* y no *episodio dramático*, como la denominó Buero, ya que la obra, ciertamente, tiene entidad propia y ninguna vinculación argumental con otras obras de

⁶⁴³ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario”, cit., p. 395.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ SASTRE, Alfonso: art. cit., p. 284.

Buero. Tampoco tiene demasiada importancia la cuestión del subtítulo pues, como hemos indicado arriba, Buero Vallejo usaba toda clase de denominaciones para sus obras, aunque a todas las tratase como tragedias. Las razones por las que Buero evitaba usar la denominación de “tragedia” para sus obras era porque temía que la palabra podía ser repulsiva para el gran público y, además, porque era consciente del problema semántico que se podía suscitar ante las posturas más puristas y rigurosas⁶⁴⁶.

La postura de la crítica, sobre la adscripción de *Madrugada* al género policiaco, ha sido prácticamente unánime. Nicolás González Ruiz⁶⁴⁷ ya estableció en su crítica al estreno un parentesco entre *Madrugada* y el teatro policiaco inglés coetáneo, y más señaladamente con Priestley. Es un juicio muy acertado. En no pocas ocasiones ha manifestado Antonio Buero Vallejo su admiración por Priestley y, más concretamente, por *Llama un inspector*, que guarda cierta similitud con *Madrugada*, en cuanto al desvelamiento de verdades vergonzosas y un clima de tensión, aunque sin la presencia de lo sobrenatural, como sucede al final de la obra inglesa⁶⁴⁸. Tampoco debe sorprender que Buero Vallejo, que en su juventud leyó con avidez a Conan Doyle⁶⁴⁹, conociese los mecanismos que vertebran el género policiaco. Del mismo modo, Torrente Ballester⁶⁵⁰, crítico y aficionado al teatro policiaco, insistía en la pertenencia, al menos en apariencia, de *Madrugada* al género policiaco por cuestiones de técnica, ya que la acción está muy concentrada y limitada a un espacio y tiempo reales, como sucede a menudo con la literatura amarilla. También fue señalado el parecido entre *Madrugada* y la novela negra de François Mauriac⁶⁵¹. Valbuena Prat⁶⁵², por su parte, resaltó el ambiente de melodrama que confina con la película policiaca o de misterio macabro, con los alaridos iniciales del perro, la vida agonizante o muerte indecisa de Mauricio, la figura de la amante y de los parientes ávidos y el reloj exacto que todo lo preside.

⁶⁴⁶ Vid. WILLIS-ALTAMARINO, Susan: *Buero Vallejo's theatre (1949-1977): coded resistance and models of Enlightenment*, Franckfurt, Peter-Lang, 2001, p. 42.

⁶⁴⁷ Vid. AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 144.

⁶⁴⁸ En varios lugares ha declarado Buero Vallejo su admiración por Priestley y, más concretamente, por *Llama un inspector*. Vid. BUERO VALLEJO, Antonio: “Mis autores preferidos”, en *Obra completa*, vol. II, cit., p. 537; “El teatro en Hispanoamérica”, en *Obra completa*, vol. II, cit., p. 587; “Teatros de cámara”, en *Obra completa*, vol. II, cit., pp. 593 y 594; “El teatro, el realismo y el público”, en *Obra completa*, cit., p. 620.

⁶⁴⁹ Vid. PÉREZ HENARES, Antonio: “Primeros pasos”, en AGUILAR SERRANO, Pedro y Sonia JODRA VIEJO: *Regreso a Buero Vallejo*, Guadalajara, Ayuntamiento, 2000, p. 11.

⁶⁵⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, cit., pp. 591 y 592.

⁶⁵¹ PÉREZ MINIK, Domingo: *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 388.

⁶⁵² VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguera, 1956, p. 663.

Para la crítica posterior, no es sólo *Madrugada* la única pieza policiaca que escribió Antonio Buero. Como han destacado Robert Sheehan o José Paulino⁶⁵³, es recurrente en el teatro de Buero la presencia de argumentos con procesos o investigaciones que se asemejan a las de las comedias policiacas, y así surge en *Madrugada*, *Las Meninas* o *Aventura en lo gris*, por poner los ejemplos más elocuentes.

Sin embargo, como recuerdan Doménech⁶⁵⁴ o Salvat, aun teniendo en cuenta la propia estructura de suspense de la obra, hay que considerar que el trasfondo de *Madrugada* es mucho más profundo:

“En el fondo, *Madrugada* es una obra de corte policíaco en donde el suspense juega un papel fundamental. Pero no se trata de descubrir ningún asesino, sino de encontrar una determinada verdad que justificará el futuro existencial de Amalia⁶⁵⁵”.

Esta búsqueda de la verdad es determinante para Mariano de Paco⁶⁵⁶, quien considera que con la apariencia de una obra de intriga policiaca, lo que se está dilucidando en *Madrugada* es una trágica indagación de la verdad. Así opina también Óscar Barrero, que considera a *Madrugada* como una comedia de intriga en la que hay que desvelar una culpabilidad. “Pero es, como cabía esperar en Buero, una culpabilidad moral, incluso social. La indagación supera el terreno de la anécdota para inscribirse en el campo del que podría considerarse como tema fundamental del teatro del autor: la búsqueda de la verdad⁶⁵⁷”.

De este modo, *Madrugada* se considera un híbrido “semipoliciaco”⁶⁵⁸ que entronca directamente con cuestiones que afectan más al universo bueriano, como se ha subrayado muy a menudo. *Madrugada* es “una opera perfettamente costruita (...) recca di suspense come un romanzo poliziesco, se ne differenzia per l’attento e minuzioso

⁶⁵³ SHEEHAN, Robert Louis: “El elemento detectivesco en los dramas de Buero Vallejo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XVI, 1, 1982, pp. 89-102. Inexplicablemente, Sheehan no menciona en su interesante artículo a *Madrugada*. Tal confusión es corregida por PAULINO AYUSO, José: “El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, cit., pp. 93-108.

⁶⁵⁴ DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993 (2ª ed.), pp. 330-331.

⁶⁵⁵ SALVAT, Ricard: “Prólogo”, en AA.VV.: *Años difíciles. Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 28.

⁶⁵⁶ PACO, Mariano de: “El realismo en el teatro de Buero Vallejo”, en *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad, 1994, p. 54.

⁶⁵⁷ BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura contemporánea 1939-1990*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 155.

⁶⁵⁸ Así es denominado por CUSTODIO, Álvaro y Ángeles CARDONA DE GIBERT: “Estudio de *Las cartas boca abajo*”, en BUERO VALLEJO, Antonio y GALA, Antonio: *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, Tarragona, Tarraco, 1977, p. 38.

studio dei personaggi e delle loro passioni⁶⁵⁹”. Igualmente, Iglesias Feijoo⁶⁶⁰ define a *Madrugada* como una obra de intriga, si bien un tanto especial. No hay un asesino, aunque se ha producido una muerte, porque desde el principio se sabe que ésta ha sido natural. La investigación gira en todo momento en torno a un problema ético, una calumnia, y ello conecta inmediatamente la obra con el resto del teatro de Buero, en el que, muy a menudo, nos encontramos con procesos en los que se juzga a los responsables de una situación determinada.

Madrugada, por tanto, se ofrece con una carga trágica que la acerca al resto de la producción de Buero. El final es positivo en cuanto a que Amalia ha conseguido lo que pretendía, tener la certeza del amor de Mauricio, pero es trágico porque ahora que sabe todo, después de haber “resucitado” a Mauricio durante dos horas, se encuentra con la realidad de que éste ha muerto. Además, ser triunfadora le resultará más doloroso que derrotada, porque le ha sido confirmado que Mauricio, con su silencio, sospechaba de ella y quizá no la quería tanto como para no dar crédito a sus difamadores.

En cualquier caso, parece evidente que *Madrugada*, contemplada como tragedia, es de un tono indudablemente menor que el de otras piezas de Buero Vallejo. Con un asunto un tanto folletinesco y cercano al melodrama cinematográfico, *Madrugada* no es un exponente de las mejores tragedias de Buero, el cual nunca consideró a *Madrugada* entre sus mejores obras. En 1970 admitía que:

“se atiene a un estilo de investigación semipolicíaca que es aceptable, pero del cual el teatro ha usado mucho y que no me parece hoy valioso⁶⁶¹”.

Como hemos estudiado anteriormente, el mismo menosprecio sufrió Alfonso Paso con sus propios dramas semipolicíacos “de denuncia”: *Juicio contra un sinvergüenza*, *Cena de matrimonios* o *Buenísima sociedad*, que fueron contemplados como pasatiempos recreativos y no como verdaderas tragedias. Aunque el día de su estreno fue intensamente apreciada por público y crítica, no hay duda de que la vinculación de *Madrugada* a lo policíaco ha podido perjudicar a la obra en su valoración posterior.

En 1984, Buero llegó a decir:

⁶⁵⁹ RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 22.

⁶⁶⁰ IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 135; IGLESIAS FEIJOO, Luis y Mariano de PACO: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Obra completa*, cit., pp. XXIII y XXIV.

⁶⁶¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sobre *Madrugada*”, en *Obra completa*, vol. II, cit., p. 456.

“Yo he escrito obras, *Madrugada*, por ejemplo, que por su escaso valor dramático pueden acercarse al melodrama⁶⁶²”.

Como comedia policiaca, *Madrugada*, sin policías ni detectives, se queda corta, pero tampoco se la puede considerar con propiedad una tragedia. La clave se encuentra, seguramente, en el carácter de obra híbrida que caracteriza a *Madrugada* y que tan buen éxito le dio a Buero Vallejo. Nosotros creemos que *Madrugada* puede entenderse en dos planos: uno serio, trascendental, también quizás simbólico, relacionado con la verdad que busca Amalia y que da sentido a su vida, que fascina y atrae a los que buscan en el teatro más que dos horas de diversión, y que enlaza perfectamente con el sentido trágico que Buero imprimió a todas sus obras. Pero, por otro lado, *Madrugada* puede contemplarse en su simple anécdota, como una entretenida obra de intriga, con una herencia en juego, un cadáver y unos culpables que descubrir de entre varios sospechosos, uno de ellos potencial asesino, situación que divierte mucho a los aficionados al género policiaco.

Esta doble caracterización de *Madrugada* la ha reconocido el propio Buero Vallejo, aunque él se decante, naturalmente, por la faceta más trascendental de su teatro:

“En buena parte de mis obras el mecanismo de investigación y de descubrimiento de los conflictos de fondo sigue una técnica que podríamos llamar policial. Naturalmente, este mecanismo de investigación y descubrimiento es en cierto modo (...) una manera de llegar, no al descubrimiento vulgar de un crimen vulgar, sino a otro descubrimiento que está debajo de cualquiera de los crímenes de las obras y que es un poco, en el sentido antiguo griego de la palabra descubrimiento, una anagnórisis. (...) Pero es muy cierto que la técnica, que la mecánica de la tragedia, género al que (...) soy adicto es a menudo policiaca⁶⁶³”.

Ante dicha confesión, pocas dudas quedan para considerar a *Madrugada* como una pieza policiaca. La confusión se encuentra en creer que los policiacos no sirven más que para entretener y no puedan contener en ellos carga trágica o trascendente.

7.4. MÓVILES: AMOR Y DINERO

ANTONIO BUERO VALLEJO: DRAMATURGO ÉTICO Y METAFÍSICO

⁶⁶² BUERO VALLEJO, Antonio: “Perfil de mi teatro”, en *Obra completa*, vol. II, cit., p. 663.

⁶⁶³ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sobre la violencia en mi teatro”, en *Obra completa*, vol. II, cit., pp. 481 y 482.

Entre los numerosos críticos que se han aproximado al teatro de Antonio Buero Vallejo, existe coincidencia al declararlo como un dramaturgo que escribe su producción con un componente ético o moral. Como concluía Torrente Ballester en un conocido artículo: “el principio subordinante último de todos los elementos del teatro de Buero es su significación ética⁶⁶⁴”. Igual de contundente se muestra, por ejemplo, Antonio Garrido⁶⁶⁵, para quien cualquier interpretación del teatro de Buero tiene que partir, necesariamente, de su componente ético. También Enrique Pajón⁶⁶⁶ prefigura toda una filosofía ética del estudio de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo.

José Luis Abellán⁶⁶⁷ sugiere que la experiencia biográfica de Buero Vallejo le tenía que predisponer a plantearse cuestiones morales. Recordemos que el padre de Buero Vallejo fue fusilado en 1936 y, tras el desenlace de la guerra civil en 1939, Buero, que había defendido la causa republicana, fue confinado a un campo de concentración, fue después condenado a muerte, y no fue hasta ocho meses después cuando se le conmutó por penas más bajas, que le llevarían a seguir un itinerario de seis años por diversas cárceles y colonias penitenciarias, hasta que recuperó la libertad, condicional, por el momento, en 1946. Esta sucesiva vivencia de situaciones límite le afectó a su sensibilidad, incitándole a una reflexión en profundidad sobre la condición humana, su misterio y sus límites, así como a planteamientos que podemos denominar trascendentes. También hay que incidir, siguiendo el testimonio de Iglesias⁶⁶⁸, en que Buero era un hombre honesto, sencillo y comprometido, de talante íntegro, con una curiosidad intelectual insaciable y que manifestaba disgusto ante comportamientos poco éticos. Estas reflexiones quedan reflejadas en sus obras, dirigidas a un público maduro, adulto, a quien se le habla de su condición humana y social, pero sin caer en la tentación de simplificar o aleccionar a toda costa. Como señala Pajón⁶⁶⁹, estamos ante el origen de

⁶⁶⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984 (1962), p. 36.

⁶⁶⁵ GARRIDO, Antonio: “Una cuestión de género: un texto teórico de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 371.

⁶⁶⁶ PAJÓN MECLOY, Enrique: “Buero Vallejo o la filosofía que vendrá”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier Díez Revenga (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, p. 185.

⁶⁶⁷ ABELLÁN, José Luis: “Buero Vallejo: el teatro como conocimiento”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, cit., p. 165.

⁶⁶⁸ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Antonio Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, p. 8.

⁶⁶⁹ PAJÓN MECLOY, Enrique: “La libertad soñada. Reflexiones en torno al sentido de la obra de Antonio Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 65-66.

un pensamiento del que no tanto se derivan soluciones o ideas claras como sentimientos provocadores de un mundo que, si no es posible en la realidad, sí lo es en el plano de los ideales. Buero ha luchado en toda su obra contra los aspectos negativos de la capacidad de libertad del hombre: la tortura, la brutalidad, la violencia, si bien, como recuerda Ruggeri Marchetti⁶⁷⁰, no olvida por esto los valores positivos de la vida íntima: el amor y la familia, sobre todo. Quizás pueda parecer un tanto ingenuo este debelar continuamente las imperfecciones de la realidad del mundo, pero hay que recordar que el propósito de la tragedia para Buero es, precisamente, el de provocar una esperanza de que pueda mejorarse la situación del hombre, y esas aspiraciones del hombre a superarse, por muy improbables que sean, son las que devuelven y desencadenan el sentimiento de dignidad del ser humano⁶⁷¹.

Los valores que apoya Buero son siempre humanos. Nunca confunde estos fines o metas con valores instrumentales, es decir, con intereses de una determinada clase, partido o ideología política. En ocasiones se ha acusado a Buero precisamente de su falta de adhesión a una determinada opción política, o, al menos, que no se haya manifestado claramente en sus obras. Pero, como señala Verdú⁶⁷², la dramaturgia de Buero Vallejo no da una respuesta a cada uno de los interrogantes que nos presenta, no pretende ser total ni cerrada en el sentido de dar una serie de soluciones que nosotros mismos no hemos llegado a encontrar. El mismo Buero Vallejo dirá:

“Abogo desde hace mucho tiempo por el carácter vivo y abierto de la obra artística y por su influjo en el espectador más a través del planteamiento de una situación y de unos problemas complejos que de un didactismo somero⁶⁷³”.

Para Enrique Pajón⁶⁷⁴, lo que flota en el ambiente de las obras de Buero se asemeja a una búsqueda por la situación de inestabilidad en que nos sitúa, pero se aparta de una búsqueda real, al faltarle un objetivo concreto que pueda entenderse como la meta de esa actitud inquisitiva. Sin embargo, es posible que favorezca al fin del autor el hecho de que su teatro plantee problemas y preguntas, pero no ofrezca nunca respuestas

⁶⁷⁰ RUGGERI MARCHETTI, Magda: “*Jueces en la noche* de Antonio Buero Vallejo”, *Montearabí*, 23, Ateneo Literario de Yecla, 1996, p. 87.

⁶⁷¹ Vid. PAJÓN MECLOY, Enrique: “La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Anthropos*, 79, 1987, pp. 48-49.

⁶⁷² VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín: *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 265-266.

⁶⁷³ Vid. MONLEÓN, José: “Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad”, *Primer acto*, 167, abril de 1974, p. 5.

⁶⁷⁴ PAJÓN MECLOY, Enrique: *El teatro de Antonio Buero Vallejo, marginalidad e infinito*, Madrid, Fundamentos-Espiral Hispanoamericana, 1991, pp. 48-49.

dogmáticas ni soluciones definitivas, ya que así le era permitido al espectador una mejor integración en la propuesta escénica, ya que se favorecían de este modo aproximaciones múltiples y, en cualquier caso, se activaban mecanismos intelectivos. Es la irrenunciable dimensión ética⁶⁷⁵ de los dramas de Buero Vallejo, que tratan de explorar una y otra vez enigmas fundamentales del hombre, con el fin de despertar conciencias y contribuir a la rehumanización de los hombres. En palabras de José Luis Abellán:

“Cada obra de Buero es una investigación profunda y honrada para aclararnos al fondo útil de los hombres y las cosas (...). Su teatro es un ensayo y un experimento constante para abrirnos un camino hacia la luz, es un inquirir y un indagar perpetuo que trata de desentrañar el sentido del hombre y de la vida⁶⁷⁶”.

De todos modos, parece claro, como señala Borel⁶⁷⁷, que sería exigir demasiado a Buero si nos aportara las soluciones a los problemas de índole ética que se presentan en sus obras. Si nos da la posibilidad de comprenderlos y, por consiguiente, de vivirlos de manera más auténtica, ya cumple el autor con su deber de artista y de hombre.

Obrar o no con rectitud es uno de los grandes problemas éticos de este teatro ético, ya que por muy graves que sean los errores cometidos y los castigos que de ellos se deduzcan, siempre existe la posibilidad de rectificar. Como indica Iglesias⁶⁷⁸, el método habitual en Buero Vallejo es presentar la obra como un debate, un enfrentamiento entre dos diferentes modos de entender la vida, encarnados en dos personajes, de cuya oposición surge la evidencia de los defectos o insuficiencias de cada uno. Dicho enfrentamiento no se produce entre una postura totalmente falsa y otra en posesión completa de la razón, sino que cada una de las partes tiene sus razones, de manera que se evita una división entre buenos y malos. Una de las actitudes suele estar caracterizada por el egoísmo, es la de aquellos personajes dispuestos a todo con tal de conseguir lo que desean. Aparece entonces la opresión, la falsedad o la mentira. La otra actitud es la generosa preocupación por los demás, con personajes con valores opuestos: solidaridad, libertad, autenticidad, o verdad. Con estos personajes, que pueden ser tachados de utópicos, el autor señala la posibilidad de labrar un futuro diferente. Su pensamiento hondamente esperanzado le lleva a intuir una existencia más digna para el

⁶⁷⁵ Vid. GÓMEZ GARCÍA, Manuel: “Antonio Buero Vallejo: la necesidad de una dramaturgia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 381, marzo de 1982, p. 632.

⁶⁷⁶ ABELLÁN, José Luis: “El tema del misterio en Buero Vallejo”, *Ínsula*, 174, mayo de 1961, p. 15.

⁶⁷⁷ BOREL, Jean Paul: “Buero Vallejo: Teatro y política”, *Revista de Occidente*, 17, agosto de 1964, p. 228.

⁶⁷⁸ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 31.

hombre. Sin embargo, la acción de los personajes egoístas quebranta normas básicas del comportamiento humano, pero tal ruptura no queda impune. Aquí actúa la justicia poética, como es propio del género trágico, y el castigo llega siempre, de un modo u otro.

Tres son los grandes problemas éticos que se plantean en las obras de Buero Vallejo y que Ricardo Doménech⁶⁷⁹ vincula a tres mitos: el mito de Edipo, que se cifra precisamente en el símbolo de la ceguera: vivimos ciegos, en un mundo de mentiras y falsedades y se impone conocer la verdad y que ningún delito quede impune; el mito de Caín y Abel, en una dimensión española, debido a la experiencia de la guerra civil: el enfrentamiento entre dos posturas que da lugar al fratricidio, a la aniquilación del hombre por otro hombre; el mito quijotesco, en su raigambre cervantina: el sueño de algunos personajes utópicos de construir un mundo mejor, la pasión por lo imposible o la lucha del hombre por afirmar su libertad en el mundo.

A estos problemas habría que añadir, como apuntan Elizalde⁶⁸⁰ y Dixon⁶⁸¹, el de la incomunicación. Es frecuente observar en las tragedias de Buero que nos encontramos más de un personaje solo, solitario, o bien parejas o familias cuyos miembros se sienten aislados mutuamente por falta de comunicación. El caso más extremo es cuando el personaje padece alguna tara física: ceguera, sordera o locura, que le aísla del mundo circundante. Como indica Bejel:

“en los dramas de Buero Vallejo, la falta de comunicación entre los personajes es esencial, y contribuye a la tensión que produce el conflicto moral. El confesar las faltas cometidas es con frecuencia imprescindible para resolver el complejo de culpabilidad. De aquí que la comunicación entre los seres humanos tenga tanta importancia en sus obras⁶⁸²”.

En muchas ocasiones, los aspectos éticos del teatro de Buero se mezclan con los metafísicos. Buero plantea no sólo los problemas del mundo, sino que también trata de

⁶⁷⁹ Ricardo Doménech ha ido exponiendo su teoría en distintos artículos y publicaciones. Vid., por ejemplo, DOMÉNECH, Ricardo: “Tríptico: *En la ardiente oscuridad. El concierto de San Ovidio y La fundación*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 18; “Nuestra ardiente oscuridad”, *ABC*, 30/IV/2000, p. 3; *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, cit., p. 13.

⁶⁸⁰ ELIZALDE, Ignacio: “Buero Vallejo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 261, marzo de 1972, pp. 432-436.

⁶⁸¹ DIXON, Víctor: “La irremediable soledad humana en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier Díez Revenga (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, cit., p. 41.

⁶⁸² BEJEL, Emilio: *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo, IES de Montevideo, 1972, pp. 56-57.

presentar la realidad en sus múltiples aspectos. Tal y como señala Mariano de Paco⁶⁸³, toda obra de Buero se puede estudiar desde tres planos de significación permanente: el personal o individual; el contexto social en que éstos se encuentran; el metafísico o existencial, que se ha tenido menos en cuenta por la crítica. Junto a la dimensión ética del teatro de Buero, aparece también otra metafísica, de realidad trascendente, un mundo de misterio para el que permanecemos ciegos la mayoría de los hombres y que no ha sido descubierto⁶⁸⁴. Buero se compromete en la necesidad de una fe en ese mundo misterioso, si bien esta fe no parece ligarse a ninguna creencia institucionalizada. Como dice Buero:

“Fui pasando de la honda fe acrítica de mi infancia al abandonar toda creencia. Mucho después la cuestión vuelve a interesarme, sencillamente porque me interesa el enigma del mundo y ese enigma no está resuelto (...). La estructura de mi pensamiento es religiosa, aunque yo no crea⁶⁸⁵”.

Se presenta así la esperanza “contra spem” o esperanza trágica de Buero Vallejo, una esperanza oculta que motiva a los que, creyéndose a sí mismos desesperanzados, e incluso pensando que la esperanza de un advenimiento de lo salvador es francamente difícil de producirse, no se suicidan y prosiguen su vida. Este *Dieu caché* orienta la vida de los personajes trágicos, haciéndoles creer en una realidad trascendente y actuar en sus interacciones con los demás con una ética liberadora⁶⁸⁶. Como señala Abellán⁶⁸⁷, es el teatro de Buero un teatro agónico, que hace una apuesta a favor del sentido y de la esperanza. Sólo desde esta perspectiva puede entenderse cómo en el teatro de Buero nunca dejan de estar presentes la libertad y la responsabilidad del individuo y, a su vez, cómo nos acercamos a los presupuestos de una antropología cristiana, aunque sin que en ella se den dogmas o artículos de fe de ninguna manera.

MADRUGADA: OBRA DE PASIONES

Buero Vallejo nos presenta a *Madrugada* como una obra de investigación en la que se desarrollan “algunas de las pasiones, nobles o impuras que a todos nos

⁶⁸³ PACO, Mariano de: “Planos de significación en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, cit., p. 186.

⁶⁸⁴ Vid. ABELLÁN, José Luis: “El tema del misterio en Buero Vallejo”, cit., p. 15.

⁶⁸⁵ Vid. PACO, Mariano de: “Buero Vallejo y el teatro”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio “Miguel de Cervantes”, 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 48.

⁶⁸⁶ Vid. LAÍN ENTRALGO, Pedro: “La vida humana en el teatro de Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, cit., pp. 54-55.

⁶⁸⁷ ABELLÁN, José Luis: “Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento”, cit., pp. 180-181.

mueven⁶⁸⁸”. Es *Madrugada* “un episodio escrito en torno a las permanentes pasiones nobles o bajas, de los hombres⁶⁸⁹”. Buero Vallejo resalta la necesidad de haber escrito una obra con un objetivo concreto, de plantear un conflicto humano, y no un mero ejercicio de técnica, ya que “si sólo ellas [las dificultades técnicas] nos preocupasen, acabaríamos por escribir simples malabarismos teatrales sin sustancia⁶⁹⁰”.

¿Cuáles son las pasiones que se desarrollan en el drama? El propio Buero las señala:

“La pasión del amor y la del dinero; aquellas dos pasiones que, quizá por estar ligadas a nuestros dos instintos más poderosos, son las que más decisivamente mueven y condicionan nuestros actos, tratan de presentarse en esta obra en lucha dramática⁶⁹¹”.

No debe extrañar, por tanto, que *Madrugada* “lleve dentro una intención ética⁶⁹²”. La obra trata de averiguar los motivos éticos que impulsan a Amalia a preparar una trampa para los parientes de su marido:

“El autor (...) opina que una mujer puede no tener bastante con el matrimonio y la herencia, si sospecha que ambas cosas le han sido concedidas para cubrir las apariencias, por simple gratitud o, lo que es peor, como hidalga respuesta a una falta propia (...). La necesidad de conservar la estimación propia y la seguridad del cariño del hombre que se la hizo recobrar se resume en una sola palabra: Amor. Por y para el amor vive la mujer, si es plenamente femenina. Amalia es plenamente femenina⁶⁹³”.

La pasión del dinero, por otro lado, queda, efectivamente, remarcada a lo largo de toda la obra. Ya en la acotación inicial se indica el lujo de la casa y el dinero que ha ganado Mauricio con su pintura. Mediante el diálogo, los parientes que acuden junto al moribundo van revelando poco a poco que lo único que les preocupa es el dinero. Ante la habitación del hermano, que ellos creen moribundo, acarician la herencia como un hecho consumado:

“DÁMASO: Si Mauricio no ha testado, le corresponde un buen pico... Mauricio cobró en esos meses los encargos de Nueva York y de París” (p. 20).

“LEONOR: ¿A cuánto crees tú que ascenderá el total?” (p. 20).

⁶⁸⁸ BUERO VALLEJO, Antonio: “Autocrítica de *Madrugada*”, en *Obra completa*, cit., p. 371.

⁶⁸⁹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Ante el estreno de *Madrugada*”, cit., p. 388.

⁶⁹⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 394.

⁶⁹¹ *Ibíd.*, pp. 395-396.

⁶⁹² *Ibíd.*, p. 395.

⁶⁹³ *Ibíd.*, pp. 396-97.

Aunque vayan salmodiando los “¡Pobre Mauricio!”, difícilmente logran disimular su ansiedad. Los parientes muestran cada vez más su rencor envidioso hacia el hermano que consiguió una fortuna, mientras que a ellos les abrazó la pobreza.

Cuando la sobrina de Mauricio, Mónica, llora con fuertes gemidos vemos a Dámaso extrañarse y preguntar: “¡Hija! ¿Qué te pasa?” (p. 20), como si la muerte de su hermano y tío de la pequeña no fuese con ellos.

Progresivamente, la obra va desvelando el interés material de los parientes:

“DÁMASO: Se muere.

LEONOR: Sin remedio. Y no ha testado.

LEANDRO: No tiene que decírmelo. Veo en las caras (*mira a su padre*) de todos un júbilo muy mal disimulado” (p. 24).

Cuando Amalia les plantea las condiciones por las que renunciaría a la herencia a favor de los parientes, Dámaso es el que aparece patentemente más ávido y nervioso ante la posibilidad de perder la herencia:

“DÁMASO: ¡Lorenzo, que no estamos para bromas! ¡Qué se nos vuela el dinero!” (p. 34).

Es tanta la importancia que le conceden los parientes al dinero que creen que es ése el secreto que busca Amalia:

“AMALIA: ¡Dígame usted!

(...)

LEONOR: (...) ¡Le pedimos dinero! ¡Le pedimos dinero una vez más!” (p. 53).

“LORENZO: ¡Si está clarísimo, Amalia! Yo... también le pedí dinero (*Amalia hace un gesto de decepción*). Pero no como Leonor, no unos duros para comer. Yo planeo más en grande” (p. 59).

“MÓNICA: Mamá me mandó... para que le pidiera más dinero. ¡Y él me dijo que no tenía vergüenza!” (p. 60).

Amalia se desespera, porque nadie comprende su actitud, ya que la respuesta siempre es la misma:

“AMALIA: Sólo encuentro dinero... El odioso dinero siempre” (p. 60).

Igual codicia se percibe cuando Dámaso y Lorenzo, creyendo que Amalia los ha engañado y que Mauricio podría restablecerse, están visiblemente nerviosos:

“LORENZO: ¿Es realmente tan grave esa enfermedad?

ENFERMERA: Gravísima, señor. Casi nunca deja esperanza. (*Los hermanos se miran, tranquilizados*)” (p. 66).

La justificación que da Lorenzo para cometer el crimen que planea se refiere, naturalmente, al dinero:

“LORENZO: La cuerda está muy tirante. A punto de romperse. Un poco más y los millones vuelan” (pp. 69-70).

“LORENZO: Todo se reduce... a que la cosa se adelante un poco. Si ahora estuviese sin respirar unos segundos... moriría enseguida (...). ¡Y son millones, Dámaso!” (p. 70).

Como dirá Dámaso al final, en su catarsis particular, sus malos sentimientos tienen un responsable directo:

“DÁMASO: Adiós, Amalia. No nos juzgue demasiado mal... Quizá nuestro mayor delito ha sido... la pobreza” (p. 79).

Resulta una gran ironía, como indica Pajón⁶⁹⁴, que los familiares de Mauricio se esfuerzan por adquirir el dinero cuando, sin ellos saberlo, ya es imposible. De la fortuna en cuestión ya había dispuesto Mauricio y, por tanto, ahora, en el momento en que el problema se representa, ese dinero pertenece al mundo del cadáver. Pero eso no es óbice para que sean menos reales los deseos codiciosos de los parientes o, lo que es más grave, su terrible determinación de asesinar al hermano moribundo. Buero retrata en *Madrugada* unos personajes que repetirá en *Irene o el tesoro*, en la que todos, salvo Sofía y Daniel, son egoístas y mezquinos. La falta de dinero es un motivo bastante recurrente en la producción de Buero, como ya señaló Nieto⁶⁹⁵. A Buero le obsesionan los límites y las dificultades de todo hombre para su realización. Varias de sus obras giran en torno al drama de la clase media que, por razones de tipo económico y moral, impide a sus miembros esa capacidad de realizarse. Viene a la mente enseguida *Las cartas boca abajo*, entre otras obras.

Como señala Iglesias⁶⁹⁶, la desigualdad económica entre Mauricio y sus codiciosos hermanos se representa a éstos últimos como una injusticia que los convierte en tarados, ciegos y privados de libertad para disponer de sus vidas, y los predispone a que se conviertan en asesinos o difamadores. No será extraño que Dámaso, que reconoce haber trabajado en balde muchos años, aparezca desesperado y dispuesto incluso a llegar al crimen por conseguir a cualquier precio la “lotería”, lo mismo que en

⁶⁹⁴ PAJÓN MECLOY, Enrique: *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, cit., p. 157.

⁶⁹⁵ NIETO, R.: “Tres premios March”, *Mundo hispánico*, 144, marzo de 1960, p. 34.

⁶⁹⁶ IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 137.

Hoy es fiesta, que la imprevista muerte de Mauricio les proporciona y que creen tener al alcance de la mano.

La otra pasión presente en *Madrugada* y señalada por Buero es el amor:

“AMALIA: ¡Y entonces se hizo el milagro, Sabina! ¡El milagro del amor, dentro de mí! Él lo hizo con su tacto, con su dulzura, con su bondad. ¡Él lo ha sido todo para mí! ¡Todo! ¡Ningún hombre podía comparársele!” (p. 14).

Pero Amalia es la única que comprende la importancia del amor. Los otros personajes parecen no entenderla. Como señala Cerutti: “I personaggi riuniti intorno alla protagonista non comprenderanno mai che cosa le possa importare sapere se Mauricio l’ha amata fino all’ultimo o no. Visto poi che egli aveva già firmato il testamento a suo favore⁶⁹⁷”.

Al final de la obra se resuelve el conflicto entre las dos pasiones:

“LORENZO: Usted nos ha vencido. No era difícil, con el dinero a sus espaldas...

AMALIA: No era el dinero lo que estaba a mis espaldas.

LORENZO (*Sardónico*) ¡Ah! ¿No? ¿Qué era?

AMALIA (*Muy dulce*) El amor.

LORENZO: (*Su cara se nubla, como si su sola mención la disgustase*) No le digo que no. Usted es de esos pocos que piensan que hay cosas más importantes que el dinero” (p. 80).

También Mónica considera al amor lo más importante, amor del que carece:

“AMALIA (*conmovida*) ¿Tanto le querías?

MÓNICA: Y a ti también te quería. Me daba vergüenza venir a pedirlos, y me gustaba al mismo tiempo, porque os encontraba a los dos tan distintos... tan cariñosos... Y por eso me gustaba llamarte tía: porque muchas veces he pensado que, en realidad... (*baja la cabeza*) yo no tenía familia” (p. 46).

Al final, vence el amor, pero tras muchos malentendidos y altibajos. Como señala Ruggeri:

⁶⁹⁷ CERUTTI, Lucía María: “Interpretazione del teatro di Antonio Buero Vallejo”, *Aevum*, Milán, 40, 1966, p. 334.

“I protagonisti non si possono comprendere, perché parlano due linguaggi totalmente diversi. Per i parenti che tanto amano il denaro è incomprensibile la preoccupazione di Amalia⁶⁹⁸”.

Son dos pasiones totalmente contrarias: la codicia como ansiedad material y el amor como ansiedad espiritual. En la crítica a la obra, Nicolás González Ruiz destacó la fuerza dramática de esta oposición:

“Y nos place decir que ese pesimismo y esa amargura que a veces le hemos reprochado al señor Buero Vallejo no son ya el fondo único (...). Porque dentro de aquel lodo que allí se remueve y exhala su fetidez palpita una idea grande y bella: la lucha del dinero contra el amor está desde el principio resuelta a favor del último⁶⁹⁹”.

Del mismo modo, Ruple confirma que el amor es el gran tema de *Madrugada*:

“The ancient theme of love conquering death reappears once again in *Madrugada*, but instead of the usual sugary treatment, only stark realism shows how love may provide the physical strength necessary to confront life’s greatest crisis⁷⁰⁰”.

Es un sentimiento amoroso trágico. Como señala Pajón⁷⁰¹, el amor entre Amalia y su esposo, apagado seis meses antes de la muerte de Mauricio, no puede menos de pertenecer también al tiempo del cadáver. Pero Amalia, con energía desacostumbrada, se niega a admitir como irreparable esa pérdida. De hecho, el desenlace no es totalmente cerrado. Como en el caso de Penélope, en *La tejedora de sueños*, también el amor vence en cierto modo a la muerte. Según cuenta la misma protagonista, Mauricio, en la agonía, le había dicho: “quizá, desde el otro lado de la muerte, te recobraré” (p. 15). Al final, ella lo comprende así. En *La tejedora de sueños*, se defiende un mundo sin guerras, donde predomina el amor, y se enfrenta al mundo de acción y guerra de Ulises⁷⁰². En *Madrugada*, Amalia, con sus indagaciones, persigue la confirmación del amor de su marido porque, como Penélope antes, no puede vivir sin amor, sin saber que ha sido amada. Existen más obras en las que Buero Vallejo ha desarrollado estos temas. Youssef⁷⁰³ encuentra que *Madrugada* concentra en sus contenidos a las dos

⁶⁹⁸ RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, cit., p. 26.

⁶⁹⁹ Vid. AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, cit., p. 144.

⁷⁰⁰ RUPLE, Joelyn: *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*, New York, Eliseo Torres, 1971, p. 109.

⁷⁰¹ PAJÓN MECLOY, Enrique: *Buero Vallejo y el antihéroe*, op. cit., p. 157.

⁷⁰² Para la oposición entre los valores que encarnan Penélope y Anfitrion, frente a los de Ulises, Vid. DIEGO, Fernando de: “Espacio dramático e ideología en *La tejedora de sueños* de A. Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 357.

⁷⁰³ YOUSSEF ZAKY MAHMOUD, Gamal: *La visión social en el teatro español y egipcio contemporáneos representados por Antonio Buero Vallejo y Núman ‘Asur*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 1996, pp. 67-68.

precedentes: *La señal que se espera* y *Casi un cuento de hadas*, ya que en éstas aparece también un mundo de oposiciones, cuando no de contradicciones, entre amor y dinero, verdad y apariencia y, sobre todo, denuncia del egoísmo. Igualmente, por poner un ejemplo más, en *Un soñador para un pueblo* aparece el tema del amor como redentor del protagonista, agobiado también por rencillas familiares⁷⁰⁴.

El amor, no obstante, debe enfrentarse a pasiones negativas que no se ciñen exclusivamente a la codicia. Existen latentes, según Ruggeri, “sentimenti esasperati espressi in *Madrugada*, l’invidia per la posizione, il prestigio o il successo, la collera per non essere riuscito a strappare al cugino la donna desiderata, l’insegnamento di un interesse materiale attraverso l’eredità o il matrimonio⁷⁰⁵”.

Mezquindad y envidia son, para Molero⁷⁰⁶, las “taras nacionales” que Buero Vallejo fustiga con esta obra. Es cierto que, durante toda la obra, aparece la codicia por el dinero como oponente principal. Pero estaba latente también la envidia:

“LEANDRO: ¡Yo no he luchado por el dinero, Amalia!

AMALIA (*Tranquila*) No. Luchaste por la envidia. Le envidiaste toda la vida y acabaste por envidiar que me tuviese” (p. 92).

Y fue la envidia la que motivó otro delito moral: la desacreditación de Amalia frente a Mauricio. La envidia de Leandro es la envidia de Clemente Díaz, en *La detonación*, y de Germán, en *Lázaro y el laberinto*. Son envidiosos de la suerte ajena y no vacilan en traicionar los ideales que poco antes proclamaban con ardor⁷⁰⁷. Leandro renuncia a ser el Quijote que se proclamaba para representar, una vez más, la traición cainita. El odio y la envidia de los españoles, lepra nacional que culminó en la guerra fratricida de 1936, era una preocupación esencial para Buero, quien arremetió en sus obras contra esta tara.

De este modo, Amalia, que busca la confirmación de su amor, se encuentra con la necesidad de impartir también justicia y venganza, aunque sea mediante malas artes. La dificultad no se encuentra únicamente en que todos los que habían hablado con su

⁷⁰⁴ Vid. BARRERA LÓPEZ, José María: “Aspectos semiológicos en *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 364.

⁷⁰⁵ RUGGERI MARCHETTI, Magda: *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰⁶ MOLERO MANGLANO, Luis: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 94.

⁷⁰⁷ Para el tema de la envidia en *Lázaro y el laberinto*, vid. PAYERAS GRAU, María: “Antonio Buero Vallejo: en busca de una verdad”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 333-350. Para un estudio sobre la envidia en *El tragaluz*, vid. NONOYAMA, Minako: “La personalidad en los dramas de Buero Vallejo y de Unamuno”, *Hispanófila*, 49, septiembre de 1973, pp. 69-78.

marido parecía que lo hacían por dinero. Existía, además, una culpa, una difamación. Y esa culpa llegaba hasta el asesinato. Un asesinato también simbólico, porque era la muerte de un cadáver, de un hombre que ya no existía, pero que existió y que, como Abel, era hermano de su asesino⁷⁰⁸.

En definitiva, *Madrugada* se presenta como una obra más compleja de lo que el propio autor anunció. Como indica Gerona⁷⁰⁹, hay en la obra muchas pasiones y ambiciones naturales de la condición humana, de su debilidad y de su menesterosidad y hasta de su egoísmo. Y hay, también, un amor verdadero. Y hay una muerte, que es natural pero que, como toda muerte, infunde una o muchas dudas naturales, materiales y espirituales a los hombres que la contemplan y más a los que implica.

Desde esta postura trascendente, se puede entender la pasión de Amalia no limitada sólo al amor, sino también a descubrir la verdad, pues sólo la verdad salva, ilumina y abre caminos. La finalidad de la investigación de Amalia es el descubrimiento de una verdad que puede destruirla o salvarla, pero que es necesaria para dar sentido y autenticidad a su existencia personal. Como señaló Torrente Ballester⁷¹⁰, esa misma significación última, de carácter ético, es lo que confiere unidad a piezas de apariencia tan distinta como *Historia de una escalera* o *Madrugada*.

Todo el teatro de Buero es una búsqueda constante de la verdad y cada personaje triunfa en la medida en que consigue alcanzarla o, al menos, se esfuerza en ello, como suele ocurrir con Amalia y muchos personajes femeninos de su teatro⁷¹¹. Pero también ocurre en varones como Juan, en *Las cartas boca abajo*, que aunque fracasa en sus oposiciones, es un personaje que alcanza la dignidad al haber querido desenmascarar la mentira en la que vive su matrimonio. Si nos centramos en *Madrugada*, el profesor Mariano de Paco nos recuerda que la intriga de la obra, desarrollada como una investigación de apariencia policiaca, “no es sino la externa envoltura de una simbólica

⁷⁰⁸ Recordemos que en *Madrugada*, Lorenzo, con la complicidad de Dámaso, intenta el asesinato de Mauricio, hermano de ambos. El mito de Caín lo ha desarrollado Buero en diversas ocasiones. Vid., referido especialmente a *El tragaluz*, JOHNSTON, David: “Buero Vallejo y Unamuno: la maldición de Caín”, en DIXON, Victor y David JOHNSTON: *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, University, 1996, pp. 85-110.

⁷⁰⁹ GERONA LLAMAZARES, José Luis: *Discapacidades y minusvalías en la obra teatral de D. Antonio Buero Vallejo (apuntes psicológicos y psicopatológicos sobre el arte dramático como método de exploración de la realidad humana)*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1991, p. 321.

⁷¹⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, cit., p. 36.

⁷¹¹ Vid. RUGGERI MARCHETTI, Magda: “La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Anthropos*, 79, 1987, p. 37.

y trágica lucha por encontrar la verdad llevada a cabo en una angustiosa limitación temporal⁷¹²”.

Este debelar la mentira le lleva a Buero, en primer lugar, a destruir las apariencias sociales: el falso quijotismo y desprendimiento de Leandro, la ufanía de Dámaso por las condecoraciones y la frialdad de Lorenzo son algunos de los caracteres postizos con los que intentan los personajes ocultar su verdadera condición. Resulta, no obstante, paradójico, como señala acertadamente María Fernanda Santiago⁷¹³, que Amalia use de la mentira, con su estratagema de hacer creer que Mauricio está todavía vivo, para conocer la verdad.

Esa verdad puede parecer dolorosa, pero lleva implícita una esperanza. El final de *Madrugada* es abierto y esperanzador, ya que aunque Mauricio está inevitablemente muerto, la confirmación del amor del marido, en una especie de fe o creencia en algo superior, redime a Amalia y la recobra “desde el otro lado”. Como Anfino en *La tejedora de sueños*, Mauricio ha triunfado sobre Leandro después de muerto y Amalia se lo echa en cara a Leandro:

“AMALIA: Pero ¿no comprendes que él te ha vencido? ¡Él te ha vencido, para siempre, desde ahí dentro!” (p. 80).

Anteriormente, Amalia padecía por no saber qué le ocurría a Mauricio:

“AMALIA: No puedo saberlo. ¡Y esa es mi horrible duda, Sabina! Que no sé lo que él pensaba de mí” (p. 13).

Mauricio le había sugerido, antes de morir, que quizás la recobraría desde el otro lado de la muerte, y la reacción de Amalia va más allá de cualquier otro interés:

“AMALIA: ¡Tengo que aclarar esas palabras!” (p. 15).

Al final, Amalia descubre que Mauricio la amaba de verdad. Como en otras obras de Buero, *En la ardiente oscuridad* o en *Irene o el tesoro*, la muerte es aquí fuente de luz: “Love may not conquer death, but rather death may be the means by which one comes to recognize love⁷¹⁴”. Pero, además, Amalia consigue vencer a sus rivales, por lo que creemos que *Madrugada* es una de las obras de Buero Vallejo, junto con *La señal que se espera*, con un final más esperanzador.

⁷¹² PACO, Mariano de: “Procedimientos verbales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 51.

⁷¹³ SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda: *La realidad simbólica o el lenguaje de las cosas en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1992, p. 402.

⁷¹⁴ RUPLE, Joelyn: *op. cit.*, p. 112.

Esta victoria esperanzadora es visible e integrante en algunas piezas de Buero Vallejo, como ha estudiado Virtudes Serrano. El éxito de Amalia en *Madrugada* se puede comparar a la melodía en *La señal que se espera*, la asunción del dolor por parte de Leticia en *Casi un cuento de hadas*, la presencia de Valentín Haüy en el epílogo de *El concierto de San Ovidio*, el marco de sociedad futura de *El tragaluz*, la presencia de Cristina en *Jueces en la noche*, la superación del pasado de Charito por la Dama en *Caimán*, los personajes de Amparo y René en *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*, respectivamente, o la visión consciente de sus limitaciones que posee Patricia en *Las trampas del azar*⁷¹⁵.

Sin embargo, no ha sido contemplada por todos esta capacidad esperanzadora en la obra de Buero. Benítez Claros⁷¹⁶, en un artículo demoleedor, nos indica que la clave de *Madrugada* es, justamente, la desesperanza. Para Benítez Claros, el espectador asiste a lo que es una lucha sin sentido de unos desheredados ignorantes que aguardan una herencia que les ha sido negada de antemano. El público se ha enterado desde un principio de que aquellas expectativas de los familiares han sido burladas, y debe contemplar las discusiones, los sinsabores agrios, los proyectos, en definitiva, en torno a un legado inexistente. Son seres que discurren larga y abundantemente sobre una recompensa que pertenece al reino de la nada. El mensaje de la obra, para Benítez, se sostiene como una alegoría: “Todos esperamos el vacío, y ni aquellos herederos, ni nosotros, recibiremos jamás el fruto de nuestra espera⁷¹⁷”. De este modo, el tema de *Madrugada* sería, precisamente, la inalcanzabilidad de las aspiraciones humanas, que, como indica Sitjà⁷¹⁸, está presente, además de en *Madrugada*, en otras obras de Buero, por ejemplo, en *Hoy es fiesta* y también en *En la ardiente oscuridad*.

También Iniesta cuestiona la supuesta posibilidad de la esperanza en la obra:

“Mauricio, muriendo, ha vencido. Como poesía, insuperable. Salvo que Leandro y Lorenzo y Dámaso y Leonor siguen vivos. Y son más. Ni con la mejor de nuestras intenciones conseguimos hallar un solo motivo para la esperanza⁷¹⁹”.

⁷¹⁵ SERRANO, Virtudes: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 19-20.

⁷¹⁶ BENÍTEZ CLAROS, Rafael: “Buero Vallejo y la condición humana”, *Nuestro tiempo*, 107, mayo de 1963, p. 589.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ SITJÀ PRÍNCIPE, Francisco: “Acerca de Buero Vallejo”, *Cuadernos de Ágora*, 79-82, mayo-agosto de 1963, p. 29.

⁷¹⁹ INIESTA GALVAÑ, Antonio: *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 2002, p. 99.

En cualquier caso, lo que parece evidente es que tanto si la resolución de la trama de *Madrugada* da lugar o no a la esperanza, lo cierto es que esa cuestión era del todo irrelevante, dado que, en el concepto trágico de Buero, la esperanza se traslada al espectador, que es quien tiene que reflexionar sobre lo representado en la obra, como hemos explicado anteriormente. El hecho de que *Madrugada* ofrecía la “ventana abierta” del triunfo de su protagonista, unido al carácter más convencional de la obra, en el sentido de que se asemeja por su forma a una comedia policiaca, sin mayor trascendencia, confundió a parte de la crítica. García Escudero⁷²⁰ quedó un tanto decepcionado, pues, según su opinión, Buero había llegado mucho más lejos en obras anteriores. *Madrugada*, por su menor empeño ideológico, no era más que un paréntesis que hizo preguntarse a muchos con inquietud por el Buero de sus primeras obras. Gómez García⁷²¹ encontró en *Madrugada* una concesión necesaria hacia un público que podía hallarse desorientado ante obras de mayor profundidad o componente trágico. Cortina se refiere al tema de *Madrugada* como “dilucidar la naturaleza de las relaciones entre el hombre y la mujer⁷²²”, sin plantearse mayores repercusiones éticas. Tampoco Sainz de Robles contemplaba mayor trascendencia en la trama de *Madrugada*, cuyo tema, para este crítico, no pasa de ser “la necesidad que siente una mujer joven y apasionada por comprender el motivo que llevó a su amante (...) a contraer matrimonio con ella poco antes de morir⁷²³”.

Fueron muchas las opiniones de críticos que no entendieron ningún componente trascendente de la obra. Las palabras de Vázquez resumen lo que fue opinión mayoritaria:

“No se trata en *Madrugada* de psicologismos ni de sutilezas. Atribuirle a esta obra honduras que no tiene es equivocado. Precisamente está en la línea que revela al mejor Antonio Buero Vallejo, el de *Historia de una escalera*⁷²⁴”.

Nosotros creemos, sin embargo, que *Madrugada* ofrece motivos trascendentes para la reflexión. La ambientación de *Madrugada* en una casa lujosa con un misterio que resolver es usual en la comedia policiaca, y nada impide que contemplemos una representación de la obra con esta perspectiva, pero también se puede entender lo

⁷²⁰ GARCÍA ESCUDERO, José María: “El teatro de Buero Vallejo”, *Punta Europa*, 41, mayo de 1959, p. 58.

⁷²¹ GÓMEZ GARCÍA, Manuel: “Antonio Buero Vallejo: la necesidad de una dramaturgia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 381, marzo de 1982, p. 631.

⁷²² CORTINA, José Ramón: *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 30.

⁷²³ SAINZ DE ROBLES, Federico C.: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, cit., p. XV.

⁷²⁴ VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: art. cit., p. 12.

policíaco aquí como un señuelo para introducir al espectador en asuntos mucho más serios, como el enfrentamiento fratricida entre familias, el paso inexorable del tiempo o la muerte. Lo mismo que ocurre con *Historia de una escalera*, que parece un sainete o comedia costumbrista y no lo es, *Madrugada* tiene fundamentos más profundos que los que ofrecían las comedias policíacas. Así, por ejemplo, para Manuel de Blas⁷²⁵, *Madrugada* es una obra con mensaje ético verdaderamente revolucionario en su época, la España de la dictadura, en 1953. Amalia, mujer socialmente indigna, concubina, que tiene un pasado con otro amante y que se gana la vida como modelo para pintores, está dispuesta a renunciar a una herencia millonaria, a cambio de rescatar la limpieza de su historia de amor con el hombre que acaba de morir. Los familiares de éste, personas dentro de las normas admitidas e impuestas en su tiempo, nos muestran cómo el dinero o la envidia son capaces de derribar todos los principios y todas las hipocresías y convertirlos en potenciales criminales.

7.5. MADRUGADA, POLICIACO SOCIAL

ANTONIO BUERO VALLEJO, DRAMATURGO SOCIAL

En sus declaraciones, Buero Vallejo siempre se ha considerado un dramaturgo social, y así lo entiende Laín Entralgo⁷²⁶ cuando nos habla de la *deficiencia social*, es decir, la carencia de algún bien que es de justicia poseer, como la libertad, la dignidad social, la holgura vital suficiente, como queda patente en muchas de las obras de Buero, desde *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *El tragaluz* o *Las cartas boca abajo*.

En una encuesta de 1951, Alfonso Sastre lanzó a cuatro de los más apreciados autores del momento (Calvo Sotelo, López Rubio, Pemán y Buero Vallejo) la pregunta de si el teatro que hacían tenía una determinada intención social. La respuesta de Buero fue la más matizada: “Determinada, no. Pero se encuentra grávido de los problemas del hombre de nuestros días, los cuales, incluso cuando son de carácter metafísico, poseen

⁷²⁵ BLAS, Manuel de: “*Madrugada*, ¿una obra menor?”, en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, p. 14.

⁷²⁶ LAÍN ENTRALGO, Pedro: “La vida humana en el teatro de Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, abril-junio de 1987, p. 21.

una social trascendencia. La misma que posee siempre el verdadero teatro, que es, por esencia, el arte representativo de las sociedades humanas⁷²⁷”.

Doce años después, en el diario *Arriba* se ofrecía una encuesta a cuatro dramaturgos (Paso, Sastre, Buero y Olmo) sobre el teatro social. Buero afirmaba que teatro social no es sólo el que muestra problemas de clase, sino “aquel que aborda toda la problemática humana⁷²⁸”.

Buero tiene, por tanto, un concepto amplio del sentido social de su teatro, que está indisolublemente unido a otra función, la estética:

“El artista ejerce una misión social, pero la ejerce estéticamente y sólo así puede ampliarla en cuanto tal artista. Si no se propone cumplir su misión social mediante las más altas elevadas consecuencias artísticas será mejor que se dedique a otras formas de servicio social. Por lo demás, un verdadero artista nunca permanece de espaldas a la problemática social que vive y que le fecunda⁷²⁹”.

Los ensayos teóricos de Buero Vallejo revelan claramente su conciencia de la necesidad de construir dramas que hablen al espectador de los problemas del hombre de hoy. Buero poseía un muy claro conocimiento de la elevada función social del teatro y de su posible misión como revelador de las insuficiencias y precariedades del hombre y de la colectividad. Se trataba de hacer que el espectador colaborara activamente en la obra, de forma que elaborara el sentido final a través de la reflexión. Para Buero era un imperativo categórico la misión de conseguir que, a través de sus obras, el espectador y la sociedad se enfrentaran con una imagen de sí mismos susceptible de revelar sus defectos e insuficiencias.

Sin embargo, como subraya Elizalde, el teatro de Buero Vallejo es de carácter vivo y abierto, en el sentido de que practica más la influencia en el espectador a través del planteamiento de una situación y de unos problemas complejos, que a través de un didactismo somero:

“Buero Vallejo ha prescindido de dos procedimientos dramáticos, ya desde el principio de su obra: el del teatro didáctico y el del teatro documental. Buero Vallejo es un dramaturgo antidogmático por respeto a la condición trágica de la realidad. Está muy convencido de que el oficio de dramaturgo no es el de vendedor de ideologías o

⁷²⁷ Vid. PACO, Mariano de: “Buero Vallejo”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 98.

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ *Ibidem*.

simplificador de la condición humana. Sus dramas poseen una estructura abierta y polivalente⁷³⁰”.

No es el de Buero un teatro de agitación social ni un teatro revolucionario, en el sentido corriente de la palabra. Nada tiene que ver con el proselitismo o la propaganda política. No plantea nunca, al menos de un modo directo y fundamental, cuestiones políticas. No las plantea ni las soluciones que a veces propone tienen nada que ver con el mundo de la política. Sus obras no pretenden entrar en el campo de la sociología. Por eso, cada vez que menciona el papel social que debe asumir el teatro, se apresura a añadir que esto no empobrece el valor estético del teatro. El teatro social de Buero recurre a la vieja idea de “catarsis”, que presupone un público suficientemente iniciado y preparado como para olvidar la necesidad de evidenciar el propósito, la tesis. Es el lector y espectador quien debe deducir las provechosas conclusiones de alcance social que el autor propone. Por eso se le ha denominado como un teatro de “reflexión”⁷³¹, que evita interrumpir la acción continuamente para hacer proselitismo ni tampoco pretende convertir la obra en una clase en la que el lector o espectador salga con la lección bien aprendida. Lo que se trata es de plantear crítica y dramáticamente los conflictos del hombre y de la sociedad en la que vive, despertar conciencias frente a ellos, enfocarlos con autenticidad y verdad. El fin es buscar una relación dialéctica con el espectador, mediante la cual éste, al salir del teatro, se sienta actor de una vida que no termina con el espectáculo. La dialéctica que en la obra sirve para desentrañar o conocer la realidad se convierte en instrumento de transformación de la misma, cuando la obra acaba. Teatro y sociedad, como señaló el propio Buero, están en una relación dialéctica de independencia y el dramaturgo “se halla empeñado en la búsqueda de la verdad y en la denuncia de los males de la sociedad”⁷³²”.

De este modo, como señala Halsey⁷³³, las tragedias de Buero se mueven en dos planos: el personal o individual del protagonista pero también la sociedad a la que éste pertenece, con todos los problemas sociopolíticos que la caracterizan. El binomio

⁷³⁰ ELIZALDE, Ignacio: *op. cit.*, p. 204.

⁷³¹ Vid. IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Tres etapas en el teatro de Buero”, en YNDURAIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 590.

⁷³² Vid. ISASI ANGULO, Amando C.: *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 62.

⁷³³ HALSEY, Martha T.: “Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, cit., p. 53.

individuo-sociedad parece indisoluble, ya que los planteamientos éticos que traslada al individuo le fuerzan a adoptar una actitud crítica frente a la sociedad que le rodea⁷³⁴.

Buero también ha teorizado sobre este problema:

“A primera vista mi teatro es más bien ético que social, pero es que ésta es una de las maneras propias de trasladar el problema social al teatro. La dimensión colectiva se expresa en el teatro (...) a través de personajes concretos y singulares. Eso puede dar la sensación de que se ventila una problemática más bien de orden ético, pero lo que fundamenta el conflicto son cuestiones de honda raigambre social. Lo que sucede es que esa dimensión común no es tan explícita, no está tan desmenuzada como en otro tipo de obras en que se trata directamente de hacer un teatro social⁷³⁵”.

Por otro lado, como indica Mariano de Paco⁷³⁶, el centro permanente de la dramaturgia de Buero Vallejo es el hombre, considerado como susceptible de transformación y mejoras sociales. Pero el ser humano está determinado por su propia condición y por el mundo concreto en el que vive. Los personajes y espectadores, en cuanto miembros de una colectividad muchas veces opuesta a ellos, deben influir en modificar esa sociedad, aun a costa de su integridad personal. Buero trata de hacer un teatro trágico que exprese la realidad total del hombre:

“El misterio inherente a su condición y a la vez su cotidiano bregar en una sociedad que se apoya en la mentira, en la injusticia o en la violencia⁷³⁷”.

Es Buero un dramaturgo que parte del estudio del individuo para llegar, a través de él, al estudio de la sociedad que le rodea. Como señaló Antonio Buero:

“Al dramaturgo social le importan el hombre concreto y sus acciones, pues en los hombres concretos y en sus singularidades (personales, familiares, psicológicas) es donde la sociedad adquiere su humana fisonomía y en ellas es, además, donde las determinaciones sociales se matizan y enriquecen con el problema de la libertad⁷³⁸”.

Inevitablemente, el hombre vive en sociedad y ésta se convierte casi siempre en subtema (a veces paralelo) de las obras de Buero Vallejo. Como han estudiado Fuente

⁷³⁴ Vid. PAYERAS GRAU, María: “Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Buero Vallejo (a propósito de dos dramas de intención política)”, *Anthropos*, 79, 1987, p. 58.

⁷³⁵ Vid. ISASI ANGULO, Amando C.: *op. cit.*, p. 62.

⁷³⁶ PACO, Mariano de: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Lázaro en el laberinto*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 14.

⁷³⁷ Vid. DOMÉNECH, Ricardo: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1990, p. 21.

⁷³⁸ Vid. VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín: *op. cit.*, p. XIV.

Ballesteros⁷³⁹ y Gutiérrez Flórez⁷⁴⁰, el paralelismo con la temática de Ibsen es notorio: el individuo y sus problemas con la sociedad y consigo mismo. Ibsen reaccionó frente a la sociedad de su tiempo ofreciendo un teatro de profundidades, del interior del personaje, frente a la comedia superficial entonces imperante. De la misma manera, Buero ve una honda función social en el drama, que tendrá utilidad, que hará el servicio de remover el espíritu del espectador, de obligarle a reflexionar, completar y reconstruir el significado de lo que ha visto en las tablas, buscando desvelar la verdad íntima de los agonistas, a través de una fórmula, la trágica, que será la que hará patente en la escena los problemas del hombre actual. La vida, así ficcionalizada, apela a una realidad problemática, localizada normalmente en espacios españoles, pero que se universaliza, igual que Ibsen, por el tipo de conflicto.

Efectivamente, como ha estudiado García Lorenzo, Buero ha dado testimonio del hombre y ha intentado dar también testimonio de la época precisa que al hombre de hoy le ha tocado vivir, pero el teatro de Buero, aun siendo una permanente pregunta en el presente, tiene validez intemporal. Son cuestiones las suyas herederas de una experiencia trágica y de una parcela histórica de signo conflictivo, pero son también interrogantes acerca del hombre de ayer y del mañana.

Johnston⁷⁴¹ señala que todas las obras de Buero se han centrado en los dilemas de personajes creíbles hundidos en circunstancias claramente definidas. Pero la definición de dichas circunstancias siempre se abre hacia fuera para formar patrones arquetípicos de la vida social, que conectan con la percepción de la realidad que tiene el público.

El propio Buero ha señalado una y otra vez el carácter sociohistórico de su teatro:

“Si hay un teatro rigurosamente ceñido a lo que está pasando en la sociedad española, ése es mi teatro⁷⁴²”.

⁷³⁹ FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: “Ibsen y Buero: *Hedda Gabler* y *Las cartas boca abajo*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 243-257.

⁷⁴⁰ GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabian: “Ibsen en el teatro de Buero: influencia y originalidad en *El tragaluz*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 259-276.

⁷⁴¹ JOHNSTON, David: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Música cercana*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 17.

⁷⁴² Vid. HALSEY, Martha T.: “Imágenes de España en el teatro de Buero Vallejo: una puesta al día”, art. cit., p. 35.

Buero será el dramaturgo que mejor testimoniara, en expresión de Nicholas, el “museo del vivir⁷⁴³” de la España del siglo XX y el que mejor realizará un “proceso a la historia de España⁷⁴⁴”, pero dejando lugar para una interpretación intemporal que trascienda esas coordenadas históricas. La mayoría de las obras de Buero son escritas pensando en un momento determinado de la historia de España, la posguerra (en las últimas obras también la transición y la democracia). Las circunstancias temporales suscitan, pues, una problemática fácilmente traducible en personajes y situaciones, en acciones dramáticas. Pero es relativamente fácil sustraer a los personajes de su entorno espacio-temporal, sacarlos de sus circunstancias y dejarlos con sólo su “yo” objetivo y absoluto, con toda su carga humana, para convertirlos en personajes de siempre, tan válidos en el momento de su creación por el dramaturgo como muchos años después. Esto es así porque, por encima de todo, en el teatro de Buero Vallejo el verdadero protagonista es el hombre, el de ayer, el de hoy y de mañana, el hombre de aquí y de cualquier sitio. Buero ha sido estudiado en relación con las circunstancias españolas en los años de la dictadura, transición y democracia, pero, como señala Pajón⁷⁴⁵, considerar el sentido de su dramaturgia relacionándola sólo con las circunstancias españolas es una interpretación raquítica, ya que reduce a circunstancias coyunturales algo que tiene en sí, como toda obra de arte tiene, un valor unitario.

Buero no podía permanecer mudo ante las injusticias de la posguerra, como hombre comprometido no podía dejar de tratar temas arriesgados y diferentes. Como intelectual no podía por menos de reflexionar en alta voz sobre su país. Por ello su teatro se constituye en uno de los mejores testimonios para el conocimiento profundo de un tiempo nada fácil. El propio autor no deja de reconocerlo:

“Me he sentido estimulado, para mi realización artística, por los acuciantes conflictos propios o ajenos y por las tremendas experiencias de nuestro país y de nuestro siglo⁷⁴⁶”.

En este trasfondo referencial de España aparecen unos personajes anónimos y ficticios que desvelan ante nosotros una problemática intemporal, universal y eterna, pero que resultan también un testimonio impresionante, visto desde la actualidad, de la marcha histórica de un país, España. La voz de los personajes nos habla de los

⁷⁴³ NICHOLAS, Robert L.: “Antonio Buero Vallejo y el museo del vivir”, *Montearabí*, 23, Ateneo Literario de Yecla, 1996, pp. 53-61.

⁷⁴⁴ PÉREZ MINIK, Domingo: *op. cit.*, p. 385.

⁷⁴⁵ PAJÓN MECLOY, Enrique: “Un alegato contra el poder”, *ABC (Cultural)*, 6 de mayo del 2000, p. 30.

⁷⁴⁶ BUERO VALLEJO, Antonio: “Apunte autobiográfico”, en *Anthropos*, 79, 1987, p. 12.

problemas reales de los hombres y mujeres de tiempos difíciles. Como señala Edwards⁷⁴⁷, no es preciso decir que el teatro de Antonio Buero Vallejo debe estudiarse dentro del contexto y las consecuencias derivadas de la guerra civil española. Muchas de las obras de Buero deben, pues, interpretarse como comentarios enérgicos, aunque no directos, acerca de la situación española de posguerra. Pero, por otro lado, el nivel concreto en que se mueve esta dramaturgia no oscurece nunca una significación mucho más amplia. En sus obras se abre un proceso a la realidad española, de forma que muestra un ambiente de miseria, de desgracia, de gente que sufre; en una palabra, de víctimas. Buero Vallejo es un autor de posguerra española y escoge personajes para sus obras que, de un modo u otro, han sufrido las consecuencias de la guerra civil española. Muchos de estos personajes son seres hoscos, recelosos, desconfiados, egoístas, no porque sean así de natural, sino porque a ello les han inducido unas circunstancias duras y malaventuradas.

Hay que recordar, no obstante, con Martín Seco⁷⁴⁸, que a Buero se le empequeñece al recluirlo en los márgenes del antifranquismo. La guerra civil, la dictadura, marcan sin duda toda su trayectoria, pero optó por dar un enfoque general a sus obras para sortear una censura. El tema de la guerra civil, tabú para un Régimen que la denominaba *cruzada* y que basaba en su victoria el fundamento de su existencia, está latente en su teatro, pero apenas nombrado directamente. El sentido de la realidad le llevó a Buero a no plantear intencionadamente desafíos inútiles que pudieran ser vistos como arrogantes desplantes, destinados instantáneamente al fracaso. Como señala Iglesias:

“Desde 1949 su misión como dramaturgo fue inequívoca. Muy lejos de los valores de la *España oficial* del momento, fue hablando, cada vez con mayor claridad, de los problemas de la intolerancia, la injusticia, la opresión y la violencia. Situado en lo que algunos han llamado *exilio interior*, en cuanto a que siempre estuvo distanciado de los círculos y la ideología del poder, tuvo, sin embargo, la inteligencia de ir aprovechando las grietas que paulatinamente se iban abriendo al paso de la dinámica histórica, y así ejerció lo que ha sido a veces calificado despectivamente de *posibilismo* y que no era otra cosa que un intento de coadyuvar al progresivo ensanchamiento de los

⁷⁴⁷ EDWARDS, Gwynne: *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 246-247.

⁷⁴⁸ MARTÍN SECO, Juan Francisco: “En la ardiente oscuridad”, *El Mundo*, 1 de mayo del 2000, p. 2.

límites del sistema. Se trataba de hacer un teatro *posible* para, asimismo, hacer posible algún día una sociedad democrática⁷⁴⁹”.

Buero no quiso alienarse de la sociedad. Al contrario, quiso sin sacrificar sus propias convicciones, atraer al gran público y rescatarlo de las cadenas en que le habían puesto las pequeñeces del teatro de evasión. Su amor por España y por los españoles le impelieron a buscar vías mediante las cuales sus obras no solamente llegaran a las tablas, a pesar de la censura, los empresarios y los gustos de un público que prefería esquivar la realidad circundante, sino que también lograra conmover y despertar las conciencias adormecidas.

Desde sus primeros textos teóricos, Buero Vallejo señaló la obligación que tenía el creador de buscar modos de expresarse en una sociedad constreñida por condicionamientos censurales. Como algunos otros señeros escritores, decidió permanecer y actuar en una España humillada y oprimida que, sin embargo, era su patria:

“Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse, cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse. Esto sobre todo en aquellos años, no dejó de acarrear ciertamente a los que empezamos a intentarlo, acusaciones de acomodación, de pacto con la situación política (...). Había, sin embargo, que jugar el difícil juego de la presencia en las tablas españolas en momentos en que la censura oficial y la censura ambiental eran muy rigurosas⁷⁵⁰”.

La defensa de esta convicción dio lugar, en 1960, a un debate con el dramaturgo Alfonso Sastre en las páginas de la revista teatral *Primer Acto*, sobre el posibilismo y el imposibilismo: para Buero había que evitar un teatro *imposible* y hacer, en permanente lucha por una expresión libre, textos al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para dar a conocer su obra: no podía el autor *suicidar su voz*, como Buero hace decir a Larra en su obra *La detonación*.

Efectivamente, a pesar del carácter crítico, comprometido o más directamente testimonial que posee el teatro de Buero Vallejo, en los primeros diez años de su vida de autor no faltaron quienes se quejaron de lo escaso o insuficiente de tal ingrediente ante la urgente demanda de un arte más explícito o intervencionista. Hay que recordar, con

⁷⁴⁹ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Un soñador para un pueblo*, cit., p. 13.

⁷⁵⁰ Vid. PACO, Mariano de: “Buero Vallejo”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *op. cit.*, p. 2763.

Iglesias⁷⁵¹, que la obra de Buero, surgida casi en los umbrales de los años 50, aparece en un medio marcado por el triunfo de las teorías de Jean-Paul Sartre acerca de la “literatura comprometida”. En España, dominada entonces por el estancamiento resultante de la inmediata posguerra y la ruptura de los contactos habituales con la cultura europea, el *engagement* fue entendido en una versión aún más limitada y reductora que la original, como obligación de utilizar las letras como instrumentos de intervención en los problemas del momento, a costa de no importaba qué sacrificios estéticos. Ése fue el ambiente en el que Alfonso Sastre y José María de Quinto proclamaban en 1950 el famoso principio, luego tan repetido en esa década, de que “lo social en nuestro tiempo es una categoría superior a lo artístico⁷⁵²”.

De este modo, la cuestión de aceptar o no aceptar las reglas del juego que imponían las empresas abrió el debate entre *posibilistas* y no *posibilistas*. Alfonso Paso se decantó por el primer grupo, mientras que Alfonso Sastre creía que era posible “actuar profesionalmente sin suscribir el pacto. Lo que no es posible, sin esa aceptación de sus cláusulas, es alojarse cómodamente en la profesión⁷⁵³”. Buero Vallejo terció en esta polémica diciendo que era necesario “hacer un *teatro posible* en España, aunque para ello, y dolorosamente, el dramaturgo se vea obligado sutilmente a las estructuras vigentes⁷⁵⁴”. No pactar significó estar ausente de los escenarios españoles, mientras que pactar se dividió, a su vez, en dos vías: hacerlo integrándose a la empresa de manera total y absoluta (Alfonso Paso) y hacerlo manteniendo siempre una postura ética sin caer en vacuidades (Buero Vallejo). En la base de la polémica que mantuvieron pactistas y no pactistas había un punto de referencia implícito: el espectador que era, en definitiva, el que mantenía el teatro o lo hundía con su inasistencia a las obras, y Buero debió de percatarse de las grandes posibilidades que las estructuras comerciales brindaban para una crítica social cuyos límites siempre tuvo claros el autor, y que podía ser muy grato a un público cansado de entretenimientos dramáticos fútiles e intrascendentes.

No faltaron las críticas a Buero. Alfonso Sastre reprochó la actitud de Buero, acusándole de hacer demasiadas acomodaciones y de haberse sacrificado al contar de antemano con las barreras impuestas por las circunstancias políticas y económicas. Pero

⁷⁵¹ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Buero Vallejo: un teatro crítico”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 72.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ Vid. OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., p. 177.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

Buero se mantuvo firme en su postura crítica frente al *imposibilismo*, es decir, frente a un tipo de teatro cuyo estreno, por lo temerario de los temas, sería imposibilitado por razones oficiales o de falta de público interesado:

“Cuando yo critico el *imposibilismo* y recomiendo la posibilidad, no predico acomodación, propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe expresarse, sino estrenarse. Un teatro, pues, en situación lo más arriesgado posible, pero no temerario⁷⁵⁵”.

Buero tuvo que utilizar, efectivamente, todas las sutilezas para lograr estrenar su teatro y no fueron pocos los problemas con la censura. Busca el posibilismo como medio para romper la aparente imposibilidad. Posibilismo que suponía la no aceptación de la teoría de la imposibilidad absoluta, que cerraba todo camino a la expresión artística comprometida. Pero que también suponía, al mismo tiempo, la no traición a unas ideas y la búsqueda del medio expresivo más adecuado para exponerlas. Como señala Ruiz Ramón, en el espacio histórico cerrado de la España de Franco eran tiempos similares a los que Buero describe en *La detonación*, tiempos en los que “los hombres no deben hablar, ni mucho menos callar⁷⁵⁶”.

La acción de Buero, como escritor, no podía ser ni el silencio ni el exabrupto, ambos igualmente estériles en los tiempos de Larra como en los de Buero. Éste tuvo que decidir y decidió ser el que habla “sin suicidar la voz”, pues lo importante no era sólo decir, sino decir para ser oído.

Estos postulados no fueron, sin embargo, entendidos en su momento. Se criticó a Buero que sólo reflejara una porción muy pequeña de vida española, la más desagradable o sórdida, que su testimonio era siempre indirecto y terriblemente intelectualizado, que carecía de una voluntad de transformación de la existencia, que se contentaba con satisfacer sólo a un pequeño público “snob”, que no dijera todo lo que pensara, que era un existencialista solapado, un amargado insoportable.

Veamos, por ejemplo, la opinión de Benítez Claros:

“A nuestro juicio, la creación de Buero, pese a superficiales apariencias, no puede calificarse de social, aunque algunos de sus elementos permitan suponerlo. Esos aspectos sociales son accesorios, nunca constituyen la médula de este teatro (...). A Buero no le interesa describir la condición social del hombre y sus manifestaciones y

⁷⁵⁵ Vid. GIULIANO, William: *op. cit.*, p. 80.

⁷⁵⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad, 1988, p. 189.

universales circunstancias, porque, en una palabra, lo que pretende descubrirnos es su condición metafísica⁷⁵⁷”.

O, en palabras de Castellano:

“Hubiese requerido el planteamiento de problemas que exigían soluciones, bien en un plano teológico, social o filosófico o de más envergadura y convicción que las que de hecho se nos da. Buero rehúye estas soluciones con el hábil concurso de una supertécnica que se complace y demora en el dramatismo del diálogo, la situación y la argumentación hasta llegar a una *impersonalización* de lo escénico y de la ambientación (...). Si al margen del virtuosismo técnico de Buero se quiere hablar de ‘mensaje’ o de tesis, no creo que pueda hablarse de otra cosa que la que hemos apuntado. Que no se trata de una tendencia moralizante, trascendente ni dogmática: simplemente un admitir las cosas tal y como suceden en la realidad (...). Nada nos dice el autor sobre el porqué sean o deban ser así, ni sobre si podrían ser de otro modo, ni tan siquiera emite su juicio personal acerca de esa realidad⁷⁵⁸”.

Parece claro que Antonio Buero Vallejo, cuya obra inicial tuvo una entusiasta recepción juvenil, fue atacado por una crítica que se enfrió un tanto ante sus estrenos posteriores, considerados menos realistas o comprometidos. Las fórmulas de compromiso, herramientas de *posibilismo* o *máscaras*, en denominación de Pérez Minik⁷⁵⁹, no fueron entendidas por todos. Como indicaba Buero:

“Yo tuve desde que empecé opositores, y no ya sólo en el campo de la derecha, sino también en el de la izquierda (...). Las imputaciones de quedarme corto, de hacer concesiones, incluso de pactismo, fueron frecuentes desde mis primeras obras entre izquierdistas que acusaban a Buero de no ser tan izquierdista como debería ser (...). La crítica, el ataque incluso cruel, solía llegar por hacer un teatro que, según ellos, no era definitivamente a tumba abierta o valerosamente suicida (...). Sospecho que lo irritante para algunos es que Buero sigue escribiendo, sigue estrenando, sigue diciendo lo que piensa y lo que siente⁷⁶⁰”.

Es evidente, por consiguiente, que Buero Vallejo prefiere que el elemento social de su teatro sea más implícito que explícito, evitando precisar demasiado las circunstancias sociales y políticas que dan lugar a la acción en sus dramas. Buero dice

⁷⁵⁷ BENÍTEZ CLAROS, Rafael: art. cit., pp. 581-582.

⁷⁵⁸ CASTELLANO, José: “Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (II)”, cit., pp. 38-39.

⁷⁵⁹ PÉREZ MINIK, Domingo: “Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles”, *Ínsula*, 224-225, julio-agosto de 1965, p. 3.

⁷⁶⁰ Vid. GARCÍA LORENZO, Luciano: “Reportaje biográfico”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, cit., pp. 30-31.

que en sus obras evita la “servidumbre” social del arte porque la sustitución de lo implícito por lo explícito ha venido produciendo efectos negativos en el arte. La negativa de Buero a escribir panfletos ideológicos no supone defender la inoperancia absoluta de la obra de arte, sino concebir de otro modo la verdadera acción del arte y de la literatura:

“Cuando el escritor lo emplea [el modo indirecto de expresión], no ejerce ningún tipo de violencia sobre sí mismo. De hecho, se encuentra más a gusto con ese medio de expresión que si empleara la expresión directa porque un instinto literario le dice que, paradójicamente, es más débil o menos consistente que la indirecta⁷⁶¹”.

El motivo principal de este recurso era de orden artístico. Además, evitando las precisiones o circunstancias explícitas, Buero logra una mayor universalidad en sus obras, alejándolas de simples partidismos o consignas de moda. Buero tuvo que nadar contra corriente, pero nunca se engañó. Jamás sostuvo ideas como la de defender la necesidad de presentar obras sencillas, pero poco complejas y de fácil intelección, para así llegar a mayores capas de público:

“Yo rechazo una función didáctica concebida de un modo primario, elemental, no de una manera profunda⁷⁶²”.

En cualquier caso, el teatro de Buero Vallejo difiere lo suficiente de la postura comprometida de moda entonces. Como indica Borel⁷⁶³, ocurre a menudo que, en las obras de Sartre, el principal exponente europeo de la literatura “engagée”, el conflicto entre ideas era esencial, y secundaria su repercusión en los individuos; en el teatro de Buero Vallejo, lo fundamental es siempre el problema personal y social, y el conflicto de ideas más bien es consecuencia del mismo. Hoy parece evidente que la actitud, presuntamente acomodaticia, según algunos, de escribir obras teatrales susceptibles de ser estrenadas en la España de entonces encerraba, desde luego, un inconformismo muy claro. El teatro de Buero Vallejo es un ejemplo de síntesis superadora, de armónica relación entre una voluntad ética y política de agitación de conciencias y, además, una forma dramática capaz de formular, a la vez, experimentos innovadores en la escena y de ser seguidos y aceptados ampliamente por el público.

MADRUGADA, UN POLICIACO SOCIAL

⁷⁶¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Antonio Buero Vallejo: ¿un tigre domesticado?”, Entrevista, *Triunfo*, 454, 13 de febrero de 1971, p. 33.

⁷⁶² Vid. ISASI ANGULO, Amando C.: *op. cit.*, p. 63.

⁷⁶³ BOREL, Jean Paul: “Buero Vallejo: Teatro y política”, art. cit., p. 228.

En 1970, muchos años después de su estreno y con la ocasión de otra reposición, Buero, que ya para entonces consideraba a *Madrugada* como una de sus obras menos logradas, indicaba lo siguiente:

“La obra entraña cierta crítica social (las deformaciones egoístas que origina una sociedad dominada por el dinero y sobrada de hipocresía). En este sentido, tal vez conserve alguna validez⁷⁶⁴”.

Desde el estreno de *Historia de una escalera* hasta *Irene o el tesoro*, los aspectos sociales son evidentes en cada una de las obras de Buero, en el período comprendido. En las siguientes obras de Buero, la parte social se atenúa. Para el profesor Mariano de Paco, conviene referirse en *Madrugada* de forma obligada a “la miserable e interesada actitud de los familiares de Mauricio⁷⁶⁵”.

Efectivamente, el origen de la obsesión por la riqueza, móvil del crimen que piensan cometer Lorenzo y Dámaso, lo encontramos en la desigualdad entre las clases sociales. Dámaso lo expresa a su manera:

“DÁMASO: Mónica, hija mía: podremos darte estudios y atenderte como mereces. Bien sabe Dios que cuando me condecoraron (...) hubiera cambiado mil veces el honor que me daban por la seguridad de tu porvenir. Tu pobre padre ha trabajado en balde muchos años, ahora tendrá su recompensa. Dios se acuerda siempre de los buenos” (pp. 21-22).

Y, para Dámaso, el origen de todos los males, como admite al final de la obra, es sólo uno:

“DÁMASO: Adiós, Amalia. No nos juzgue demasiado mal... Quizá nuestro mayor delito haya sido... la pobreza” (p. 79).

También Leandro justifica su envidia por lo que cree una injusticia social:

“LEANDRO: Yo no me quejo de su triunfo, que me parece justo. Lo doloroso, lo ¡intolerable! es la tremenda injusticia de mi fracaso. ¡Postergado, despreciado por todos esos pedantes que no saben hilvanar dos frases con la pluma y que son novelistas, autores de teatro, directores de periódico! ¡Condenado a reseñar las bodas y bautizos cuando uno está seguro, absolutamente seguro de que vale más que ellos! (...). Y

⁷⁶⁴ BUERO VALLEJO, Antonio: “Perfil de mi teatro”, cit., p. 456.

⁷⁶⁵ PACO, Mariano de: “El teatro de Buero Vallejo: dramaturgo y sentido social”, en AA.VV.: *Buero después de Buero*, cit., p. 188.

entonces... la suerte ciega hace triunfar a nuestro compañero de sueños. Él se lo lleva todo; yo nada. ¿Por qué?” (p. 48).

Hay también juicios solapados hacia Lorenzo, al que se le llama con sarcasmo “el financiero sin finanzas” (p. 34), y hacia Dámaso y Leonor, que viven en un estado de semipobreza:

“AMALIA: Hable, Leonor. Decirlo no es nada, y va a tener a cambio tantas cosas... Una buena casa... doncellas... Lo que ha deseado durante su vida entera. Ya no tendrá que estropearse las manos cosiendo o lavando... Mire las mías (*le pone una ante los ojos*). Limpias, suaves, con las uñas cuidadas... Así podrán ser las tuyas (...). Usted podrá vestir como yo y cuidar esa cara y ese cuerpo, ajados por los trajines del hogar y del fregadero (...). Mire mis orejas. Mi cuello. ¿Verdad que le gusta el collar? Será suyo. Tendrá joyas, joyas buenas y caras con las que podrá sustituir esas pobres pulseras de latón...” (p. 55).

La extrema pobreza de la familia de Dámaso se pone de manifiesto continuamente:

“MÓNICA: Mi padre siempre habla de dignidad y de no deberle nada a nadie... Pero cuando mi madre me obligaba a venir a... pedirle al tío unos duros..., mi padre se hacía el distraído. Y luego, por la noche, yo les oía disputar para repartirse los cuartos... Y si me resistía a venir, era peor... Entonces, mi madre me pegaba y me amenazaba con ponerme a servir...” (p. 46).

“DÁMASO: ¡Mentiste entonces y sigues mintiendo!

LEONOR (*Desesperada*) ¡Sí! ¡Me dio unos duros, y te los oculté!

DÁMASO: ¡Cómo siempre!

LEONOR: ¿Y de qué hubiéramos comido el día siguiente?” (p. 54).

No es de extrañar, por tanto, que estos condicionamientos sociales y económicos tan acuciantes lleven a algunos personajes, que se asemejan así a los tarados y ciegos de otras obras, a utilizar la violencia y a convertirse en potenciales delincuentes. Buero no justifica a sus personajes, pero deja latentes las causas sociales que pueden haber determinado su comportamiento. Como señala Ruple:

“Although the play seems primarily a psychological drama, in its depths it concerns itself with some of the more complex social and transcendental problems (...) poverty⁷⁶⁶.”

⁷⁶⁶ RUPLE, Joelyn: *op. cit.*, p. 111.

Por otro lado, se puede observar que tanto *Madrugada* como *La señal que se espera*, *Irene o el tesoro* o *Las cartas boca abajo* centran su atención en una única familia, agitada en su interior por odios, rencores, miserias y violencia. En todas ellas, como indica Iglesias⁷⁶⁷, es indudable el deseo de conexión con la vida española actual, pero todas superan asimismo el mero descriptivismo superficial. En todas el enfrentamiento dentro del núcleo familiar marca un conflicto que va más allá de los casos más concretos que se presentan. El ambiente de rencillas, discusiones y peleas dentro de las familias, que se extiende también a *Historia de una escalera* o a *Hoy es fiesta*, si es más de una familia, no deja de ser una metáfora de otros enfrentamientos intestinos de los que todos los espectadores eran sumamente conscientes. El fantasma de la guerra civil se percibía en cada representación, y no podemos estar de acuerdo con Catherine O'Leary⁷⁶⁸, que adjudica a estas primeras obras de Buero una muy limitada carga social.

7.6. REALISMO

BUERO VALLEJO Y EL REALISMO

A menudo se ha insistido en el neorrealismo o el realismo social como el estilo que le es propio a Buero⁷⁶⁹, sin ser esto exactamente cierto, ya que en el teatro de Buero hay realismo, pero también simbolismo, y, en cierto modo, es éste quizás el mayor esfuerzo estético de Buero, el hecho de llegar a una síntesis superadora de ambas

⁷⁶⁷ IGLESIAS FEIJOO, Luis: "Antonio Buero Vallejo: teatro y vida", en AA.VV.: *Buero después de Buero*, cit., p. 35.

⁷⁶⁸ O'LEARY, Catherine: *The theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, politics and censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005.

⁷⁶⁹ Así, por ejemplo, Johnston o Edwards resaltan el carácter "naturalista" de la obra de Buero, por encima de otras estéticas. Vid. JOHNSTON, David: "Introducción", en BUERO VALLEJO, Antonio: *Música cercana*, cit., p. 10; EDWARDS, Gwynne: *op. cit.*, p. 249. Del mismo modo, Sánchez Trigueros encuentra numerosas coincidencias entre el naturalismo y el propósito de Buero: "Una visión objetiva del mundo, una preocupación por mostrar la verdad, una preocupación por la reproducción fiel de la vida, un deseo de imitación de la realidad (...), una voluntad de presentar la realidad en toda su crudeza, de ofrecer al público unos 'episodios reales' (...), un deseo de cargar el acento sobre las miserias de la realidad, intento de descripción global de esa realidad y preocupación por la objetividad". Vid. SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: "Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 102. También Verdú incluye al primer teatro de Buero en la tradición "benaventina": "Es lo que aquí conocemos. Lo que aquí entendemos por teatral. Lógica claridad. Lenguaje pulcro. Argumento. Conflictos de su situación sentimental. Ingenio. Unidad y continuidad de la acción. Personajes accesibles desde nuestra butaca. Luz y decorados naturales. Tesis o reflexión final". Vid. VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín: *op. cit.*, p. XXI.

tendencias, aunque, como señala Monleón⁷⁷⁰, sin llegar a romper nunca rotundamente con los moldes realistas. Cuando Buero empieza a escribir teatro, tiene tras sí dos grandes estilos enfrentados: el simbolismo y el realismo (o neorrealismo, como se llamaba en aquellos años de posguerra). Ante la misma disyuntiva, otros escritores de su generación y de la generación posterior optaron por uno o por otro. Buero eligió lo más difícil: escogió el intento de llegar a una síntesis de los dos, de llegar a lo que él mismo ha llamado: “realismo simbólico”. Esa elección no siempre ha sido comprendida por algunos críticos, que lo han encasillado, como hemos visto antes, como un escritor realista de posguerra.

No hay duda de que Buero parte de los sistemas creativos propios del teatro contemporáneo realista, heredero de Ibsen y renovado por la labor de algunos dramaturgos fundamentales de nuestro tiempo, como Pirandello u O’Neill. Sus obras están configuradas sobre los principios del idealismo escénico, desplegado dentro de la “caja mágica” que constituye el decorado y que aplica la teoría de la cuarta pared. En Buero es sencillo seguir una trama ordenada y lógica que se desarrolla paulatinamente. El tiempo es sucesivo, sin saltos entre escenas; el espacio referencial. Hay verosimilitud en los comportamientos y el diálogo es comprensible, alejado de las propuestas surrealistas del absurdo. Pero es también cierto, no obstante, que dentro de un sistema que le resulta apto para expresar su mundo escénico, supera desde el principio cualquier versión adocenada de “realismo”, e incorpora elementos simbólicos, oníricos o visionarios, que le sirven para cuestionarlo⁷⁷¹. Como señala el profesor Mariano de Paco⁷⁷², ya en esta primera etapa se nutre Buero del mundo de los sueños que Strindberg había mostrado, de las intuiciones alucinadas del teatro de O’Neill, o de la fragmentación pirandelliana de la personalidad. Desde sus primeras piezas, Buero Vallejo emplea un realismo que implica una dimensión simbólica que le tiende a sugerir que hay más cosas en la realidad de las que aparecen en la superficie, tema que es uno de los centrales del autor y del que procede una invitación constante a superar las apariencias. La realidad es, en efecto, compleja y no se puede limitar a lo visible: las

⁷⁷⁰ MONLEÓN, José: “Un teatro abierto”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, p. 73.

⁷⁷¹ En sus declaraciones, Buero siempre ha reconocido la confluencia de realismo y simbolismo ya desde *En la ardiente oscuridad*. Vid. VICENTE MOSQUETE, José Luis: “Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, abril-junio de 1987, p. 54.

⁷⁷² PACO, Mariano de: “El ‘realismo’ en el teatro de Buero Vallejo”, en *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia Universidad, 1994, p. 64; “La obra de Buero Vallejo y el teatro español”, *Cuadernos del Lazarillo*, 20, enero-julio del 2001, p. 48.

visiones, los sueños, la locura o las deficiencias físicas, que con tanta frecuencia y oportunidad aparecen en sus dramas, se encargan de demostrarlo.

MADRUGADA, PARADIGMA DEL REALISMO

Con *Madrugada*, del mismo modo que ocurre con la mayor parte de piezas policíacas, nos hallamos en un principio ante un tipo de teatro en esencia tradicional, en la línea de lo que se denomina la *pièce bien faite*: una obra basada en el realismo, sin alegorías ni fantasías, con la verosimilitud como norma, con un espacio escénico, la casa de Mauricio, que tiende a la reproducción (la mimesis de Aristóteles) de lugares reales o que podían tener realidad. Los caracteres están bien perfilados a través del diálogo, por el cual revelarán los conflictos que encarnan los personajes. El tiempo es un fluir continuo dentro de cada acto. El estricto cumplimiento de las unidades de tiempo, acción y lugar refuerza la sensación de verosimilitud y de que todo lo que ocurre en escena puede ser creído.

Por todo ello, esta pieza ha sido calificada como “un verdadero ejercicio de estilo realista” o “una apuesta por el realismo clásico”⁷⁷³. *Madrugada* se conecta, pues, con aquellas otras obras primeras de Buero, como *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* o *Las cartas boca abajo*, en las que Buero adopta la estética del neorrealismo teatral, aplicando a la escena un término cinematográfico. Esta estética es recurrente en el teatro policíaco, como hemos estudiado; baste con recordar los ejemplos de *Las manos son inocentes*, *Cuatro y Ernesto* o *La decente*, entre otros muchos.

Es posible, con todo, como hace el profesor Mariano de Paco⁷⁷⁴, asignar significaciones simbólicas a *Madrugada*, que exceden las fronteras del denominado realismo. Hemos señalado que la búsqueda de Amalia por conocer “su verdad” se puede entender como la búsqueda de cada persona por encontrarse a sí mismo, para encontrar una significación trascendental que otorgue significación plena a su vida. Amalia necesita conocer la verdad de si ha sido amada por sí misma o, como ella teme, se le ha dejado la herencia de Mauricio como pago a sus servicios de concubina del pintor. Amalia, como todo ser humano, busca llevar un modo de vida coherente con sus

⁷⁷³ OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 241.

⁷⁷⁴ Vid. PACO, Mariano de: “Los comienzos del teatro de posguerra (la escena española en torno al medio siglo)”, en RAMOS ORTEGA, Manuel José y Ana Sofía PÉREZ BUSTAMANTE (eds.): *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Cuadernos Draco, 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, p. 64.

principios éticos y le concede a ello más importancia que el dinero de la herencia de Mauricio. Es ésta, además, una lucha contrarreloj, del mismo modo que la lucha del hombre por conocerse a sí mismo es limitada, ya que todos hemos de morir. El paso inquietante del reloj, que aparece en escena y al que todos miran, simboliza la propia caducidad de la existencia, la fugacidad de una vida que, de forma inexorable, se va consumiendo.

7.7. PERSONAJES: DETECTIVE, CRIMINALES Y VÍCTIMAS.

GENERALIDADES

Las obras de Buero Vallejo se caracterizan por presentar personajes contruidos como entidades complejas, no unilaterales, de manera que se rehúye el esquematismo de personajes buenos y malos. Aquí no habrá ni héroes positivos dotados de todas las virtudes, ni malvados folletinescos o de melodrama. Cada personaje, caracterizado con rasgos más o menos positivos, resulta a veces contradictorio y, en los casos más positivos, aparecen como trasuntos de seres agónicos, insatisfechos, atravesados por una crisis en su interior que sin duda remite a la del hombre real del siglo XX. Son personajes contruidos con precisión psicológica, con protagonistas de gran fuerza individual que desarrollan la acción a través de su lucha agónica y que, como los de Ibsen⁷⁷⁵, son muchas veces víctimas de su propio psiquismo, pero nunca presentados como maniqueos. Como señala Iglesias⁷⁷⁶, el autor muestra siempre un enorme respeto por sus personajes, al evitar estas divisiones maniqueas en buenos y malos y, de este modo, nunca serán caracterizados como esquemas, marionetas o muñecos. Por el contrario, son síntesis de comportamientos humanos, cada uno con su justificación y su entidad.

Monleón⁷⁷⁷ indica que Buero obliga a sus personajes a *elegir*, humanizando así su propia entidad literaria y haciéndolos materia problematizada y vivida. Los personajes se encuentran limitados por los términos de la estructura social en la que viven, pero esto no significa que puedan descargar en ella todos sus males. Son

⁷⁷⁵ Vid. GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: "Ibsen en el teatro de Buero: influencia y originalidad en *El tragaluz*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 259-276.

⁷⁷⁶ IGLESIAS FEIJOO, Luis: "Introducción", en BUERO VALLEJO, Antonio: *Diálogo secreto*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 16-17.

⁷⁷⁷ MONLEÓN, José: "Un teatro abierto", cit., p. 68.

personajes de tragedia, y el espectador debe ser capaz de reconocerse e identificarse con sus problemas y limitaciones. Como apunta Mariano de Paco⁷⁷⁸, Buero rehúye unos personajes de tragicomedia o esperpento, porque si los espectadores se sienten muy por encima de las marionetas que ven en el escenario podrían llegar a creerse “pequeños dioses ante monigotes escénicos”, con lo que se pondría en peligro el tan preciado para Buero efecto catártico.

Es muy conocida la división que ha establecido Ricardo Doménech entre personajes activos y personajes contemplativos⁷⁷⁹. Por lo común, el personaje activo revela una carencia mucho más grave que cualquier tara física: la carencia de escrúpulos. Son los ejemplos de Carlos, Ulises, Dimas, Goldman, Valindin, Vicente o Fernando VII. Todos estos personajes, impulsados por sus egoísmos o por sus bajos apetitos, se valen de cualesquiera medios, y estos medios suelen ser la crueldad y la violencia, para hacer realidad sus deseos.

Los personajes contemplativos, como Ignacio, Riquet, Anfino, David, Mario, Esquilache o Silverio, son personajes escrupulosos, dubitativos, angustiados, que no pueden vivir en un mundo que les viene demasiado pequeño, que tienen clara conciencia de los límites de su propia condición o de las imperfecciones de la sociedad, que sueñan con una libertad y una perfección superiores. Casi todos fracasan, en el sentido inmediato de que no consiguen verificar su sueño en el mundo de la realidad en que viven.

Buero Vallejo complementa esta división con un juicio muy matizado que condena a ambos, porque los primeros olvidan la contemplación, pero los segundos merecen también su reproche, porque no saben actuar y permiten que actúen los más aprovechados mientras ellos sueñan⁷⁸⁰.

Hay que hacer constar, no obstante, como ha estudiado Newman⁷⁸¹, que los personajes culpables del teatro de Buero Vallejo sufren tarde o temprano con relación a su culpa; son agonistas en mayor o menor grado patológico. El dramaturgo, para quien

⁷⁷⁸ PACO, Mariano de: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 35.

⁷⁷⁹ Ricardo Doménech ha aplicado con acierto esta tipología al estudiar la obra de Buero. Vid., por ejemplo, DOMÉNECH, Ricardo: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 25-26.

⁷⁸⁰ Esta opinión la expresó Buero en 1967, en *Primer Acto*. Vid. ÁLVAREZ, Carlos: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La doble historia del doctor Valmy. Mito*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 15.

⁷⁸¹ NEWMAN, Jean Cross: *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1992, p. 178.

el subconsciente tiene un interés constante, hace que el público sea testigo de los problemas de conciencia de sus personajes y de los traumas resultantes: pesadillas, presencias imaginadas u otras manifestaciones del mundo mental subterráneo. Los más afectados se suman en depresiones, son asediados por alucinaciones o buscan modos extremados de huir de lo insoportable, mediante fuga o suicidio. De todos modos, aunque Buero no deja nunca de desenmascarar la culpabilidad concreta cuando existe en sus dramas, al mismo tiempo mira con compasión y comprensión a los personajes que intentan afrontar tal culpabilidad. Buero se mueve en la tragedia y exhibe su idea de que aunque el mal puede triunfar transitoriamente, nunca queda impune. Este concepto, que debemos aproximar al de justicia poética, determina que el engaño o la maldad acaban revirtiendo sobre quien los produce, lo cual puede llegar a producir compasión en el espectador.

Conviene destacar, asimismo, la gran capacidad de Buero para crear personajes secundarios memorables, como el de Dámaso en *Madrugada*, con una evolución psicológica que lo lleva a la catarsis, o la madre superiora en *El concierto de San Ovidio*⁷⁸².

Madrugada tiene un número reducido de personajes, que son nueve. En una obra policiaca no conviene usar un reparto demasiado elevado, pues despista al espectador, que tiene que estar al tanto de lo que dice y hace cada sospechoso, por lo que la lista debe ser limitada. Esta parquedad en el reparto la comparte *Madrugada* con otras obras tempranas de Buero: *Palabras en la arena* (1949), que cuenta con siete personajes, *La señal que se espera* (1952), con seis y *Las cartas boca abajo* (1957), con sólo cinco. Suponemos que, lo mismo que sucede con obras de Buero más modernas (*Diálogo secreto*, *Lázaro en el laberinto* o *Música cercana*), el presupuesto no daba para más y nada tiene que ver con los veintisiete personajes de *Un soñador para un pueblo* (1958), los veinticuatro de *Las Meninas*, los veintitrés de *El Concierto de San Ovidio* o los treinta y dos de *La detonación*⁷⁸³.

En *Madrugada*, primera obra realista que estrena Buero desde su *Historia de una escalera*, se cambia la “modesta escalera de la vecindad” por un lujoso chalet a las afueras. Buero dirige su mirada sobre la burguesía de la clase medio-alta, sociedad indolente que desde su pequeña parcela de poder es capaz de oprimir al más débil en

⁷⁸² Vid. JOHNSTON, David: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio*, Madrid, Espasa Calpe, 1989 (1962), p. 25.

⁷⁸³ Vid. NICHOLAS, Robert L.: “Antonio Buero Vallejo, un autor en busca de personajes”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 17, 1-3, 1992, pp. 179-194.

cuanto la vida le proporciona la menor oportunidad. Cuatro personajes innobles (Dámaso, Leonor, Leandro y Lorenzo) se concitan alrededor del dinero que el pintor Mauricio deja a su muerte; pertenecen a su círculo más próximo y son uno hermano, con su esposa, y otro hermano, con su hijo. Éstos nos descubren los rasgos esenciales de su clase: el trabajo, entendido como indignidad, la escasez económica, por tanto, y el nivel de vida superior a sus posibilidades. Buero Vallejo profundiza en la psicología de estos personajes, pero siempre teniendo en cuenta que es reveladora de actitudes sociales. Son personajes que van vestidos con la máscara de todo aquello que sueñan y poseen. Uno por uno el autor remueve sus máscaras y descubre los motivos de sus vidas, sus tragedias individuales. Los valores de la familia, pregonados por la ideología conservadora del momento histórico, son cuestionados con crudeza por Buero Vallejo en *Madrugada*. Un profundo resentimiento parece marcar las relaciones entre hermanos y también entre Lorenzo y su hijo Leandro, que los lleva incluso a la mutua agresión física. Como ha señalado Halsey, *Madrugada* “contrasts the egoism, hypocrisy, and false morality of the husband’s family with the noble sentiments of the woman who has sinned and whom they humiliate and despise⁷⁸⁴”.

Con todo, ha sido también resaltado por algunos críticos la poca naturalidad de los personajes de *Madrugada*, que se asemejan, tal vez, a puros esquemas, con muy poca naturalidad, como apunta Elizalde⁷⁸⁵. También Coll, en 1954, formulaba el siguiente juicio:

“Sinceramente creo que Buero Vallejo se ha quedado corto en *Madrugada*. Preocupado por la esencialidad de las frases, vencido por el corsé cronométrico a que sometía su desarrollo escénico, Buero Vallejo ha descuidado la fibrosidad humana de los tipos (...) apuntados de una manera superficial, sin exprimirlos, supeditando su estructura a una viabilidad puramente teatral. Escénicamente, y para que se me entienda, esos tipos son eficaces pero no auténticos⁷⁸⁶”.

Trataremos, a continuación, de estudiar pormenorizadamente los personajes de *Madrugada*.

AMALIA: DETECTIVE Y VÍCTIMA

⁷⁸⁴ HALSEY, Martha T.: *Antonio Buero Vallejo*, New York, Twayne Publishers, 1973, p. 61.

⁷⁸⁵ ELIZALDE, Ignacio: “Buero Vallejo”, cit., p. 447.

⁷⁸⁶ COLL, Julio: art. cit., pp. 31-32.

De Amalia se nos dice en el texto:

“Es una hermosa mujer, de gran presencia y poderosa mirada. Lleva un traje negro, lujoso, aunque sobrio, que sugiere ostentación antes que luto. Se ha peinado cuidadosamente y adornado con gargantilla y pendientes de brillantes. El contraste que todo ello forma con el dolor de su expresión hace aún más impresionante su aspecto” (p. 10).

La criada Sabina nos informa de la entereza de su ama: “La señora es capaz de eso y mucho más” (p. 10). A pesar de que se encuentra “rendida”, su valentía (“tengo que hacerlo”) nos indica que no va a ser la presa fácil que imaginan los parientes.

Sobre Amalia, Buero Vallejo escribió en el “Comentario” a la obra, en 1954:

“La necesidad de conservar la estimación propia y la seguridad del cariño del hombre que se la hizo recobrar se resume en una sola palabra: Amor. Por y para el amor vive la mujer, si es plenamente femenina. Amalia es plenamente femenina⁷⁸⁷”.

La figura principal de la obra es Amalia, cuya perplejidad consiste en la tensa búsqueda de la verdad del amor de Mauricio, su amante, que muere repentinamente tras sufrir la pareja unas relaciones muy tensas. Amalia inicia una investigación porque quiere saber si Mauricio había dejado de quererla, durante los últimos meses, por culpa de algunos de sus parientes que siempre habían visto con hostilidad su relación de amantes, o por otra razón.

En realidad, no se conoce con exactitud la razón del sufrimiento que tortura a Amalia, tan sólo la suspicacia de que a Mauricio le hubiesen llegado informaciones ficticias sobre una relación suya con Leandro u otro hombre. La verdad es imprescindible para Amalia, ya que se trata de un problema ético y una calumnia.

En Amalia hay toda una vida donde nada sórdido se le ha evitado. Iniesta⁷⁸⁸ sugiere que la inquietud personal de Amalia y su ilusión de independencia le proporcionarían caminos distintos de aquellos para los que toda mujer era predestinada en 1953: un hombre, unos hijos, la limpieza de una casa. Terminó su aventura posando desnuda para un pintor que la prostituyó y le quitó el último ápice de dignidad. Recogida por Mauricio, su vida comenzó a limpiarse del lastre de podredumbre de toda su corta existencia. Con él encontró la riqueza, que importaba poco para ella, la dignidad y, sobre todo, el amor. Recuerda a aquella Rosa, ya redimida, que aparecía hecha una perdida, en *Historia de una escalera*.

⁷⁸⁷ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 397.

⁷⁸⁸ INIESTA GALVAÑ, Antonio: *op. cit.*, p. 98.

Amalia es una mujer que siente la necesidad de enfrentarse cara a cara con la verdad, no puede vivir sin saber. Su vida no tiene sentido, por muy grande que sea la fortuna heredada, si no llega a conocer lo que busca. Ella, con sus indagaciones en la búsqueda de un culpable, persigue la confirmación del amor de su marido:

“AMALIA: No puedo saberlo. ¡Y esa es mi horrible duda, Sabina! Que no sé lo que él pensaba de mí” (p. 13).

“AMALIA: ¡Tengo que aclarar esas palabras! (*Su mirada parece buscar a Mauricio en el aire de la habitación*) ¡Me parece como si él me mandase hacerlo!” (pp. 15-16).

“AMALIA: No puedo vivir... ¡ni un minuto más!, sin intentar que él me recobre... para siempre” (p. 16).

Esa finalidad de la investigación es el descubrimiento de una verdad que puede destruir o salvar a Amalia, pero, como señala Borel⁷⁸⁹, es necesaria para dar sentido y autenticidad a su existencia personal. En este sentido, aparece igual que Penélope en *La tejedora de sueños*, porque las dos no pueden vivir sin amor, sin saber que habían sido amadas.

También se ha comparado a Amalia con otra serie de tipos buerianos, rectos, de insobornable y tenaz voluntad, como Esquilache, David o Velázquez; son personajes obsesionados con encontrar algo, que se enfrentan a los hechos tal y como son, buscando mucho más allá, en la profundidad de cada corazón con el que tengan que luchar. Como ha destacado Pérez Coterillo⁷⁹⁰, su indagación revela no sólo la verdad que ella busca, sino también la insinceridad de los demás personajes, con lo que la repercusión ética de la protagonista se fortalece.

¿Y por qué busca Amalia tan enconada y desesperadamente esa verdad que puede hundirla definitivamente en la humillación? La razón se encuentra en la “calma sobrehumana y amor sin límites” (p. 81) que su expresión siente al final, cuando compruebe que Mauricio no le dio perdón humillante, sino que la salvó para siempre con un amor rehabilitador, que ni el matrimonio ni la riqueza de una herencia podían forjar en su corazón.

Amalia se configura, por tanto, como un tipo de mujer altamente positivo, que lucha por conocer la autenticidad del amor de Mauricio, que tiene absoluta necesidad de

⁷⁸⁹ BOREL, Jean-Paul: *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966 (1963), p. 228.

⁷⁹⁰ PÉREZ COTERILLO, Moisés: “Veintitrés estrenos para la historia del teatro español”, *Cuadernos El Público*, abril de 1986, p. 34.

saber si ha sido amada por sí misma, más allá de otros intereses, y se bate exclusivamente para llegar a conocer esa verdad, aunque Mauricio haya muerto. Este amor de Amalia que va más allá de la muerte y que es la razón de vivir de Amalia tiene para Buero un valor purificador, que rescata a la mujer de su pasado gris.

Amalia, como otras mujeres del teatro bueriano, Mary Barnes, en *La doble historia del doctor Valmy*, la infanta María Teresa, en *Las Meninas*, o Julia, en *Jueces en la noche*, buscan implacable y afanosamente la verdad, y la intentan alcanzar por encima de las consecuencias negativas que puedan acarrearlas, la defienden también a costa de sacrificios. Es, como sugiere Ruggeri⁷⁹¹, un modelo de mujer fuerte el de Buero, que proviene sin duda del teatro clásico español. La evocación más o menos explícita de las combativas mujeres de Lope es perceptible en los rasgos generales de los personajes femeninos buerianos. Sin embargo, como ha estudiado Serrano⁷⁹², estas mujeres buerianas dotadas por el autor de un carácter fuerte y firmes decisiones, capaces de emprender la rebelión, son, con la excepción de Amalia, quien sí lleva a buen término su propósito, sometidas a un esquema dominante en gran parte de la dramaturgia española, desde la posguerra a la democracia, que se caracteriza por el levantamiento de la mujer rebelde y su posterior caída, aplastada por un poder que no permite atentados contra sus leyes. También es destacable la consideración de que las heroínas de Buero Vallejo (la propia Amalia, Mary Barnes, Verónica...), que pueden ser protagonistas o no⁷⁹³, se construyen con el trazado de unos rasgos tradicionalmente femeninos, como la ternura, la comprensión, la adaptación al hombre al que pretenden salvar o su desaliento ante la imposibilidad de conseguirlo.

Amalia se reconcilia con su pasado y con la memoria de su marido al osar elucidar los verdaderos motivos que han impulsado a Mauricio a casarse con ella *in extremis*, así como a dejarla como heredera de su fortuna. De la prueba, como señala Embeita⁷⁹⁴, emerge una mujer nueva, redimida del estigma de su caída, liberada para siempre de un pasado ominoso. Amalia se parece en este sentido a otro personaje femenino de Buero, Ana, que aparece en *Aventura en lo gris*.

⁷⁹¹ RUGGERI MARCHETTI, Magda: "La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo", art. cit., p. 38.

⁷⁹² SERRANO, Virtudes: "Las 'nuevas mujeres' del teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Monte Arábí*, 1996, pp. 95-104.

⁷⁹³ Como bien resalta Linda Sollish Sikka, "in the Buero's theater, the woman is critical to the structure of the play, whether she is the protagonist or not". Vid. SIKKA, Linda Solish: "Buero's women: structural agents and moral guides", *Estreno*, primavera 1990, p. 18.

⁷⁹⁴ EMBEITA, María: "Antonio Buero Vallejo: el teatro de la verdad", *Cuadernos hispanoamericanos*, 275, mayo de 1973, p. 247.

Amalia obtiene la convicción, casi mística, de ser acompañada más allá de la muerte, o a pesar de ella. Al final de la obra, aunque pronuncia el nombre de Mauricio “con la voz quebrada por el llanto” (p. 81), ha conseguido redimirse con “un silencio por el que me recobra... desde el otro lado de la muerte” (p. 79).

Amalia es capaz, pues, de los más bellos ideales, pero también es emprendedora. Es capaz, ella sola, con la única ayuda de Sabina, de enfrentarse a sus oponentes, a los parientes del marido, gente sin escrúpulos, para averiguar algo que le interesa personalmente y que, a fin de cuentas, no va a cambiar su situación. Lucha durante el tiempo disponible, que es breve, y crea una tensión dramática que fuerza a los culpables a buscar una salida drástica, cuando Lorenzo intenta asesinar al ya fallecido Mauricio. Por este motivo, Doménech⁷⁹⁵ considera que Amalia supera la antítesis entre activos y contemplativos. La supera a causa de su amor, que le da fuerzas para llevar a cabo esa fatigosa búsqueda de la verdad. Amalia es una síntesis, por poner un ejemplo, del soñador Anfino, que tiene nostalgia de una realidad diferente, basada en el amor, y del Ulises de *La tejedora de sueños*, capaz de emplear el juego sucio y las estratagemas para lograr sus fines⁷⁹⁶. Hay que tener en cuenta que, al fin y al cabo, Amalia presenta a los parientes de Mauricio una gran mentira, el hecho de que Mauricio no esté ya muerto, sino moribundo, para incitarles a hablar.

También conviene tener presente que Amalia es capaz asimismo de una cierta crueldad, expuesta en la escena con Leonor, en el segundo acto, a la que humilla recordándole su pobreza:

“AMALIA: Hable, Leonor. Decirlo no es nada, y va a tener en cambio tantas cosas... Una bonita casa, doncellas... Lo que ha deseado durante su vida entera. Y no tendrá que estropearse las manos cosiendo o lavando... Mire las mías (*le pone una ante los ojos*). Limpias, suaves, con las uñas cuidadas... Así podrán ser las suyas.

(...)

Y usted podrá vestir como yo y cuidar esa cara y ese cuerpo, ajados por los trajines del fogón y del fregadero... (*Aproxima su cara a la de ella*). Mire mis orejas. Mi cuello. ¿Verdad que le gusta el collar? Será suyo. Tendrá joyas, joyas buenas y caras con que podrá sustituir esas pobres pulseras de latón...” (p. 55).

⁷⁹⁵ DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, cit., p. 80.

⁷⁹⁶ Para la oposición entre activo y contemplativo en *La tejedora de sueños*, vid. FRANCO DURÁN, María Jesús: “Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 313-321.

Amalia es, sin duda, un personaje muy fuerte. El propio Buero, cuando se le preguntó en 1996 si seguía admitiendo sus palabras de 1954: “por el amor y para el amor vive la mujer” y que “Amalia es plenamente femenina”, contestó:

“Sigo creyendo que la mayor realización femenina está en el amor, sin perjuicio de que cubra otras actividades admirablemente (...). La mujer ama más y mejor que el hombre, y ésa es su última y mayor superioridad sobre éste⁷⁹⁷”.

EL MATRIMONIO DE DÁMASO Y LEONOR

Ya en las acotaciones iniciales, Buero nos da indicios de lo que será el carácter de este matrimonio. En cuanto a Dámaso:

“Dámaso tiene unos cincuenta años y es hombre de aspecto seco y envarado. Viste traje oscuro, algo usado, y lleva cuello duro. En su solapa brilla una insignia. De acuerdo con el traje, su voz y sus ademanes procuran dar la permanente sensación, no muy lograda, de una gran respetabilidad” (p. 18).

Son burgueses de la apariencia, amargados en la dura tarea de tapar sus miserias y demasiado tajantes, hasta la caricatura, en su ansiedad material. Así, por ejemplo, en una escena en la que Amalia, impaciente, porque nadie le ha dicho nada, les amenaza con despertar a Mauricio, exclama con furia:

“DÁMASO: ¡Lorenzo, que no estamos para bromas! ¡Que se nos vuelva el dinero!” (p. 34).

Dámaso, caballero respetable, subraya en todo momento su honorabilidad. Así, ante la acusación de Amalia de que miente:

“DÁMASO: Señorita, esa es una palabra muy dura. Olvida que soy una persona honorable, que estoy condecorado...” (p. 52).

Todas sus intervenciones, no obstante, revelan la satisfacción por la muerte de su hermano y la esperanza de la herencia.

En Dámaso encontramos el falso orgullo de Dimas (*Irene o el tesoro*) o de Villasanta (*Un soñador para un pueblo*).

No obstante, cuando la crispación llega a un límite insoportable, es su misma mujer, Leonor, quien descubre su mentira:

⁷⁹⁷ Vid. O’CONNOR, Patricia W.: *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 345-346.

“LEONOR: ¡Pordioseras y esclavas! ¡Esclavas para atenderte, para coserte, para mentir por ti! ¡Él nos concedió el honor de convertirnos en sus sirvientas y debemos estarle muy agradecidas encima, porque él es de buena clase, él es un caballero condecorado! (*Convulsa, señala a la solapa de su marido*) ¡La compraste en el Rastro! ¡Te la pusiste por primera vez hace quince años, cuando el amigo que te recomendó te dijo que te la habían negado!” (pp. 53-54).

Esa insignia era la recompensa que él mismo se había dado por todo su trabajo improductivo. Era la forma de tapar la envidia hacia su hermano Mauricio, el triunfador. Dámaso es un personaje que tapa sus miserias con mentiras de cara a los demás, de manera que resulta grotesco, casi esperpéntico en sus maneras. Esa condecoración de Dámaso, de la que tanto habla y que siempre lleva encima, no es más que un pedazo de latón comprado en el Rastro.

Como es habitual en el teatro de Buero, no obstante, los personajes están alejados de un maniqueísmo moral. Comparten rasgos positivos y negativos conjuntamente. Así, en el siguiente fragmento, al principio de la obra, combina la soberbia, que lo caracteriza, con un cierto sentimiento paternal hacia su hija:

“DÁMASO: Mónica, hija mía: podremos darte estudios y atenderte como mereces. Bien sabe Dios que cuando me condecoraron...

LEONOR: (*Despectiva*) ¡Bueno!

DÁMASO: ...hubiera cambiado mil veces el honor que me daban por la seguridad de tu porvenir. Tu pobre padre ha trabajado en balde muchos años; ahora tendrá su recompensa. Dios se acuerda siempre de los buenos... (*Espera, embriagado por sus propias palabras*)” (pp. 21-22).

Dámaso, castrado para la vida, oculta el fracaso tras su aspecto envarado y su insignia de latón, pero sólo él, en su mediocridad, será capaz de un esfuerzo de autenticidad, quitándose su insignia de latón y susurrando a los oídos de Amalia, al final de la obra:

“Adiós, Amalia. No nos juzgue demasiado mal... Quizá nuestro mayor delito ha sido... la pobreza” (p. 79).

Dámaso obtiene de la ruda prueba de esa madrugada un beneficio, que no se refiere sólo a la parte de la herencia que le corresponde a Mónica, sino que es la depuración y el reconocimiento que lleva consigo el derrumbamiento de las apariencias y el triunfo de la autenticidad, manifestado en lo que dice a Leonor.

“Y ojalá que esta noche nos sirva de algo a los dos para algo, Leonor... Ojalá” (p. 79).

Esta catarsis de Dámaso lo convierte en un personaje secundario muy acertado, que difiere del resto de los familiares de Mauricio.

El personaje de Leonor es el más grotesco de todos. Ya en su descripción inicial suscita antipatía y repulsión:

“es una cuarentona ya marchita, quizá francamente obesa, cuyos veinte años debieron de ser de una hermosura ostentosa y vulgar. Viste, con muy mal gusto, ropas de confección casera que aspiran a ser elegantes y lleva numerosas pulseras de un amarillo relumbrante, que le gusta hacer sonar con frecuencia” (p. 18).

La didascalia que acompaña a muchas de sus intervenciones refuerza esa sensación de antipatía: *“agria; taconea impaciente; despectiva; desdeñosa; sulfurada”*.

Y cuando habla de Amalia, usa términos insolentes: *“lagarta, perra, bruja”*. Amenaza a Mónica, que tiene palabras de compasión para Amalia: “te cruzo la cara de un bofetón”; la reprende duramente cuando la oye llamar “tía”: “no tienes ninguna tía”; y quiere echar a Amalia de casa, “con otro traje y sin esas joyas”:

“AMALIA: ¿De modo que despojada?

LEONOR: Si lo llama usted así...

AMALIA: ¿Echada a la calle como a una perra?

LEONOR: (*Venenosa*) Ha encontrado usted la palabra justa” (p. 26).

Como hemos visto anteriormente, también Leonor tiene que ver públicamente denunciada la falsedad de “esas pobres pulseras de latón” y confiesa a todos que, reducidas ella y su hija a la condición de “pordioseras” o “sirvientas”, le pedían continuamente dinero a Mauricio.

Leonor es la señora casada, socialmente aceptada y respetuosa de las buenas maneras, que no duda en situarse por encima de Amalia, a la que no duda en llamar “perdida”, porque ésta vivía con Mauricio sin estar casada:

“LEONOR: ¡Le hablé de usted, sí, y de todo eso que me acaba de decir! ¡De los vestidos, de las joyas, de todo lo que usted nos ha robado! ¡De esas cosas con las que ahora se atreve a insultarme! ¡A mí! Pero ¿quién es usted? ¡Una cualquiera!

(...)

AMALIA: ¡Cállese!

LEONOR: ¡Una perdida! Eso le dije a Mauricio... ¡Nos niegas unos céntimos y enjotas a una perdida!

AMALIA: ¡Cállese!

LEONOR: ¿Quería saberlo? ¡Ya lo sabe! Se echó a reír, pero otra le quedó por dentro, se lo noté muy bien. Y usted, ¿se ríe también? ¡Qué va usted a reír! (*Ríe*) ¡La que se ríe soy yo! ¿Lo ve? ¡Yo! (*Se golpea el pecho y ríe con risa discordante*) ¡Una señora!” (pp. 55-56).

Leonor pretende ser aquello que supuestamente el dinero le daría. No asume su condición de plebeya y viste un disfraz de burguesa rica llena de joyas, que cree sólo lograr con el dinero de la herencia de Mauricio. Buero le llena el brazo de pulseras de un dorado excesivamente reluciente para ser oro, que hace un ruido endemoniado, cada vez que lo mueve. La joya, el adorno, por no ser más que un disfraz, se convierte en un cascabel de feria grotesco, que delata cada una de sus falsas acciones.

Son muchos los personajes femeninos y negativos que se encuentran en la producción teatral de Buero Vallejo: Leonor, Matilde, doña Pastora, doña Marcela, Pepita, Dolores... son mujeres que prefieren la mentira y la ignorancia y permanecen siempre al margen de la asunción de verdades que se plantea en las obras, confinadas en un espacio privado y encerradas en sus pequeños egoísmos.

El matrimonio de Dámaso y Leonor, en definitiva, tan excesivos en el enjuiciamiento moral con el que fulminan a Amalia, así como en su codicia, constituyen un reflejo social de la miseria que envolvía a la España de la posguerra. Sólo con estos dos personajes hay suficientes elementos para haber constituido, de hecho, un drama independiente, ya que la falsedad que se esconde en este matrimonio es del mismo estilo que en otras obras de Buero. Baste recordar los conflictos familiares de *Las cartas boca abajo* o de *Diálogo secreto*, por poner dos ejemplos.

LORENZO Y LEANDRO: LOS CULPABLES

De Lorenzo se nos dice en el texto:

“*Es un sesentón de buen ver y aire afable, que viste, con cierto simpático desaliño un traje barato*” (p. 16). Es hermano de Dámaso, Mauricio y Mateo. Padre de Leandro.

A Leandro se le describe así:

“*Puede tener cuarenta años, aunque es arrogante y juvenil. Viste con soltura la ropa sencilla de un hombre de acción y de trabajo*” (p. 23).

Lorenzo y su hijo Leandro están, aparentemente, de la parte de Amalia, y no parecen demasiado interesados por la herencia.

Lorenzo es el más frío de todos y demuestra mucha astucia en sus intervenciones. Cuando Leonor y Dámaso están pensando en echar a Amalia inmediatamente, Lorenzo se mantiene reservado:

“LEONOR: ¡Cuidado con enternecerse! ¿Oyes, Dámaso? Que vea desde el primer momento que la tenemos en nuestras manos y que no vamos a aflojar.

(...)

LORENZO: Ya veremos, mujer.

LEONOR: (*Se levanta*) ¿Qué es lo que hay que ver?

LORENZO: ¡Te digo que ya veremos! No sabemos nada todavía” (p. 22).

Cuando Amalia, antes de desvelarles su plan, se siente despojada, va uno por uno preguntando:

“AMALIA: ¿Opinan igual los demás?

(...)

LEANDRO: Yo, no, Amalia. Y ellos lo saben muy bien.

LORENZO: Yo, señorita, no opino nada... todavía” (pp. 25-26).

Como ha estudiado Newman⁷⁹⁸, en el teatro de Antonio Buero Vallejo la figura paterna suele ser un fracaso casi siempre. En un teatro que no cesa de destacar la importancia de firmes criterios morales, es irónico que gran parte de los padres (en la práctica) sean ejemplos negativos, como se ve en *El tragaluz*, *Las Meninas*, *Llegada de los dioses*, *La doble historia del doctor Valmy* o *Diálogo secreto*.

Lorenzo tampoco ha sido un buen padre para Leandro y se lleva mal con él:

“SABINA: Voy a abrir (*Se dirige al chaflán*).

LORENZO: ¿Será mi hermano?

SABINA: Puede que sea su hijo.

LORENZO: (*Tuerce el gesto*) Claro. También vendrá mi hijo” (pp. 17-18).

Cuando Leandro entra después y saluda, Lorenzo “ni lo mira”. Antes ya había comentado:

“DÁMASO: ¿Continuáis distanciados?

LORENZO: Es inevitable. No nos llevamos bien” (p. 23).

Más adelante, Leandro anuncia su propósito de despertar a Mauricio:

⁷⁹⁸ NEWMAN, Jean-Cross: “El fracaso de la figura paterna en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 173-186.

“LEANDRO: Si no lo reanima ella, lo haré yo.

LORENZO: (*Seco*) Tú no harás nada.

LEANDRO: ¡Vaya! Mi padre me dirige la palabra al fin. ¡Lo haré! No estoy dispuesto a participar de toda esa porquería vuestra.

LORENZO: (*Seco*) Tú no harás nada.

LEANDRO: (*Estalla*) ¿Quién eres tú para prohibírmelo? ¡Hace tiempo que no te debo nada! Has sido incapaz de darme la posición que me debías. ¡Sólo te han importado tus proyectos, en los que has dilapidado lo que no era tuyo, sino mío” (p. 34).

La poca cordialidad familiar no se ciñe únicamente a las relaciones entre padre e hijo. Entre hermanos tampoco parece que se llevan muy bien. Cuando Dámaso y Leonor llegan a la casa de Mauricio y los recibe Lorenzo, se nos dice que “*por un momento, la pareja mira a Lorenzo sin mucha cordialidad*” (p. 18).

Leonor llamará a Lorenzo: “marmota” o “el financiero sin finanzas”, con un tono desdeñoso y con ganas de herir a su cuñado.

Lorenzo, que parece dormitar en una situación de tensión, se revela capaz de convertirse en un asesino para lograr la riqueza:

“LORENZO: Se muere de todos modos. Todo se reduce... a que la cosa se adelante un poco. Si ahora estuviese sin respirar unos segundos... moriría enseguida. (*Dámaso lo mira, aterrorizado*) ¡Vamos, sobrepónte y ayúdame! (...) No hay tiempo que perder... ¡Y son millones, Dámaso! Todas las posibilidades de nuevo. ¡Hasta la de hacer verdad esa mentira que llevabas en la solapa!” (p. 70).

Naturalmente, no consigue llevar a cabo su propósito, porque lo encuentra muerto, pero quien lo ha visto entrar lo cree un asesino y con ese vocablo se despide Amalia de él. Cuando termina la noche, acepta su fracaso. Sin ningún remordimiento por lo que había tramado, que ha horrorizado a todos los demás, sólo siente que ha sido “una madrugada dura y baldía”, sin más.

Leandro aparece en principio como quijotesco⁷⁹⁹ defensor de la mujer débil que parece ser Amalia:

“LEANDRO: (...) ¡No lo toleraré que se la insulte ni se la humille!

LEONOR: ¡Digo! Si ella no salía porque esperaba a su defensor... El caballero andante, que la recogerá después en su pobreza” (p. 25).

⁷⁹⁹ Sobre la influencia de Cervantes y *El Quijote* en el teatro de Buero, vid. CARO DUGO, Carmen: *The importance of the Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen University Press, 1995.

Constantemente, está animando a Amalia:

“LEANDRO: (*Se levanta*) Despiértalo, Amalia” (p. 30).

Está a punto de conseguir a Amalia:

“LEANDRO: Yo te quiero: yo sí te quiero” (p. 49).

“LEANDRO: Yo nunca le pedí un céntimo a Mauricio” (p. 50).

Sin embargo, ya ha ido dando indicios de su verdadero carácter:

“LEANDRO: Se trata de que vas a regalar la fortuna de Mauricio a él y a los otros, que nunca te han querido.

(...)

Fuimos camaradas, porque teníamos casi la misma edad. Él triunfó, y yo, a mis años, no he pasado de ser un triste gacetillero. Eso es muy duro para un hombre, Amalia.

(...)

Lo doloroso, lo... ¡intolerable! Es la tremenda injusticia de mi fracaso. ¡Postergado, despreciado por todos esos pedantes que no saben hilvanar dos frases con la pluma y que son novelistas, autores de teatro, directores de periódico! ¡Condenado a reseñar las bodas y los bautizos cuando uno está seguro, absolutamente seguro, de que vale más que ellos! (*Lento*). Y entonces... la suerte ciega hace triunfar a nuestro compañero de sueños. Él se lo lleva todo; yo, nada. ¿Por qué?” (p. 48).

Su doble juego quedará al descubierto por su amante, Paula:

“PAULA: ¿Callar, el qué? ¿Tus mentiras? ¿Tu egoísmo? ¿Tu doblez?

(...)

(*Se acerca a Amalia*) ¡No me lo quitará! Él no se casará con usted sin su dinero” (pp. 62 y 63).

Al final, queda privado del aprecio de aquellas dos a las que engañó.

En el enfrentamiento final entre Leandro y su padre Lorenzo sale la verdad: ambos habían calumniado gravemente a Amalia, que entonces comprende el significado del testamento del marido. Mauricio no deja nada a los únicos dos que la habían difamado con falsas acusaciones. Lorenzo la había denigrado, por rencor al no obtener dinero de Mauricio, sugiriendo a su hermano que Amalia se juntaba con Leandro, como amantes. Por su parte, Leandro, despechado por el rechazo de Amalia hacia él, le había escrito a Mauricio un anónimo, falso, que acusaba a Amalia de mantener relaciones con su antiguo amante, el pintor para el que posaba anteriormente. A los dos culpables se los castiga dejándolos en su miseria económica y moral.

Lorenzo y Leandro pertenecen a la categoría de los “trepadores”, que tanto se prodigan en el teatro de Buero Vallejo y en la vida misma. Son personajes como Juan Luis, Fabio y su padre, Braulio o Valindín. Para ellos, “valer más”, o convertirse en una autoridad es la meta misma de su actividad. Lorenzo cree que quedaría dignificado con el dinero que espera recibir de la herencia de Mauricio, dinero que le permitirá convertirse en el financiero que siempre ha aspirado ser. Por su parte, Leandro alberga la esperanza de un éxito profesional, por todo el talento que cree desperdiciado en el periodicocho para el que trabaja. Ambos contribuyen así a perpetuar lo peor de la moral burguesa y a hacer de la competencia desleal la esencia de la sociedad en la que viven⁸⁰⁰.

MÓNICA

La acotación inicial de Mónica es la siguiente:

“Una muchachita que aún no cuenta veinte años, de figura espigada y tímida expresión, que lleva un vestidito sencillo y sin adornos” (p. 18).

Mónica toma una postura inversa a la de los familiares, porque quiere de verdad a Amalia y a Mauricio:

“MÓNICA: Me da mucha pena, papá. Amalia es buena en el fondo” (p. 22).

Es la más sincera cuando llora “con fuertes gemidos”, que incluso sorprenden a sus padres. Quiere “despertar” a su tío Mauricio y es la única que considera a Amalia como una pariente, al llamarla “tía”, aunque se enfade con ella porque, en un momento dado, cree que Amalia no siente de verdad que se esté muriendo Mauricio:

“MÓNICA: Tú tampoco lo sientes. El tío está solo, y tú te dedicas aquí a charlar, en vez de atenderle y besarlo...” (pp. 45-46).

Mónica tiene sentimientos de generosidad y amor, a pesar del malvado y egoísta ejemplo de sus padres, hacia los que se siente extraña. Sufre amenazas y malos tratos de sus padres y es obligada a la vergüenza de pedir dinero a su tío. Siente una falta de afecto inmensa:

“MÓNICA: Y por eso me gustaba llamarte tía, porque muchas veces he pensado que, en realidad... (*baja la cabeza*) yo no tenía familia...” (p. 46).

⁸⁰⁰ Para un estudio genérico de los personajes negativos en Buero Vallejo, vid. MIZRAHI, Irene: *Resentimiento y moral en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valladolid, Universitas Castellae, 1999.

Su reacción ante un mundo que no comprende es la de desamparo, la de la soledad:

“MÓNICA: Todo es inútil... Estoy sola” (p. 47).

Es la única que ha venido no por un interés personal, y mucho menos por el dinero de la herencia:

“MÓNICA: ¡Qué me importa a mí el dinero! ¡Lo odio!” (p. 46).

Mónica, como es frecuente en el teatro de Buero, es la joven condenada por las culpas de sus padres, pero es la única que obtiene el premio a su inocencia, la única que puede quedarse al lado de Amalia, cuando haya terminado todo. No es casual que ella sea al final la que abre las cortinas y hace entrar en la casa la claridad del alba. Mónica es recompensada en el testamento, porque Mauricio consideró que era la única sincera, de entre todos sus familiares, la única junto con Mateo, el hermano que se fue a América, que quería a Mauricio por sí mismo, no por su dinero. Como señala Ruple, “as in many of Buero’s plays, the morally strongest characters are socially the most insignificant. Mónica, the thin, timid-appearing teen-age niece is the only relative who feels sorrow and compassion⁸⁰¹”.

Mónica puede ser insignificante, pero posee la inocencia de la juventud, un valor siempre presente en el teatro de Antonio Buero Vallejo:

“In tutto il teatro bueriano (...) i giovani, emarginati tipici dal mondo dagli adulti, occupano un posto molto importante (...) sono per Buero simbolo della purezza, della luce, del positivo assoluto. Rappresentano per questo l’innocenza e la verità precisamente per il loro ruolo di vittime (...). In ogni caso Buero opera in loro la materializzazione della speranza perché forse essi otterranno ciò che gli adulti non hanno potuto conseguire: un mondo migliore⁸⁰²”.

PAULA: PERSONAJE MISTERIOSO

El personaje de Paula funciona como resorte del suspense que caracteriza a *Madrugada*. Es el más misterioso de todos. Cuando todos los otros han llegado y Amalia ha anunciado su ultimátum, y la situación parece haber llegado al límite, llega Paula, que no ha sido invitada y que pone en peligro la situación, pues al venir de fuera, puede traer información verídica. Su papel es similar, por tanto, al de otros personajes

⁸⁰¹ RUPLE, Joelyn: *op. cit.*, p. 111.

⁸⁰² RUGGERI MARCHETTI, Magda: *op. cit.*, p. 111.

secundarios en piezas policíacas, que aportan su testimonio desinteresado o la prueba que confirma la culpabilidad de otros personajes. Recordemos, por citar algún ejemplo, el personaje de Isabel, en *Dos sin tres*.

De Paula, se nos dice lo siguiente:

“Es joven y bonita. Viste un elegante modelo descotado” (p. 39).

Es sobrina segunda de Mauricio, Lorenzo y Dámaso, y prima segunda de Leandro y Mónica. Nadie sabe por qué está allí o que tiene que ver con la acción de la obra. El espectador no puede comprender la importancia de este personaje hasta el final, cuando dé la clave de la prueba o evidencia del anónimo que recibió Mauricio.

El papel de Paula, sin embargo, es fundamental, ya que sus celos consiguen el doble efecto de dispensar a Amalia el suficiente coraje para continuar la investigación, y, finalmente, proporcionar la evidencia que incrimina a Leandro. Es Paula quien revela que la carta anónima que perjudicó a Amalia fue escrita por el que era su novio, Leandro:

“PAULA: (Llena de ira, se adelanta, tendiendo un papel que ha sacado de su bolsillo) ¡La escribiste! Aquí está. (Amalia se la arrebata y la lee febrilmente, Leandro retrocede como si le hubiesen golpeado). Te la devolvieron por correo, sin una palabra, al comprender o comprobar que habías mentido... Y yo te la quité del bolsillo” (p. 76).

Paula es, quizás, la única que está allí exenta de pasiones inconfesables. No está allí por el dinero, pero sabe que Leandro la abandonaría por una Amalia rica. A pesar de todo, se convierte en consciente cómplice de Amalia, porque las dos saben “lo duro que es luchar por un hombre” (p. 81).

PERSONAJES AUXILIARES: SABINA Y LA ENFERMERA

En la obra hay dos personajes claramente auxiliares: Sabina y la enfermera. Sabina es “la vieja criada, con honores de ama de llaves, de la casa” (p. 8). Es una criada de toda confianza, con la que se desahoga Amalia. Desempeña un papel auxiliar para dar al público todos los detalles necesarios que tiene que conocer, similar al de la criada Fenicia en *Las palabras en la arena*.

Sabina refuerza la autoridad moral de Amalia, pues su fidelidad y fe en Amalia están fuera de toda discusión. Sabe que Amalia fue modelo de un pintor que la prostituyó, sabe el estado en el que llegó a esa casa, y, a pesar de todo, cree que “nada

malo” (p. 13) pudo pensar Mauricio de Amalia. Sabina cumple también la función de ayudante de Amalia, identificándose con ella frente a sus enemigos:

“SABINA: (*Antes de salir, con una maligna mirada a todos*) Cuando vuelva, no lo piense más y haga que inyecten a don Mauricio. Él la quiere. Él no podrá creer esas infamias” (p. 64).

Como ha estudiado Iniesta⁸⁰³, Sabina es uno de los personajes más queridos por Buero, en el que el autor deposita mucha de su esperanza y que ya antes lo había creado como Camila, en *El terror inmóvil*, Euriclea, en *La tejedora de sueños*, o Rosenda, en *La señal que se espera*.

De la enfermera casi no se nos dice nada, en el texto. Es una mujer, de edad indeterminada, que muestra una cara “pálida y cansada” (p. 8), por lo que se supone una noche de guardia. La presencia de la enfermera es conveniente para que Amalia haga creer a sus parientes que Mauricio aún vive.

LOS PERSONAJES AUSENTES: MAURICIO Y MATEO

Ya en su estreno, el crítico Sergio Nerva resaltaba la gran importancia del personaje Mauricio en la obra:

“Este personaje invisible, inmediato, pero que se presiente sobre su lecho mortuario, es uno de los aciertos fundamentales de *Madrugada*. Pesa sobre todas sus escenas⁸⁰⁴”.

El cadáver de Mauricio, la muerte, ocupa un lugar privilegiado en la obra y condiciona la ambientación policiaca. Efectivamente, Mauricio no aparece en el escenario, pero su presencia, o mejor, la de su cadáver en la habitación de al lado⁸⁰⁵, se convierte en una obsesión constante para los personajes y los espectadores. Poco a poco se conoce lo relacionado con su persona. Era pintor, de carácter tímido y callado, que había triunfado como artista, pero que no se trataba con su familia, excepto con su hermano Mateo. En su testamento dispuso todo para que el ser más inocente de sus allegados, su sobrina Mónica, tuviese un futuro mejor. Todas estas facetas intentan

⁸⁰³ INIESTA GALVAÑ, Antonio: *op. cit.*, pp. 96-97.

⁸⁰⁴ AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, cit., p. 148.

⁸⁰⁵ Cuando Buero estrenó *En la ardiente oscuridad*, se le criticó por sacar el cadáver a escena, a pesar de que, para Buero, resultaba un recurso dramático imprescindible. Parecidas críticas tuvo también Buero en el estreno de *La fundación*, en la que volvía a estar en escena un cadáver. En *Madrugada* no se ve en ningún momento el cuerpo de Mauricio, lo cual respondía a las reglas del decoro de esa época. Vid. DÍAZ CASTAÑ, Carmen: “De la Residencia a la Fundación”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit., p. 267.

dibujar el significado de su personalidad, que se completa sobre todo sabiendo que él ha sido quien inspiró el amor de esa mujer tan entera que es Amalia. Como apunta Ruggeri, es destacable “la capacità dell’uomo di agire, anche dopo la morte, attraverso l’impegno etico che ebbe in vita, trasmesso nel messaggio che lasciò ai vivi⁸⁰⁶”.

De hecho, es recurrente en el teatro de Buero Vallejo que los personajes lúcidos alcancen muchas veces su máxima germinación en la muerte. La semilla dejada por Ignacio, por David o por Mauricio jamás llegará a ser conocida por ellos mismos. También el profesor Mariano de Paco⁸⁰⁷ afirma que hay algunos personajes en la obra de Buero que simbolizan el perfecto equilibrio, y por eso no llegarán a aparecer en escena y quedan como una esperanzada meta. Es lo que ocurre, tras el antecedente de Cristo en *Las palabras en la arena*, con Carlos Ferrez Díaz (*Las cartas boca abajo*), Eugenio Beltrán (*El tragaluz*) y, más aún por ser víctimas inocentes, Fermín (*Jueces en la noche*) y Silvia (*Lázaro en el laberinto*). Podemos nosotros incluir a Mauricio en la lista.

Mauricio, lo mismo que anteriormente Anfino con respecto a Ulises, ha triunfado sobre Leandro después de muerto:

“LEANDRO: (*Suplicante*) ¡Perdóname!

AMALIA: Pero ¿no comprendes que él te ha vencido? ¡Él te ha vencido para siempre, desde ahí dentro!” (p. 80).

Hay que indicar, finalmente, que no es casual que Mauricio sea pintor. Personajes pintores los tenemos, en un primer papel, en *Las Meninas*, *El sueño de la razón* y *Llegada de los dioses*. Son personajes que se convierten en el centro de un desarrollo dramático que desencadena desenlaces a partir de la propia pintura.

El segundo personaje “ausente” con rasgos positivos es Mateo, hermano de Mauricio, Lorenzo y Dámaso. Él no sabe nada de la enfermedad de Mauricio, porque ha emigrado:

“LORENZO: A propósito, ¿has tenido noticias de Mateo? Yo, ninguna.

DÁMASO: Indirectas. Parece que no le va mal por aquellas tierras. Pero a costa de trabajar mucho” (p. 20).

⁸⁰⁶ RUGGERI MARCHETTI, Magda: *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰⁷ PACO, Mariano de: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 23.

Trabajo que contrasta con el semiparasitismo de sus hermanos pobres, que prefieren vivir a costa de la caridad de Mauricio y están ansiosos por heredarle⁸⁰⁸.

Mateo era el único hermano que se llevaba bien con Mauricio:

“AMALIA: Mauricio estaba reñido con ustedes desde hace años. (*Pasea*) Mateo era el único hermano con quien no dejó de tratarse, y cuando decidió marcharse a América a abrirse camino allí, Mauricio no vaciló en costearle el viaje y algo más..., quizá porque Mateo nunca había tenido mal estilo en su manera de entender que tenía un hermano rico” (pp. 28-29).

Es en casa de Mateo, en la fiesta de su despedida, cuando calumniaron a Amalia. En la escena sólo aparecen los personajes sospechosos, pues de una obra policiaca se trata; los inocentes, como Mateo, no.

7.8. ESTRUCTURA: INVESTIGACIÓN POLICIACA

En los difíciles años en los que inició su dedicación al teatro, Antonio Buero Vallejo tenía ya formado, como ha resaltado Mariano de Paco, un ambicioso y decidido proyecto: el de llevar a término “un teatro que tuviera por un lado determinados significados y por otro preocupaciones formales⁸⁰⁹”.

Estas preocupaciones formales se han traducido en que Buero Vallejo fue aportando poco a poco soluciones escénicas más arriesgadas. Esa innegable evolución no ha sido nunca el fruto de un gratuito deseo de experimentación en el vacío, sino el resultado de un convencimiento profundo: la complejidad del problema del hombre en el siglo XX exige un teatro que plantee al público medios no habituales de compartir los universos de ficción que en cada caso se le proponen. La investigación en los modos de renovar la estructura teatral no es, por tanto, un aspecto simplemente “formal”, porque no hay problemas formales disociados de los que se consideren de fondo. En palabras de Pérez Minik:

“Si quisiéramos concretar cuál fue la virtud más acusada de su arte, diríamos que su labilidad. Toda su producción es una pura y escueta experiencia. Cada obra es una prueba nueva, y así nos encontramos con que todas son distintas, formalmente hablando

⁸⁰⁸ Quizá venga al caso recordar, al respecto, unas palabras pronunciadas por Buero Vallejo: “El capitalismo es radicalmente injusto. En el capitalismo los hijos heredan el dinero de sus padres. Eso no está bien”. Vid. PANIKER, Salvador: *Conversaciones en Madrid*, Barcelona, Kairós, 1969, p. 182.

⁸⁰⁹ PACO, Mariano de: “Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 40.

(...). Lo que nos maravilla es que dentro de esta labilidad, sus ideas, intenciones y resoluciones son siempre iguales⁸¹⁰”.

La misma opinión sostiene Enrique Llovet: “Hombre tan cuidadoso de la forma teatral, tan medido de palabras, tan literalmente dramaturgo, coexiste con un pensador nada servil⁸¹¹”.

Ricardo Doménech⁸¹² ha demostrado que desde su primera obra, Buero Vallejo se ha ido planteando y resolviendo problemas estructurales que manifiestan una conciencia nada remisa al experimento. Así, por ejemplo, aquella oscuridad total y física de *En la ardiente oscuridad*, el doble intérprete de Riquet en *Casi un cuento de hadas*, la ventana de *Irene o el tesoro*, de horizonte distinto según fuese Irene o los demás quienes se asomasen a ella, son ejemplos de experimentación del primer Buero.

Sin embargo, hay que tener en cuenta, como señala Iglesias, que desde el principio hasta el fin de su producción, Antonio Buero Vallejo se propuso que esos experimentos teatrales, por arriesgados que pudieran llegar a ser, no arrancaran de planteamientos inaccesibles a su auditorio. Sin renunciar al componente de investigación estética que el arte siempre supone, no quiso perderse Buero en el territorio del puro divertimento formalista, pues “los tiempos no estaban para juegos ni frivolidades, ni construyó un mensaje hermético o abstracto, sólo al alcance de unos cuantos iniciados. Por ello buscó el entronque con la tradición⁸¹³”.

Parece, pues, plausible considerar, como sugieren Iglesias y Paco⁸¹⁴, que el objetivo último de todo el proceso de indagación en los modos de renovar la estructura teatral es el de conseguir una más intensa vivencia del espectador en las complejidades de las vivencias humanas que se escenifican. La participación psíquica del espectador así conseguida será tanto más honda cuanto que resulta inevitable, ya que no podemos zafarnos de ella, pues nos viene dada por la construcción de la obra. Como indica Serrano, Buero se colocó junto a los grandes y reconocidos innovadores de nuestro siglo, pero el fin de esas reformas técnicas no era otro que “*implicar* al público y convertirlo en *receptor ideal*⁸¹⁵”.

⁸¹⁰ PÉREZ MINIK, Domingo: *op. cit.*, p. 394.

⁸¹¹ LLOVET, Enrique: *La magia del teatro*, Madrid, Dosssoles, 2001, p. 185.

⁸¹² DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, cit.

⁸¹³ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Antonio Buero Vallejo: teatro y vida”, cit., pp. 23-24.

⁸¹⁴ IGLESIAS FEIJO, Luis y Mariano de PACO: “Introducción”, cit., pp. XXII-XXIII.

⁸¹⁵ SERRANO, Virtudes: “Antonio Buero Vallejo, ayer, hoy, siempre”, en *Teatro al sur*, 15 de junio del 2000, Buenos Aires, p. 17.

Uno de los principales recursos técnicos es el denominado por Doménech *efecto inmersión*, entendiendo que, a través de una identidad sensorial con el personaje, el autor nos introduciría en la conciencia de ese personaje. Es ésta una forma de participación psicológica que el autor considera más útil y profunda que las tentativas físicas de confusión entre público y escena, realizadas por otros autores. Como el propio Buero ha descrito, el efecto de inmersión es “un recurso teatral consistente en que el público tenga que ser participante, aunque él no lo desee, de los problemas y de la situación anímica íntima de algunos de los protagonistas⁸¹⁶”.

Otro procedimiento típico del drama bueriano es lo que Ruiz Ramón⁸¹⁷ denomina “estructura interrogativa abierta”, que responde a la función precisa de configurar dramáticamente la realidad humana como tensión no resuelta, de modo que, asumida ésta por el espectador, despierte también la misma conciencia trágica que originó la pregunta, ya que la no resolución del conflicto en el espacio escénico genera en el espectador la necesidad de seguir buscando en su propio espacio histórico las respuestas últimas que el drama deja en suspenso. Conviene recordar la firme creencia bueriana de que la tragedia ha de ser sustancialmente esperanzada. De este modo, Buero potencia la estructura semántica abierta, según la cual el espectador debe reconstruir el sentido del drama, que así puede transformarle a través de su toma de conciencia ante los hechos que se han desarrollado ante él.

Los comentarios que dedicó Buero a *Madrugada* ratifican esta labilidad experimental de Buero. En la “Autocrítica”, Buero señala:

“*Madrugada* es un episodio concreto y rápido (...). La obra envuelve también una tentativa que pudiéramos llamar técnica: un cierto ejercicio de teatro (...). El autor ha concebido una acción continua, desarrollada con absoluta unidad de tiempo, pues los minutos del único entreacto de la obra se cuentan también tras el telón⁸¹⁸”.

En “Ante el estreno de *Madrugada*”, reitera su idea:

“*Madrugada* (...) es, también, un intento de hacer puro teatro⁸¹⁹”.

Lo explica con más detenimiento en el “Comentario”:

“En el teatro cabe todo y (...) ninguna fórmula técnica puede rechazarse como declaradamente antiteatral (...). Esta obra sí es una defensa de las tres unidades⁸²⁰”.

⁸¹⁶ Vid. DIXON, Víctor: “Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día”, *Anthropos*, 79, 1987, p. 31.

⁸¹⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Celebración y catarsis (leer teatro español)*, cit., p. 191.

⁸¹⁸ BUERO VALLEJO, Antonio: “Autocrítica de *Madrugada*”, cit., p. 371.

⁸¹⁹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Ante el estreno de *Madrugada*”, cit., p. 388.

Muchos años después, en 1970, Buero volvió a explicar sus motivaciones:

“Yo quise, sobre todo, plantearme la necesidad de la norma: reducirme a las tres unidades e intentar, dentro de ellas, un riguroso ejercicio de teatro. Convencerme, en una palabra, de que podía dominar el oficio. Una vez efectuada la prueba abandoné pronto esas rigideces⁸²¹”.

Madrugada es, en efecto, un *ejercicio de teatro*. Esta vez Buero Vallejo se había propuesto escribir una obra rigurosamente atendida a las tres unidades, en la que el tiempo real que dura la representación y el tiempo interno del escenario fueran exactamente iguales. El uso por Buero de las tres unidades no tenía como propósito, desde luego, la vuelta al teatro neoclásico, sino que se trataba de un experimento teatral. Es determinante considerar, como ha aducido Díez de Revenga⁸²², que sólo cuatro años después de *Madrugada*, con *Un soñador para un pueblo*, Buero pone en funcionamiento la llamada “técnica funcional” (simultaneidad en la escena de lugares de acción no simultáneos en la realidad, alternativa rápida de estos lugares, o indefinida sucesión en cuadros, multiplicidad de acciones secundarias y discontinuidad temporal sin trabas), que contradice abiertamente la poética de las tres unidades.

Madrugada es, pues, una pieza técnicamente llena de interés, con un escrupuloso respeto de las tres unidades de acción, lugar y, sobre todo, de tiempo, ya que el tiempo de la acción dramática coincide con el real. Desde el principio al final, el pasar del tiempo está marcado por un reloj hacia el cual dirigen sus ojos los personajes en diversos momentos del drama. El relato es puramente dramático, sin cargas narrativas, y es a través de las situaciones como se van revelando los caracteres, las ideas, como en el mejor teatro.

Cada obra de Buero Vallejo, en el camino de la renovación de su arte, suponía un experimento, un ensayo sutil de nuevas andaduras y, como subrayó García Pavón: “En *Madrugada* consiguió de la manera más *exacta* que se haya experimentado jamás en la escena española renovar la vieja fórmula luzanesca de la unidad de tiempo. El reloj que formaba parte del decorado, marcaba exactamente los minutos de la acción⁸²³”.

Para dar consistencia a este *tour de force* técnico, Buero adopta el esquema formal de la pieza policiaca, en la que el suspense, como ya hemos visto, se mantiene

⁸²⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., pp. 388-389.

⁸²¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sobre *Madrugada*”, en *Obra Completa*, Vol. II, cit., p. 456.

⁸²² DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “La técnica funcional y el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, pp. 147-158.

⁸²³ GARCÍA PAVÓN, Francisco: “Antonio Buero Vallejo. Sus trabajos y sus días”, *Destino*, 1742, 20 de febrero de 1971, p. 23.

desde la primera escena hasta el final, cuando Amalia, por fin, descubre a los familiares que la calumniaron. El propio Buero justificaba así el empleo de la técnica policiaca:

“Para retener la atención del espectador, durante dos largos actos, carentes de mutaciones, no hay más remedio que recurrir a los procedimientos de la comedia de intriga. Pero el autor no se hubiese perdonado el ofrecer al público una simple comedia de intriga, y por ello, aunque esta suya de hoy maneja los recursos habituales en el género, ha procurado evitar los defectos que le son inherentes, dando a conocer desde las primeras escenas la clave del episodio. No toda la clave, sin embargo⁸²⁴”.

La técnica empleada por Buero, para Robert Nicholas, es impecable:

“*Madrugada* contains a carefully wrought climax and its corresponding suspense. They, of course, are direct results of Buero’s meticulous condensation and ordering of actions (...). This ordering is not obstrusive; on the contrary, the action grows naturally and logically out of the play wright’s initial plan⁸²⁵”.

Efectivamente, como en la mejor tradición policiaca, desde el principio se conoce el móvil que Amalia, el detective, va a utilizar para descubrir lo que se propone, por medio de un personaje de apoyo, la criada, muy al estilo de las viejas confidentes del teatro clásico español:

“AMALIA: ¡Sabina, hay que evitar que sospechen lo más mínimo! Se me ha ocurrido algo. Verás. Estarán todos aquí a eso de las cuatro y media. En unos minutos todo estará planteado. Pero ellos no querrán hablar todavía. ¡Hay que darles entonces un buen golpe! A eso de... las cinco menos cuarto, sí. Tú te las ingeniarás para estar en la alcoba. Vendrás y me dirás: “Señora, don Mauricio se ha movido... Parece como si quisiera despertar”. ¿Comprendes?

SABINA: ¿Y si no hablan?

AMALIA: ¡Tienen que hablar! (*Pasea nerviosa*) Tienen que hablar antes de las seis. A esa hora, la enfermera se va y traen... todas esas cosas horribles, que harán imposible la mentira (*Se detiene*). Pero, si no hablasen... Si, por ejemplo, a eso de las cinco y veinte, todo estuviera igual..., entrarás otra vez. Y me preguntarás, de parte de la enfermera, si se le pone una inyección para reanimarlo” (pp. 12-13).

En toda la obra cobra especial importancia el suspense que, como hemos visto, sincronizaba muy bien con el gusto del público burgués de entonces, poco dado a que se

⁸²⁴ BUERO VALLEJO, Antonio: “Autocrítica de *Madrugada*”, cit., p. 371.

⁸²⁵ NICHOLAS, Robert L.: *The tragic stages of Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Department of romance languages University of north Carolina, 1972, pp. 39-40.

le plantearan en el escenario problemas que lo pudiesen inquietar, y que buscaba en el teatro, sobre todo, un divertimento brillante, de “pièce bien faite”.

Sin embargo, como ha destacado Juan Villegas⁸²⁶, *Madrugada* posee un rasgo distintivo dentro del género del misterio. Se da a conocer de inmediato el propósito de Amalia, pero no se indican las causas o factores que han llevado a él. Amalia se propone, como hemos visto, averiguar qué sucedió antes de la muerte de su compañero, que consiguió que éste se distanciara de ella en los últimos meses. Reúne a los parientes y trata de indagar y, a medida que el drama avanza, el espectador se va informando de lo que ocurrió en casa de Mateo, donde alguno de los presentes comunicó a Mauricio el hecho doloroso. Primero se ofrecen pistas falsas, como las sucesivas peticiones de dinero por parte de la familia de Dámaso, ya sea de Leonor o de Mónica, y también, luego, de Lorenzo. Al final de *Madrugada* es cuando se conoce la falsa información que recibió Mauricio, el secreto que buscaba Amalia. El suspense se crea con esta estructura, en la que se esconde la información esencial hasta el final.

Madrugada, al igual que otras piezas policíacas, empieza con un cadáver en escena, aunque fallecido por causas naturales:

“ENFERMERA: Lo que siento es que todo haya sido inútil.

(...)

Es una lástima. Y tan joven. Porque aún era joven.

(...)

La he visto tan deshecha por la muerte del señor...” (pp. 9-10).

El espectador ya sabe que Mauricio ha muerto y conoce, entonces, la trampa que prepara Amalia. La obra empieza por donde suelen terminar las otras. De este modo, como indicó en su crítica Adolfo Prego, “eliminando voluntariamente el truco, había que sostener el interés de la obra a fuerza de talento⁸²⁷”.

Este talento lo emplea Buero en crear una tensión creciente a lo largo de la obra, primero con la presencia, fuera del escenario, del cadáver de Mauricio, con el inminente riesgo de que sea descubierto por los familiares; a continuación, con la presión que sufre Amalia a causa de que dispone de poco tiempo. La estructura teatral de *Madrugada* se apoya en una base realista y es distinta de los recursos judiciales que emplea Priestley en *Llama un inspector*, con un final sobrenatural. En *Madrugada* tampoco se produce el

⁸²⁶ VILLEGAS, Juan: *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991 (2ª ed.).

⁸²⁷ Vid. AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, cit., p. 145.

flash-back, aunque del planteamiento de la obra, que alude a esa culpa cometida en el pasado, podría esperarse.

Esta muy simple estructura de la obra no llega a convertirse en monótona a causa de varios incidentes que mantienen la tensión: los aullidos del perro, los temores y sobresaltos de Amalia, que casi cae desmayada, en varias ocasiones.

Efectivamente, hay en la obra muchos momentos en los que parece que el plan de Amalia se va a ir abajo:

“LEONOR: La alcoba está lejos. ¡Abre!

DÁMASO: ¿Abro, Lorenzo? (*Lorenzo no responde. Se ha dormido*).

LEONOR: (*Desdeñosa*) La marmota ya se durmió” (p. 33).

O cuando viene Paula, de improviso:

“PAULA: Yo estaba con unos amigos en una sala de fiestas, y en la mesa de al lado coincidió un escultor conocido mío. De la Directiva del Círculo de Bellas artes... (*Entre Amalia y Sabina se cruza una mirada de temor*). Se acababa de enterar (*A Amalia le flaquean las piernas. Sin perder de vista a Paula, su expresión acusa el pavor que le invade*). Me dijo lo ocurrido y pedí un taxi enseguida.

DÁMASO: Es curioso lo pronto que se propagan las noticias...

LORENZO: Es natural, tratándose de una persona tan conocida. ¿Qué dijo tu amigo, Paulita? (*Amalia cierra los ojos, desesperada*)” (pp. 39-40).

Otro elemento que genera suspense es el hecho de empezar los dos actos de que consta la obra con la escena vacía o casi vacía. En el primer acto, está la enfermera sola, dormitando en el diván. El segundo acto empieza sin nadie en el salón. Más tarde, se queda otra vez el escenario desierto para aumentar la tensión del momento, cuando Dámaso y Lorenzo se disponen a matar a Mauricio.

El equívoco que Buero Vallejo ha insertado en *Madrugada* contribuye a crear tensión, ante el temor de que la enfermera revele la verdad:

“LORENZO: (*Hace una señal para que la enfermera se acerque*)

(...)

ENFERMERA: ¿Me llamaban?

LORENZO: (*Entorna la puerta del gabinete*) Discúlpenos... Queríamos preguntarle algunas cosas...

ENFERMERA: Usted dirá.

LORENZO: ¿Es realmente tan grave esa enfermedad?

ENFERMERA: Gravísima, señor. Casi nunca deja esperanzas (...).

LORENZO: ¿No se podría, quizá, haberle alargado la vida con estimulantes o medicinas?

ENFERMERA: Siempre hacemos lo posible. En este caso, por desgracia, no ha servido de nada.

LORENZO: Claro, claro. Ha sido una pena. (*Se aclara la voz*) Pero quizá no está nunca en nuestra mano negar toda esperanza de salvación a un moribundo (...). ¿No podría ocurrir que un desahuciado se pudiese, diríamos, milagrosamente bueno y viviese muchos años más?

ENFERMERA: Podría ocurrir, pero no en este caso (*Lo encuentra evidente*).

(*Breve pausa*)

LORENZO: ¿Está usted segura?

ENFERMERA: (*Ofendida*) Lamento mucho esas suspicacias, señor. Me limitaré a decir que el doctor ha hecho todo lo posible por salvarle (*Por el foro entran Amalia, Sabina y Mónica. Amalia está a punto de desvanecerse del susto al ver a la enfermera*).

(...)

LORENZO: Discúlpenos. Comprenderá que queríamos cerciorarnos de la exactitud de sus informes” (pp. 66-67).

Al final, como en toda obra policiaca, hay una sorpresa para el espectador:

“LORENZO: La felicito, Amalia. Ha sabido engañarnos a todos. Pero ¿qué se proponía?

AMALIA: (*Sonríe*) ¿Qué me proponía? (*Avanza hacia el centro de la escena*). Quise saber el significado de los seis meses de silencio que nos hicisteis pasar a los dos. Quise saber si me despreciaba y me pagaba, como a una mujerzuela, o si me probaba su fe y su cariño... al casarse conmigo.

LORENZO: (*Ruge*) ¿Qué?

DÁMASO: ¿Casados?

LEONOR: ¡Entonces, estamos desheredados!” (pp. 78-79).

Y es que, como indicó Buero al hablar sobre la estructura de sus obras:

“Me guardo algunos cartuchos para el final, eso pertenece a la estrategia típica del autor de teatro. Y hay que meditarlo mucho para no excederse o no quedarse corto, para dar en el clavo, que no siempre se consigue⁸²⁸”.

⁸²⁸ Vid. TORRES MONREAL, Francisco: *Buero por Buero*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993, p. 36.

Madrugada se configura como un proceso en el que se juzga a los responsables del conflicto que sufre Amalia. Ya advertía el propio Buero que “la técnica teatral de *Madrugada* es exactamente la del *Edipo* griego⁸²⁹”. Efectivamente, la investigación del pasado, que irrumpe en el presente y altera el equilibrio psíquico del personaje central por el recuerdo de una culpa que de momento ignoramos, constituye, desde *Edipo Rey*, un esquema habitual en muchas comedias policiacas, como hemos visto. Como ha estudiado Álvarez⁸³⁰, con toda su intensidad dramática o reduciendo la gravedad de lo que ocurrió en el pasado a hecho bochornoso, pero siempre abrumador, para quien se plantea la vida con rigurosa autoexigencia, este esquema se da también en muchas obras de Buero: *El terror inmóvil*, *La señal que se espera*, *Madrugada*, *Hoy es fiesta*, *El tragaluz*, *Llegada de los dioses*, *La fundación*, *Jueces en la noche*, *Diálogo secreto*, *Lázaro en el laberinto*, *Música cercana* o *La doble historia del doctor Valmy*.

Buero, admirador de Ibsen, recoge su técnica, mediante la cual lo que sucede en el presente tiene poca importancia, los sucesos están fuera de escena y es el pasado el que determina el presente, por lo que habrá que desvelarlo. Se opta por presentar en escena sólo el momento clave de la denuncia, en lugar de exponer todas las fases que han conducido al estado final.

Amalia sabe que ha sido calumniada gravemente y se erige en juez delante de quienes la acusaron:

“AMALIA: Hace seis meses, para celebrar su despedida, Mateo los reunió en su casa. A todos ustedes; y sólo a ustedes. Mauricio no pudo negarse a ir (...). En aquella reunión, alguien de ustedes habló aparte con Mauricio y le dijo algo muy grave (*Con esfuerzo*). Relacionado conmigo, al parecer (*Los mira uno por uno. Todos desvían la vista. ¿Asustados? ¿Perplejos? Tan sólo Mónica y Leandro continúan mirándola fijamente*). ¡Y el que lo dijo, me lo va a repetir palabra por palabra!” (p. 29).

A partir de aquí, la obra adquiere la estructura de un proceso o una investigación a través del cual se van descubriendo las verdades ocultas y vergonzosas de cada personaje. En cada revelación subyace un tema: la destrucción de las apariencias sociales, la falsa condecoración de Dámaso, el falaz desprendimiento y quijotismo de Leandro, el rencor de Leonor, la indiferencia de Lorenzo, que no es sino un asesino en potencia... Todos irán quitándose las máscaras con las que cada uno quiere ocultar su

⁸²⁹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 395.

⁸³⁰ ÁLVAREZ, Carlos: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La doble historia del doctor Valmy*. Mito, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 21.

condición. Hay que recordar, al respecto, la importancia que tenía este tipo de teatro-proceso, para Buero Vallejo:

“Los griegos inventaron la dialéctica. Y el teatro. Pero también la justicia. Y sus más grandes tragedias, aquellas con las que intentaron captar el posible sentido del enigma humano, no sólo despliegan sobre la dialéctica de su texto la teatralidad de sus situaciones y conflictos sino que, a su modo, describen asimismo un proceso. El de *Edipo Rey*, el de Orestes en *Las Euménides*... La dialéctica, el teatro y la justicia celebran entonces su duradera alianza y sientan los firmes cimientos (...) de la civilización humana⁸³¹”.

De este modo, Buero Vallejo ha conseguido con *Madrugada* una obra muy bien construida, a partir de algunos presupuestos quizás un poco forzados, para que la acción pueda concentrarse en un tiempo brevísimo, pero este alarde técnico ha dado como resultado un drama en el que, además del prodigio en la forma, hay una evidente conexión con las constantes del autor.

El final de la obra es abierto:

“AMALIA (*Con la voz quebrada por el llanto*)

¡Mauricio!... ¡Mauricio!” (p. 81).

Como ha destacado Iglesias⁸³², muchas obras de Buero terminan con la mención de un nombre propio, que se carga de sentido emocional por todo lo visto a lo largo de la acción. Está el “Pedro... Pedro...” de Velázquez en *Las Meninas*; el “¡Carmina!” de *Historia de una escalera* o el “Verónica” de *Llegada de los dioses*, casos a los que podrían añadirse los de *Irene o el tesoro*, *Hoy es fiesta* y *El concierto de San Ovidio*, en los que se pronuncia el nombre de la protagonista femenina muy cerca del fin.

El conflicto dramático en *Madrugada* queda abierto. Cae el telón final y no se sabe qué va a suceder con Amalia. Su existencia, seguramente, no va a ser nada fácil, pero es obvio que posee la fuerza de carácter para enfrentarse victoriosamente con los obstáculos que se le pongan al paso. Buero destacaba lo siguiente:

“Si consagra el resto de su vida a la adoración del desaparecido, será, indudablemente, mujer de muy excepcional calidad, pero como sabemos ya que también es mujer de gran temperamento, unos años más podrían traerle un nuevo e intenso amor por otro hombre, con lo que no dejaría de ser humana, aunque de más convincente

⁸³¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Prólogo a *El espectador y la crítica*, de Francisco Álvaro”, en *Obra Completa*, Vol. II, cit., p. 959.

⁸³² IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 137.

modo. Por lo que a *Madrugada* se refiere, su vuelta, entre sollozos, a la cabecera del marido, sólo significa la terminación del episodio; no la terminación del personaje. En la medida en que éste haya logrado cierta vida propia (último deseo de todo autor de teatro para sus grises criaturas), todas las posibilidades humanas permanecen abiertas ante él⁸³³.

7.9. ESPACIO: EL SALÓN BURGUÉS

Madrugada pertenece a la primera etapa en la producción de Buero Vallejo, calificada como realista o naturalista, que emplea un espacio concebido como reproducción de un lugar real. Es un teatro al estilo de Ibsen, en el que las obras están configuradas sobre el principio de ilusión escénica dentro del escenario, de modo que se aplica sobre él la “cuarta pared” del público. En vez de los escenarios simultáneos de muchas obras posteriores a 1958, como el de *Un soñador para un pueblo*, se recurre al salón de estar de una casa lujosa, muy similar, aunque más moderno, al de *La señal que se espera*. Este decorado de casa rica se repite, de nuevo, en *Llegada de los dioses* y en *Jueces en la noche*, cuyo mundo social es también el de la alta burguesía. Son decorados naturalistas habituales en las primeras décadas de la posguerra: los tresillos, el mobiliario aristocrático, el confort y lujo, la sensación de espacio confortable que domina gran parte de la comedia policiaca, pero también la comedia de evasión de la época. Son decorados parecidos, como señala Mariano de Paco⁸³⁴, a los de la “amplia estancia de la casa que, entre Santander y el Sardinero, posee la señora viuda de Barrantes” (*Dos mujeres a las nueve*, de Juan Ignacio Luca de Tena y Miguel de la Cuesta); el “salón de una casa de campo (...) mezcla de castillo francés y de casa solariega del norte de España, con toques de casa de campo a la inglesa” (*Celos en el aire*, de José López Rubio); el “vasto salón muy anticuado, a la moda de 1900, con las paredes tapizadas de damasco” (*El landó de seis caballos*, de Víctor Ruiz Iriarte); o, incluso, el ático “en una barriada de la clase media” (*La visita que no tocó el timbre*, de Joaquín Calvo Sotelo).

⁸³³ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 397.

⁸³⁴ PACO, Mariano de: “Los comienzos del teatro de posguerra (la escena española en torno al medio siglo)”, cit., p. 61.

Este tipo de decorado era muy habitual cuando empezó Buero a escribir sus obras, y el motivo son las razones económicas que exigían los empresarios: un solo decorado para toda la acción y el menor gasto posible. El mismo Buero indicó:

“Desde que empecé yo tenía dentro una propensión a lo fantástico, a mi manera, claro está, que luego en el escenario tardaba en verse, porque las obras no lo admitían o porque los montajes fueran pobres⁸³⁵”.

Sin embargo, incluso con estas limitaciones, Buero va a ser capaz de abordar aspectos proscritos por el realismo, como el tema onírico (*Aventura en lo gris*), el mítico (*La tejedora de sueños*), el literario (*Casi un cuento de hadas*) o la innovación de usar como decorado la escalera de *Historia de una escalera* o la azotea de *Hoy es fiesta*.

En esta primera etapa predomina, como ha estudiado D’Odorico Agosto⁸³⁶, un decorado único y cerrado, aun cuando éste se halle en el exterior. Así nos encontramos con salones, cuartos, habitaciones, escaleras, sótanos o semisótanos. Sólo hallamos tres espacios exteriores, pero todos ellos, por una u otra razón, tienen un carácter cerrado: la azotea de *Hoy es fiesta*, la fábrica en construcción de *El terror inmóvil* y la casa con huerto de *Las palabras en la arena*.

Conviene, además, advertir de que el realismo de Buero es muy peculiar, pues, como ya hemos apuntado anteriormente, incorpora de forma habitual elementos simbólicos, que caracterizan el denominado “realismo simbólico” de Buero. Son el sórdido y destartado albergue de *Aventura en lo gris*, la cornisa desconchada y las paredes con grieta de *Las cartas boca abajo*, el oscuro semisótano de *El tragaluz*, el ambiente claustrofóbico de la quinta de *El sueño de la razón*, la escalera de *Historia de una escalera*, la azotea de *Hoy es fiesta*, la habitación de *Música cercana* y, muy especialmente, la celda de *La fundación*. Todos ellos son espacios con significación simbólica, que alcanza a más profundos niveles de los aparentes, y, usualmente, hacen alusión más o menos explícita a la situación de penuria y falta de libertad de muchos españoles en la época franquista y de la democracia⁸³⁷.

⁸³⁵ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sesión de Coloquio: mesa redonda en torno a la obra de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *op. cit.*, p. 160.

⁸³⁶ D’ODORICO AGOSTO, Andrea: “El formalismo escénico en la primera etapa de la obra de Buero Vallejo: el realismo simbólico (1949-1957)”, en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 137-210.

⁸³⁷ Para un estudio del espacio en *El tragaluz*, vid. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: “El espacio de ‘El tragaluz’. Significado y estructura”, *Revista de Literatura*, 104, CSIC, julio-diciembre de 1990, pp. 487-504. El espacio en la obra *Lázaro y el laberinto* es estudiado por RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo: “Calderón y Buero en el laberinto”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 18-19.

En *Madrugada*, toda la acción transcurre en la casa de Mauricio y en el escenario se reproduce el salón, con tres puertas, una al chaflán, que da pie a que los personajes entren o salgan de la casa, otra a la izquierda, que da al comedor, y otra a la derecha, que da al gabinete, que a su vez comunica con la alcoba donde se encuentra el cuerpo de Mauricio. No hay cambio de decorados en los dos actos de los que consta la obra.

Se trata de un espacio, la casa, con dos lugares escénicos: el salón abierto hacia el comedor, y el dormitorio, oculto para los familiares, donde sólo tienen acceso Amalia, la enfermera y Sabina. El dormitorio de Mauricio es el espacio prohibido de la muerte ocultada, expectante y amenazadora. La lucha psicológica entre Amalia y los parientes, como ya hemos visto, se define visualmente en la tensión que todos sufren por el deseo de impedir o acceder a ese espacio prohibido. Como apunta Paulino Ayuso⁸³⁸, el suspense se genera por una sucesión de intentos, por parte de los familiares, por violar el umbral que separa ambos espacios y acceder al conocimiento del secreto.

La casa de Mauricio posee también un valor simbólico. Representa la riqueza, el patrimonio al que aspiran los familiares de Mauricio. Ya en la primera acotación se nos indica la suntuosidad que la adorna:

“La casa del pintor Mauricio. Los estudios se encuentran en el piso alto, en la planta baja se distinguen las diversas habitaciones donde se vive, en una de las cuales nos encontramos. Es un lujoso saloncito, decorado con personal buen gusto” (p. 7).

Una casa grande, en cuyo salón, tal y como se nos indica a continuación en el texto, hay profusión de cuadros y dibujos de Mauricio, que le han dado mucho dinero. Buero nos explica en el “Comentario” los detalles de estos cuadros:

“Los cuadros que decoraban la casa de mi hipotético pintor, presuntas obras a mano y realmente debidos a la de nuestro ilustre artista Juan Antonio Morales. Aquel paisaje castellano, aquellos toreros, el bodegón y el retrato fueron en punto a adecuación con la clase y rango de pintura que Mauricio podía crear⁸³⁹”.

Inmediatamente, habrá alusiones al deseo de poseer la casa, por parte de los familiares, de forma explícita:

“LEONOR: ¡Esta casa es más nuestra que suya!” (p. 23).

“AMALIA: Y ¿cuál es mi situación, según usted?

⁸³⁸ MARTÍN-MAESTRO, Abraham y José PAULINO AYUSO: art. cit., pp. 135-136.

⁸³⁹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 399.

DÁMASO: Mi mujer quiere decir que el papel de señora de la casa tal vez empieza a no convenirle” (p. 25).

O, más adelante:

“DÁMASO: Lamento tener que recordarle que hemos venido aquí por derecho propio, y que nadie, fuera de nosotros, está autorizado a permanecer a la cabecera de ese moribundo... Tendrá usted que abandonar la casa” (p. 26).

Amalia no se deja amilanar:

“AMALIA: ¡Y esta es mi casa... todavía!” (p. 31).

La casa ha sido motivo de codicia por parte de los personajes, de modo que el desenlace no puede ser más lógico, al final de la obra:

“AMALIA: Un silencio por el que me recobra... desde el otro lado de la muerte. (*Breve pausa. Abre los ojos y se revuelve, vibrante*) ¡Y ahora, fuera de mi casa!” (p. 79).

Sólo Mónica tendrá derecho a acompañar a Amalia y a quedarse por ser inocente.

De este modo, en *Madrugada* Buero usa un espacio más o menos tradicional, con un salón como decorado en el mejor estilo aburguesado de Benavente, pero ese decorado simboliza también las preocupaciones éticas de Buero: los conflictos familiares y la deshumanización que se produce en las personas por la codicia del dinero.

7.10. TIEMPO

En *Madrugada*, el tiempo real que dura la representación y el tiempo interno del escenario son exactamente iguales. La hora y tres cuartos que los personajes tienen que vivir en escena es el tiempo exacto que dura la obra. La pausa del descanso entre los dos actos se corresponde, además, con una pausa similar para los personajes de la obra. Este procedimiento está muy próximo al denominado *efecto inmersión* que Buero imprime a muchas de sus obras y que persigue implicar al espectador⁸⁴⁰.

Buero coloca un gran reloj frente al público, para que lleve cuenta del tiempo que pasa y, de esa manera, haga propia la angustia de Amalia cada vez que dirige su mirada a las manecillas. Ya en la acotación inicial:

⁸⁴⁰ Aunque no indica nada a propósito de *Madrugada*, sobre el *efecto inmersión* en el teatro de Antonio Buero Vallejo vid. CHÁVEZ, Carmen: *Acts of trauma in six plays by Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.

“un hermoso reloj de pie, de ancha esfera, en cuya verdadera y precisa marcha se enhebrarán las incidencias de la noche. Al comenzar la acción, sus manecillas marcan exactamente las cuatro y cuarto. En la casa reina un gran silencio, que el sordo latir del reloj subraya” (p. 8).

Posteriormente, hay constantes alusiones al tiempo en la obra:

“ENFERMERA: ¿Qué hora es?

SABINA: *(Mira el reloj)* Las cuatro y cuarto.

(...)

ENFERMERA: La señora ha sido muy amable al permitirme que me quedase aquí.

SABINA: ¿Dónde iba usted a ir a las tres y media?” (p. 8).

Las tres y media es la hora en la que murió Mauricio, como se vuelve a recordar al final de la obra:

“LORENZO: ¿A qué hora exacta murió él?

ENFERMERA: A las tres y media, señor” (p. 78).

Amalia tiene de tiempo entonces desde las cuatro y cuarto hasta las seis.

“SABINA: El primer autobús pasa a las seis. Si sale un poco antes puede tomarlo en la esquina del paseo” (p. 9).

“AMALIA: A las seis vendrán del Círculo de Bellas Artes a disponer la capilla ardiente” (p. 11).

La importancia del tiempo está subrayada por el hecho de que los personajes se refieren a él de forma ansiosa. Amalia les plantea su plan:

“AMALIA: Estarán todos aquí a eso de las cuatro y media.

(...)

AMALIA: A eso de... las cinco menos cuarto, sí. Tú te las ingeniarás para estar en la alcoba. Vendrás y me dirás: “Señora, don Mauricio se ha movido. Parece como si quisiera despertar” (p. 12).

Pero es tan importante la cuestión horaria que inmediatamente planea otro horario:

“AMALIA: Tienen que hablar antes de las seis. A esa hora, la enfermera se va y traen... todas esas cosas horribles que harán imposible la mentira. (...) Pero, si no hablasen..., si, por ejemplo, a eso de las cinco y veinte, todo estuviese igual..., entrarás otra vez. Y me preguntarás, de parte de la enfermera, si se le pone una inyección para reanimarlo” (pp. 12-13).

A las cuatro y media, el reloj da la media, con los familiares ya en la casa.

No es Amalia la única preocupada por el tiempo, también Lorenzo, el más sagaz de sus contrincantes, comprende la situación enseguida:

“LORENZO: Esperará lo más que pueda para descubrir lo que le interesa. Y como aquí no parece haber muchas ganas de decírselo, esto será un forcejeo que va a durar. Cuanto más dure, mejor para vosotros y peor para ella, porque él puede morir. Es una lucha contra reloj (*lo señala con la cabeza*). Ella quisiera que no anduviese, y vosotros, que marchase muy deprisa” (p. 35).

Amalia sabe, efectivamente, que su lucha es contra reloj:

“AMALIA: ¡Antes de que den las cinco en ese reloj, exijo que el culpable se adelante!” (p. 41).

Y Dámaso, que está también angustiado porque ve que la herencia se le escapa, intenta ganar tiempo:

“DÁMASO: (*A Amalia*) Por favor... El tiempo de tomar una taza. Sólo unos minutos...” (p. 42).

El reloj actúa casi como un personaje, pues da la hora para marcar el paso del tiempo que le queda a Amalia para resolver su problema. Así, al final del acto primero:

“(Amalia se ha hundido. Cierra los ojos. Luego, con trabajo, cruza lentamente hacia el comedor. Antes de llegar, el reloj comienza a dar la hora. Son las cinco en punto. Amalia se vuelve y lo mira, sobresaltada, escuchando, llena de temor, las cinco campanadas).

TELÓN” (p. 42).

Cuando vuelve a abrirse el telón:

“(El reloj marca exactamente las cinco y cuarto)” (p. 44).

A las cinco y media, Leonor confiesa sus culpas, pero no son las que interesan a Amalia. Mientras tanto, Lorenzo ha urdido su plan de matar a su hermano Mauricio, de modo que la angustia del reloj se vuelve también contra él:

“LORENZO: Tenemos muy poco tiempo. En cuanto vuelva en sí, lo reanima. Ahora no hay escape” (p. 69).

“LORENZO: No hay tiempo que perder; el reloj ha empezado a correr también para nosotros” (p. 70).

A partir de las cinco y media es cuando la tensión está más alta:

“AMALIA: (*Después de mirar al reloj*). Las seis menos diez. No puedo perder ni un minuto más... Ni un minuto más. ¡Vosotros lo habréis querido!” (p. 78).

En esos diez minutos se desencadenan las confesiones y Amalia, al fin, descubre lo que le interesaba y queda tranquila para siempre. La obra acaba con el reloj que da las seis:

“AMALIA: ¡Mauricio!... ¡Mauricio!... (*El reloj va a dar la hora. Pero ella ya no le atiende, ni le teme: ella sólo tiene ya una cosa a que atender. A punto de entrar en el gabinete, comienzan a sonar las campanadas de las seis*)

TELÓN” (p. 81).

Sobre este limitado y asfixiante marco temporal se apoya toda la trama escénica y cabría derivar, incluso, como sugiere Pajón⁸⁴¹, una actitud metafísica del autor. Antonio Buero Vallejo siempre ha sido un autor preocupado en su teatro por el tiempo, como ha señalado repetidamente la crítica⁸⁴². Tanto lo que el tiempo y su ineluctable transcurso pueden tener de tema dramático como por la utilización del tiempo en la configuración formal de las obras. El tiempo y su valor simbólico reaparecen una y otra vez en la producción de Buero, desde *El terror inmóvil*, *Las cartas boca abajo* u *Hoy es fiesta*. Particular importancia tiene ese tema en *Música cercana*, en la que Alfredo pretende vencer al tiempo, recuperando el pasado con su vídeo, al igual que la Dama en *Caimán* quisiera burlarlo por medio de su libro. Como señala Serrano⁸⁴³, en *Aventura en lo gris*, el tiempo onírico de “El Sueño”, interpolado en la acción, presenta hechos que están ocurriendo en el tiempo real, y el público sólo toma conciencia de ello al descubrirse el cadáver de Isabel. La diversidad temporal presente en el doble plano del escenario es la base de la estructura dramática de *El tragaluz* y de *La doble historia del doctor Valmy*. Los dos elementos (tiempo y espacio) se ensamblan de tal manera en *La detonación* que los lugares son símbolo y representación del tiempo, ya que toda la obra constituye una inmersión en el pasado y lo que el espacio escénico muestra son referencias cronológicas y del proceso de aniquilación de la víctima. Otro ejemplo es el juego temporal con que se estructura la acción de *Jueces en la noche*⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ PAJÓN MECLOY, Enrique: *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, cit., p. 157.

⁸⁴² Vid., entre otros muchos, PACO, Mariano de: “El perspectivismo histórico en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja Murcia, 1988, pp. 101-107; “*Historia de una escalera, veinticinco años más tarde*”, *De re bueriana*, Murcia, Universidad, 1994, pp. 103-131; SERRANO, Virtudes: “Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 201-211.

⁸⁴³ SERRANO, Virtudes: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 29.

⁸⁴⁴ Para más ejemplos, Vid. MÉNDEZ MOYA, Adelardo: “Tiempos y espacios en Buero Vallejo: el ejemplo de *Música cercana*”, en LEYRA, Ana María (coord.): *op. cit.*, pp. 57-78.

Es destacable, por tanto, el enorme carácter simbólico que representa el tiempo en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo. En *Madrugada*, el tiempo funciona como una fatalidad que enreda a los personajes y los precipita en sus acciones, ya sea en la perentoria y acuciante indagación de Amalia, como en el desesperado intento de asesinato de Lorenzo.

7.11. LOS CÓDIGOS DRAMÁTICOS

LOS DIÁLOGOS Y MONÓLOGOS: LA IMPORTANCIA DE LOS INTERROGATORIOS

La importancia que para Buero Vallejo tiene el diálogo, la lengua, es muy significativa. El autor emplea un castellano perfecto, predominantemente literario, pero, a la vez, muy expresivo. No podemos hablar, con todo, de lirismo, ya que su lengua es normal y a veces de un coloquialismo, que no vulgarismo, correcto y expresivo⁸⁴⁵. Se ha llegado a afirmar que es “el diálogo lo más importante de su teatro⁸⁴⁶”.

Sin entrar a discutir la anterior afirmación, no hay duda de que el diálogo en los textos de Buero Vallejo cobra gran fuerza dramática y está siempre construido con un lenguaje esmerado, pero no afectado, que huye tanto del retoricismo como del lirismo. Son diálogos densos, precisos, que evitan tanto la anécdota como el vacío o la vacuidad retórica. En palabras de Josefina Aldecoa: “Todo dramaturgo es, antes que nada, un escritor. Antonio Buero Vallejo lo sabía muy bien. Su lenguaje inolvidable, su precisión y exactitud al elegir, entre miles, la palabra adecuada, la fuerza y el vigor de los diálogos hacen de Buero Vallejo un escritor de teatro excepcional⁸⁴⁷”.

Y todo ello a pesar de que Buero, según él mismo, nunca parece haber compartido el “placer de escribir” y, por el contrario, se ha referido alguna vez a la “perplejidad ante las cuartillas que me aguardan” y a su tortuoso trabajo “de lima y corrección”. No hay nada de espontáneo en el teatro de Buero y sus diálogos, que tanta apariencia de coloquialidad dan, son el resultado no de una espontaneidad y palabra fácil del autor, sino de mucho trabajo que ofrece la sensación artística de naturalidad.

⁸⁴⁵ Es significativa, por ejemplo, la inclusión de textos teatrales de Buero Vallejo como modelo de español coloquial. Vid. GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando: *Textos para el estudio del español coloquial*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976.

⁸⁴⁶ GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 121.

⁸⁴⁷ ALDECOA, Josefina: “La palabra de Buero Vallejo”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, p. 47.

De este modo, se puede considerar que el teatro de Buero Vallejo tiene un carácter eminentemente literario, como al propio Buero le gustaba recordar:

“Sin duda que es un tanto a favor de todo teatro, y también del mío. Aunque esté hoy de moda decir que otra cosa, se trata de un género literario. Es más, yo creo que el texto es ineludible⁸⁴⁸”.

Como afirma Ruiz Ramón⁸⁴⁹, Buero es, quizás, el mayor exponente de lo que se puede llamar “teatro de texto”, que a veces ha sido despreciado por un sector de la crítica que establecía una irreal dicotomía entre “teatro literario” y “teatro espectacular”. La postura de Buero es claramente a favor de mantener una gran calidad en el texto:

“Yo defiendo y practico el que, para entendernos, se denomina teatro de texto, aunque también engloba aspectos espectaculares. No tengo nada contra el otro tipo de espectáculo, a condición de que se le califique como lo que suele ser: preteatro o parateatro, pero no teatro⁸⁵⁰”.

En realidad, un verdadero autor de teatro, como es Buero, aunque escribe un texto que es potencialmente teatro, es decir, espectáculo, también tiene que estar escribiendo ineludiblemente una obra literaria. El teatro es también una obra literaria, de modo que el mismo texto sirve para su realización espectacular como para su lectura. Como ha señalado Buero:

“Si logramos que las juventudes actuales vuelvan a comprender esto y por consiguiente, dicho sea de paso, se conviertan no sólo en espectadores asiduos y apasionados del espectáculo teatral, sino en lectores asiduos y apasionados de los grandes textos teatrales (porque todo es lo mismo), entonces podremos decir que el oficio de dramaturgo no será un oficio a extinguir⁸⁵¹”.

Buero, por tanto, es un defensor enconado del texto teatral en la misma medida en que lo es de la lectura de teatro. Para Buero, leer teatro puede significar una enorme estimulación de la inteligencia teatral, porque, al dar a cada lector la posibilidad de convertirse en director, se transforma en un acto tan sugestivo como el que puede

⁸⁴⁸ Vid. ISASI ANGULO, Armando: *op. cit.*, p. 53.

⁸⁴⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco: “Teatralidad y espectáculo en la obra de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *op. cit.*, p. 129.

⁸⁵⁰ GARCÍA LORENZO, Luciano: “Repertorio biográfico”, *cit.*, p. 34.

⁸⁵¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Discurso de Antonio Buero en la sesión de clausura”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *op. cit.*, p. 145.

proporcionar la visión del teatro representado⁸⁵². Lo cual no quiere decir que Buero deje de lado la faceta más espectacular, como él mismo ha manifestado:

“Contrariamente a toda esa simplificación que ha querido ver en mis obras un teatro decididamente literario más que teatral, yo no lo veo así. Por lo menos, en mi intención, y desde que empecé, tuve siempre el concepto de teatro que tiene un hombre de teatro, no un simple escritor. Siempre intenté hacer obras que en el texto mismo ya revelaban su pretensión de ser escenificaciones y no simplemente textos dramáticos (...). Que, en ese sentido, no soy el escritor marginado de lo teatral, lo revela también el que en mi práctica de teatro de toda la vida he sido un escritor que ha modificado sus textos en los ensayos y que, a la hora de hacer ya la redacción definitiva para publicar, he suprimido definitivamente unas cosas o incorporado otras que durante los ensayos se conseguían y se revelaban⁸⁵³”.

En *Madrugada* se origina un diálogo de gran calidad, muy tenso, pero sencillo y de fácil comunicación con el espectador. A la sobriedad y pulcritud de los diálogos, se les puede sumar una gran funcionalidad y eficacia escénicas.

Veamos algunos ejemplos, al principio de la obra:

“AMALIA: Daría la vida por saber que él también me oye. Antes, cuando me ponía estas joyas y este disfraz, me *desplomé*⁸⁵⁴ sobre él, lloré y lo besé muchas veces” (p. 13).

“AMALIA: Cuando nos hemos quedado solos, he tratado de aclarar... Era difícil. No se podía caldear en unos minutos la frialdad de tantos meses. Y, además, estaba el *pudor*. La vergüenza de tocar un punto tan espinoso” (p. 15).

“AMALIA: ¡Ahora o nunca! Hoy puedo *aturdirlos* con un golpe que no los deje pensar” (p. 16).

Son diálogos perfectamente inteligibles para el espectador/lector, en los que se puede reconocer la amalgama de lo coloquial o estándar con lo literario, en un uso singular acertado.

Al ser *Madrugada* una obra analítica y casi enteramente discursiva, en la que casi todo lo que ocurre se refiere al pasado, la acción se apoya en un diestro juego de diálogos, que determina el movimiento de los personajes en escena y nos desvela el

⁸⁵² OLALLA, Ángela: “Algunos aspectos inéditos de la imaginación teatral de Antonio Buero Vallejo. Conclusiones de una entrevista”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., p. 298.

⁸⁵³ Vid. MONLEÓN, José: “Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad”, cit., p. 10.

⁸⁵⁴ El subrayado es nuestro.

enigma de su personalidad. Son unos diálogos investigadores, habituales, como ya hemos visto, en ciertas obras policíacas, por medio de los cuales Amalia fuerza a los otros personajes a descubrir su actuación en el pasado:

“AMALIA: Te lo agradezco, Mónica. Pero así no me ayudas, aunque lo creas. Son ellos los que me van a ayudar, hablando.

DÁMASO: Ya le hemos dicho que no sabemos nada.

AMALIA: ¿Está usted seguro?... (*Avanza hacia ellos*) Veo que no comprenden la situación. ¡Alguien tiene que confesar aquí, delante de todos y en seguida! (*A Dámaso*) ¿Qué no ha sido usted? Enhorabuena. Pero usted, y todos, ¡no yo!, obligarán a hablar al culpable. ¡Lo harán porque a todos les conviene!... A la persona que haya sido, le digo ahora: hable en seguida. Ahorre a su familia la necesidad de traicionarle. (*Pausa. Todos se miran, inquietos*) ¡Vamos! ¿Quién ha sido?” (pp. 32-33).

En ocasiones, los diálogos adquieren la forma de verdaderos interrogatorios, que causan gran tensión a los personajes, hasta que uno de ellos se decide a confesar:

“AMALIA: ¿Será posible? ¿Eras tú el pececito que se escapaba? (*Con tremenda violencia coge de un brazo a la niña*) ¡Habla!

LEONOR: (*Da unos pasos hacia ellas*) ¡No!

MÓNICA: (*Que trata en vano de desasirse*) ¡Me haces daño!

AMALIA: (*La zarandea sin piedad*) ¿Hablarás?

DÁMASO: Un momento, Amalia...

LEONOR: ¡Dilo, hija!

MÓNICA: ¡No quiero!

(...)

AMALIA: ¡Dilo!

(...)

MÓNICA: (*Baja la cabeza*) Mamá me mandó... para que le pidiera más dinero. ¡Y él me dijo que no tenía vergüenza!” (pp. 68-69).

LOS ACTOS DE HABLA

Los actos de habla que constituyen el nudo del drama de *Madrugada* son, generalmente, actos fallidos, y ello por dos motivos básicos: por una radical incomprensión de los familiares frente a la preocupación de Amalia y, en segundo lugar, por la insinceridad de sus manifestaciones.

Recordemos la sorpresa de Dámaso al descubrir que su hija está llorando, como si la muerte de Mauricio no fuera suficiente motivo:

“DÁMASO: ¡Hija! ¿Qué te pasa?

MÓNICA: (*Entre lágrimas*) Nada, papá (*Intenta contener su llanto*)” (p. 20).

O la hipocresía de Lorenzo, que aparenta estar ausente de todo lo que se pergeña:

“LORENZO: El que sepa lo que ella quiere, debe procurar no tirar demasiado de la cuerda. O confesar en cuanto ella vuelva, si lo prefiere.

LEONOR: Ahora te excluyes tú.

LORENZO: (*Se encoge de hombros*) Yo siempre me excluyo de tonterías de esta clase...” (p. 36).

Incluso Paula finge estar al tanto de la situación:

“PAULA: Me dijo que... se estaba muriendo... Espero que no sea tanto.

AMALIA: (*Abre los ojos y la mira fijamente*) ¿Le dijo que se estaba muriendo? (*No comprende nada*) (...) (*Ahora sabe que Paula ha mentado, pero ignora la causa*)” (p. 40).

Incluso entre Amalia y Mónica existe incomunicación:

“AMALIA (*Titubea*) No puedes comprenderlo... Yo te contaría... (*En tono confidencial*) Hay algo que ignoras... (*Mira al comedor*).

MÓNICA: (*Animándola, con la voz y el gesto, a hablar*) ¿El qué, tía? ¿El qué? (*Breve pausa*).

AMALIA: (*Su fisonomía se endurece*) No. No puedo decírtelo... aún. ¡Porque yo también dudo de ti! (*Se separa bruscamente, agitada*).

MÓNICA: (*Triste*) Todo es inútil... Estoy sola.

AMALIA: (*Duda, sin mirarla*) También yo lo estoy. Y él. Todos lo estaremos hasta que la noche termine. Quizá entonces, volvamos a encontrar el cariño que necesitamos, o quizá lo perdamos para siempre. (*Se vuelve hacia ella*) Entretanto, suspicacia, mentira y soledad. Es necesario” (p. 47).

Y también ocurre, por supuesto, entre Amalia y los otros parientes:

“LEANDRO (*Dolido*) No me crees.

AMALIA: ¡No quiero creer a nadie!” (p. 50).

“AMALIA: (*Violenta*) ¿De qué hablaron? (*Se acerca*) ¿Calla usted?

DÁMASO: (*Se vuelve hacia el proscenio*) Usted me ha ofendido.

AMALIA: ¿No será que no quiere contestar?” (p. 52).

Amalia emplea una metáfora para indicar la falta completa de comunicación:

“AMALIA: Es como un pez. Como un pececito en la pecera, que una quisiera coger con las manos. Parece que se le va a atrapar aquí o allá, en las palabras del uno de del otro... y se escabulle...” (pp. 54-55).

EL TONO

Como obra dramática policiaca, muy “teatral”, en *Madrugada* el tono desempeña un papel destacado. Se juega con buen número de tonos diferentes, hay constantes cambios de tono y escenas enteras desarrolladas en tono exaltado, a gritos, en ocasiones. Las indicaciones sobre tono hechas en el texto espectacular, en un autor tan preocupado de las acotaciones como Antonio Buero Vallejo, son numerosas.

La protagonista Amalia es quien presenta mayores cambios en la entonación. Con los parientes puede aparecer *dura, seca, amarga, fría, molesta, con sombría resolución, disgustada, incisiva*. A medida que avanza la obra, vemos que habla más *decidida, violenta, con tono de absoluta decisión, triunfante*. Cuando habla con Mónica puede llegar a enternecerse y aparecer hablando con un tono de mujer *dulce y conmovida*. En la obra la vemos a punto de sucumbir, y por eso aparece con una entonación de *dolorosamente ofendida, demudada, agotada*; llega a hablar *con dificultad, con la voz velada de lágrimas*. Finalmente, cuando acaba la obra y ella está ya serena y tranquila por haber descubierto lo que se proponía, su tono de voz es *muy dulce*.

Sólo con el estudio de estas acotaciones sobre el tono se dan suficientes indicios para descubrir el carácter de cada personaje. Lorenzo aparece en sus intervenciones *burlón, sarcástico, irónico, calmoso, sardónico*. Es, como hemos señalado antes, un personaje frío y calculador, que puede aparecer *afable*, pero que, si se le descubre, llega a ser *seco* o *duro*, a hablar con *desprecio mal disimulado* y también *ruge*.

Dámaso, aunque también es *abyecto* como Lorenzo, lo es en menor grado. Su caracterización es hablar *expansivo, hipócritamente, insinuante*, por eso *se aclara la voz y habla, con dengues y temblores de conciliación*. Está, cuando ve que la herencia puede perderse, *muy serio, asustado y desesperado*, y si las cosas se ponen a peor, puede acabar *temblando, atrocamente nervioso, compungido, empavorecido* o *lloriquea*. También puede aparecer *furioso* o *iracundo*.

Leonor posee un hondo resentimiento que le hace hablar *venenosa, indignada, desdeñosa, sulfurada*. También *eleva la voz* cuando habla *con rabia*, o está *agria, iracunda, convulsa* o *histérica*. También puede aparecer *asustada* o *descompuesta*, ya que, a pesar de ser un personaje egoísta y negativo, no posee la maldad de su cuñado Lorenzo. Lo más agradable que se dice en sus intervenciones, con respecto al tono, es que está *casi amable* o *melosa* en un momento en que se dirige a Amalia, y ello por puro interés.

Leandro aparece, como buen enmascarado, *suave* con Amalia, pero *despectivo e imperioso* con los otros familiares, ya que hace su propio juego. Esconde también un hondo resentimiento que le produce que, cuando hable, sea *maligno, furioso* o *grave*.

Mónica es la adolescente tímida que, cuando habla, lo hace *triste, suplicante, ahogada por el llanto, desesperada, apurada, turbada, espantada*. A medida que avanza la obra, va aumentando su temor y, al final, habla *asustadísima* y *apuradísima*.

Paula aparece al principio en sus intervenciones con un tono de mujer *nerviosa, agitada*; su entonación cambia cuando se dirige a su novio Leandro, entonces es *desafiante, implacable* o *llena de ira*.

EL MOVIMIENTO, LA MÍMICA, EL GESTO, LAS MIRADAS

En *Madrugada*, el movimiento de los personajes ocupa un lugar nada despreciable. Cuando un personaje se pone nervioso, o va a hacer algo importante, *se levanta*. También hay un juego de suspense muy interesante con respecto al gabinete y a la habitación que hay más adelante, la de Mauricio. El espectador se mantiene inquieto cada vez que Amalia, pero también más personajes en muchas ocasiones, van *hacia el gabinete*, bien para fingir que van a “despertar” a Mauricio, bien para hacerlo en su intención verdadera. En ocasiones, algún personaje logra que se llegue al suspense máximo cuando *abre rápidamente la puerta del gabinete*, o bien *gana la puerta y pone, con un brusco ademán, la mano en el picaporte y sale*, con esa intención.

Del mismo modo, la reiteración de las crisis de Amalia, *que está a punto de desvanecerse del susto*, cada vez que cree haber sido descubierta o derrotada, colaboran en crear en el espectador, identificado desde el principio de la obra con la causa de Amalia, una sensación de desasosiego.

Hay escenas de mucho movimiento, como cuando Amalia se da cuenta de que Mónica ha ido a “despertar” a su tío y *corre tras ella y sale (...)*. *Amalia reaparece casi*

en seguida, trayendo a Mónica a la fuerza, y cierra. Momentos también de violencia, como cuando Leonor da una bofetada a su hija, cuando Lorenzo y Leandro luchan un segundo y también cuando Leandro tira a Dámaso como un pingajo contra una silla.

La tensión del momento puede hacer que *Leonor se siente, agotada* o que a Amalia *le flaqueen las piernas*. Para disimular esa tensión, es frecuente ver a alguno de los personajes que *pasea*. O a Leonor que, *impaciente, taconeando en el piso*. Todo ello contrasta con los numerosos bostezos de Lorenzo, cuya frialdad y tranquilidad se manifiestan continuamente.

La propia Amalia puede usar también la violencia, con Leonor: *la empuja de nuevo hasta obligarla a sentarse, le pone, bruscamente, las manos en los hombros*. O con Mónica: *Con tremenda violencia coge de un brazo a la niña*.

Hay ocasiones en las que los personajes se quedan mudos y cobra muchísima importancia el movimiento y la actuación de los personajes:

“Sin dejar de mirarlos, Amalia da unos pasos hacia el gabinete. Su cara se ha nublado. Se detiene y los pregunta con la mirada. Todos se muestran alerta. Unos pasos más. La tensión aumenta. Dámaso avanza un poco, perplejo, queriendo detenerla y sin saber qué decir. Leonor se levanta poco a poco. Lorenzo, algo adormilado durante las palabras anteriores, se despeja. Leandro mira a Amalia fijamente. Mónica se ha vuelto y ahora avanza, a su vez, con las manos juntas. Lorenzo se levanta. Dámaso inicia un tímido gesto implorante. Amalia está ya muy cerca de la puerta. Los mira de nuevo y mira también el reloj. Está tan asustada como ellos, pero ellos no lo saben. Se nota que vacila. De repente, el picaporte gira y la puerta se abre. Sabina entra. Amalia no puede evitar un suspiro de descanso” (p. 32).

O cuando están Amalia y Mónica solas en escena:

“Mónica rompe a llorar. Amalia se estremece. Se acerca y acaricia sus cabellos, mas ella desvía, rebelde, la cabeza” (p. 45).

“Mónica suspira y se dirige al foro. Inicia un leve ademán de conciliación antes de salir, que Amalia decide no ver, y sale. Pensativa por un momento, Amalia reacciona y se dirige al comedor, después de una ojeada temerosa al reloj” (p. 47).

También son muy significativas las miradas que lanzan los personajes. En especial, las que dedican al reloj, pues todos los personajes dependen de él. Como Amalia, que *lo mira, sobresaltada o echa una ojeada temerosa al reloj o le dedica una desesperada mirada*. Lo mismo que Dámaso, que *lleno de angustia mira el reloj*, o después, *Leonor y Dámaso miran el reloj con disimulo*.

Entre los personajes son también muy frecuentes las miradas, como la de la pareja de Dámaso y Leonor a Lorenzo, *sin mucha cordialidad*. O Lorenzo, que *los mira burlón*. También se manifiesta la enemistad entre Lorenzo y su hijo Leandro, ya que cuando entra éste último, *Lorenzo ni lo mira*. En ocasiones, entre Amalia y su cómplice Sabina *cambian una tensa mirada*. O *se cruza una mirada de temor*. Amalia puede lanzar a los parientes *una maligna mirada* o *los mira uno por uno*. *Todos desvían la vista*. Amalia, con su investigación, también puede conseguir que *todos se miran, inquietos*, quizás porque *la mirada de Amalia se endurece*. Leandro, entonces, *la mira inquieta* y todos *la observan, extrañados*.

También Paula continuamente sospecha de Amalia y Leandro, y por eso *los mira con suspicacia*, y *mira a Amalia con maligna sonrisa*, lo cual puede provocar que *Leandro la mira* [a Paula] *con franca hostilidad*. Incluso Leonor, un personaje francamente antipático, puede dar lástima y hasta compasión cuando su marido Dámaso *la mira con odio infinito*. *Su brazo se levanta a punto de agredirla*. Pero Leonor, pese a todo, tampoco se apiadará de Amalia, cuando le chilla que ella es una señora, *después de mirarla con ojos triunfantes*.

Cuando Lorenzo se declare instigador del crimen, Dámaso *lo mira aterrorizado*, pero Lorenzo ni se inmuta y luego le manda disimular *con una mirada terrible*. También Leandro *se vuelve hacia su padre con terrible mirada*. Al final, *todos miran a Lorenzo con terror*. Y, en otro momento, *Amalia no pierde de vista a Lorenzo, a quien mira como si mirase a un escorpión*. *Todos lo observan asimismo con pavor creciente*.

Con respecto a la gesticulación, hay que observar que es ampliamente señalada en el texto espectacular, como no podía ser menos en Buero Vallejo. En ocasiones tiene carácter significativo y debe ser muy tenida en cuenta en la representación. Veamos algunos ejemplos:

“DÁMASO: Mi mujer quiere decir que el papel de señora de la casa tal vez empieza a no convenirle...

(...)

AMALIA: Gracias por sus aclaraciones (...). ¿Opinan igual los demás? (*Mónica hace tímidos gestos de negación, que ella finge no ver*)” (p. 25).

“AMALIA: ¿Quieren sentarse todos? Los he llamado porque tengo que decirles algo. (*Mónica vuelve al diván. Los demás se sientan junto a la mesa, muy atentos a sus palabras*)” (p. 27).

“MÓNICA: *(Animándola, con la voz y el gesto, a hablar)* ¿El qué, tía? ¿El qué?
(Breve pausa).

AMALIA: *(Su fisonomía se endurece)* No. No puedo decírtelo... aún. ¡Porque también yo dudo de ti! *(Se separa bruscamente, agitada)*” (p. 47).

“LEONOR: ¡Una perdida! Eso le dije a Mauricio. ¡Nos niegas unos céntimos y enjotas a una perdida!

AMALIA: ¡Cállese!

LEONOR: ¿Quería saberlo? ¡Ya lo sabe! Se echó a reír, pero otra le quedó por dentro, se lo noté muy bien. Y usted, ¿se ríe también? ¡Qué se va a reír! *(Ríe)* ¡La que ríe soy yo! ¿Lo ve? ¡Yo! *(Se golpea el pecho y ríe con risa discordante)* ¡Una señora!” (p. 56).

“LORENZO: ¡Si está clarísimo, Amalia! Yo... también le pedí dinero *(Amalia hace un gesto de decepción)*” (p. 59).

“AMALIA: Aún no. Comprendo que he sido derrotada; no se puede pensar en todo. *(Con la voz velada de lágrimas)* Ya no me queda otra cosa que recurrir a vuestra compasión... A vuestra difícil compasión. Os lo suplico: decídmelo.

DÁMASO: Si no hay nada que decir...

AMALIA: Por piedad... *(Junta las manos, implorante)*” (pp. 67-68).

“LEANDRO: ¡No lo ha dicho! ¡Puedes reanimarlo todavía, y debes hacerlo! *(Leonor se tapa la boca, arrepentida de no haberse acordado de Leandro. Lorenzo meneaba la cabeza, contrariado. Amalia respira con fuerza. Su cara expresa una alegría inmensa. Mira a Sabina, que también ha reaccionado. Después, al reloj. Se adelanta hacia Leonor... va a hablar... Súbitamente, se desvanece. Sabina y Leandro la sostienen)*” (p. 68).

Cuando Lorenzo se ha decidido a cometer el crimen:

“*(Lorenzo se queda solo. Su expresión cambia por completo: se hace ahora tremendamente dura y resuelta)*” (p. 69).

“AMALIA: *(A Leandro)* ¿Tú? *(Su cara empieza a mostrar una inmensa esperanza)*” (p. 76).

“*Amalia no se mueve. Su expresión es ahora bellísima: muestra una calma sobrehumana y un amor sin límites*” (p. 81).

OTROS CÓDIGOS

Antonio Buero Vallejo caracteriza su teatro por ofrecer numerosos elementos de significación, atendiendo a la clasificación de Kowzan⁸⁵⁵. En *Madrugada*, no hay indicaciones referentes al maquillaje o al peinado, pero sí se pueden encontrar referencias significativas a otros códigos. Ya hemos visto, anteriormente, como tanto Dámaso como Leonor son descritos en su vestuario:

“Dámaso (...) viste traje oscuro, algo usado, y lleva cuello duro. En su solapa brilla una insignia. De acuerdo con el traje, su voz y sus ademanes procuran dar la permanente sensación, no muy bien lograda, de una gran respetabilidad” (p. 18).

Mientras que Leonor:

“Viste, con muy mal gusto, ropas de confección casera que aspiran a ser elegantes y lleva numerosas pulseras de un amarillo relumbrante, que le gusta hacer sonar con frecuencia” (p. 18).

Burgueses de la apariencia, del mucho “don” y poco “din”, que apenas ocultan su pobreza envarados en esos trajes caseros y usados.

También Lorenzo se presenta vistiendo *“con cierto simpático desaliño, un traje barato”* (p. 16). Y el mismo Leandro, que *“viste con soltura la ropa sencilla de un hombre de acción y de trabajo”* (p. 23).

Todo ese vestuario modesto contrasta con la suntuosidad de la ropa de Amalia: *“Lleva un traje negro, lujoso, aunque sobrio, que sugiere ostentación antes que luto. Se ha peinado cuidadosamente y adornado con gargantilla y pendientes de brillantes”* (p. 10).

Esta diferencia es subrayada inmediatamente por la envidiosa Leonor, que, una vez que su marido le ha anunciado a Amalia el propósito de que abandone la casa, apunta rápida:

“con otro traje y sin esas joyas” (p. 26).

Amalia también es consciente de la pobreza que ocultan los parientes, y le tienta a Leonor:

“Usted podrá vestir como yo” (p. 55).

Para intensificar la emoción dramática, Antonio Buero Vallejo se suele servir mucho de los sonidos, tanto de la música como de los sonidos no musicales. En casi todas sus obras hay música, si bien no aparece en *Madrugada*. Son frecuentes, no

⁸⁵⁵ Vid. GARCÍA LORENZO, Luciano: “Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 93-112.

obstante, otro tipo de sonidos, como el aullido del perro de Mauricio, Leal, que sobrecoge a los personajes y espectadores en las dos ocasiones en las que interviene:

“De pronto, se oye en el jardín el aullido del perro: un aullido de muerte, prolongado y amargo” (p. 13).

“De pronto, se eleva nuevamente en el jardín el alucinante y prolongado aullido del perro. Leonor se levanta, sobresaltada. Lorenzo abre los ojos. Leandro da unos pasos hacia el ventanal. Todos aguantan, con las caras crispadas, hasta que termina el aullido.

LEANDRO: (*Grave*) Es Leal, que ventea la muerte” (p. 36).

También es destacable el sonido que hace el reloj, que va dando las horas para marcar el poco tiempo que le queda a Amalia para resolver su problema.

Finalmente, hay que mencionar el timbre de la puerta, que suena al principio, a medida que van viniendo los familiares. Cobra importancia cuando vuelve a sonar a mitad de la obra, por lo inesperado:

“AMALIA: (Suena el timbre de la casa. Amalia vuelve rápidamente la cabeza hacia el chaflán. Mira el reloj) ¿Quién puede ser?...” (p. 37).

Es Paula, que sorprende a todos con su visita.

Un elemento fundamental en la obra de Buero Vallejo y en *Madrugada* en particular es la luz. Como ha estudiado Cortina⁸⁵⁶, el propósito unificador de toda la obra de Buero es “abrir los ojos” y descubrir verdades, que están simbolizadas en su teatro por la luz. Los que no pueden o no quieren encontrar esta luz están “ciegos”, los rodea la oscuridad. Es un juego simbólico que identifica la luz con la verdad o el intento de llegar a ella, con el deseo del hombre por desarrollar su personalidad a plenitud. La oscuridad y la ceguera simbolizan la mentira y la abulia, la ineptitud del hombre por vencerse a sí mismo.

La motivación de Amalia en *Madrugada* es la necesidad que tiene de averiguar la verdad, por dura que ésta sea, de si Mauricio realmente la quería, o si la despreciaba y le dejó toda su fortuna para mostrarle que la había comprado con su dinero. Esta verdad buscada por Amalia es simbolizada por la luz. Al principio, cuando ignoraba si Mauricio la amaba, la acotación con respecto a la escenografía es la siguiente:

“Tras las cortinas descorridas del ventanal, la densa negrura del cielo” (p. 8).

⁸⁵⁶ CORTINA, José Ramón: “El polígono de sustentación simbólico de Buero Vallejo”, *Romance notes*, XI, 1, otoño 1969, pp. 12-16.

Al final, cuando ya está tranquila, pues conoce la verdad, la acotación, mostrando el simbolismo de la luz, es:

“Mónica entra despacio por el chaflán y la mira en silencio. Luego va al foro y apaga la luz. Se acerca al ventanal y descorre las cortinas. La limpia claridad del alba penetra en la estancia” (p. 81).

Como indica Halsey⁸⁵⁷, tal final es parangonable al de una obra de Ibsen, *Ghosts*, con la misma significación: la luz del día despeja las sombras y hace terminar esa noche de duda e incertidumbre.

Por otro lado, como destaca Pajón⁸⁵⁸, esta metáfora de la luz es una de las más usadas en occidente, y a ella han tendido gran parte de los conflictos presentados por Buero. La oscuridad nos envuelve y de ahí la propuesta última que podemos encontrar en las obras de Buero y que Pajón califica como la “voluntad de la luz”. En ocasiones, como ha estudiado Urmeneta⁸⁵⁹, Buero llega a enaltecer las virtudes curativas y hasta salvíficas de la luz. Sólo así se comprende que haga decir a Esquilache “yo he querido curarme con un poco de luz” (*Un soñador para un pueblo*, II), o también, con mayor alcance, en la afirmación que llega a presentar a los humanos como “pobres seres salvados por la luz” (*Las Meninas*, I).

Con respecto a los accesorios, hay que indicar el grado de simbolismo que éstos poseen, especialmente el reloj de *Madrugada*. En la primera acotación ya se nos indica:

“Un hermoso reloj de pie, de ancha esfera, en cuya verdadera y precisa marcha se enhebrarán las incidencias de la noche” (p. 8).

Este reloj aumenta la tensión del momento, ya que marca un límite temporal para el descubrimiento de la verdad que busca Amalia. En palabras de Dixon: “*Madrugada* (1953), a drama of suspense, has a real clock on stage. We share the heroine’s secrets, and no doubt her anxiety to uncover those of the other characters, as with them we watch its hands approach the fateful hour of six in the morning⁸⁶⁰”.

Aunque sea tal vez cierto, como indica Dixon, que este reloj no constituye un verdadero *efecto inmersión*, sí que es indudable que cobra un protagonismo especial

⁸⁵⁷ HALSEY, Martha T.: “More on *light* in the tragedies of Buero Vallejo”, *Romance notes*, XI, 1, otoño 1969, pp. 17-18.

⁸⁵⁸ PAJÓN MECLOY, Enrique: “Hacia la luz. Los ciegos en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera 2000, p. 17.

⁸⁵⁹ URMENETA, Fermín de: “Antonio Buero Vallejo o el teatro pictórico moderno”, *Revista de ideas estéticas*, 112, octubre-noviembre de 1970, p. 59.

⁸⁶⁰ DIXON, Víctor: “The *immersion effect* in the play of Antonio Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 167.

para marcar el tiempo exacto que dura la representación y que coincide con el tiempo dramático, como hemos estudiado anteriormente.

Otros accesorios interesantes son las pulseras de Leonor, que sirven para caracterizarla, como hemos apuntado al hablar de los personajes, lo mismo que la condecoración de Dámaso.

Leonor hace sonar sus pulseras constantemente, en ocasiones incluso aportan significado añadido, como en las siguientes intervenciones:

“LEONOR: ¡Vuelve a tu sitio, Mónica! No tienes ninguna tía (*Mónica lo hace, humillada*). Amalia es una... señorita, muy vestida y enjoyada, por cierto, que no parece comprender su situación (*Sus pulseras emiten un despectivo comentario*)” (p. 25).

El único sonido de las pulseras, sin emisión lingüística, ya aporta significación:

“AMALIA: ¡Y esta es mi casa... todavía! Los hijos no son peles que se pueden besar o abofetear a capricho (*Leonor hace sonar sus pulseras y se sienta por toda contestación*)” (p. 31).

“LEONOR: (*Con desdeñoso movimiento de pulseras*) ¿Es que vamos a volver a empezar?... Estábamos en que había usted abandonado su idea de despertarlo” (p. 68).

Con respecto a la condecoración de Dámaso, ya hemos explicado anteriormente que se trata de otra máscara, que pierde cualquier valor una vez descubierta por Leonor:

“(*Dámaso se quita con disimulo de la solapa la insignia y la guarda en su bolsillo, después de mirarla un momento con amargura*)” (p. 57).

El propio Lorenzo, cuando le plantea el crimen a su hermano Dámaso, le vuelve a tentar con esa máscara:

“LORENZO: (...) Todas las posibilidades de nuevo. ¡Hasta la de hacer verdad esa mentira que llevabas en la solapa!” (p. 70).

7.12. LAS ACOTACIONES

Como ya se ha indicado en el anterior apartado, las acotaciones en el teatro de Antonio Buero Vallejo son generalmente abundantes y minuciosas, puesto que indican hasta el más pequeño detalle todo lo que debe transcurrir en el escenario, sin ni siquiera olvidar la expresividad de los gestos. En algunos casos, como indica D’Odorico⁸⁶¹, las didascalias serán tan numerosas y sus descripciones tan detalladas, que la lectura de la

⁸⁶¹ D’ODORICO AGOSTO, Andrea: “El formalismo escénico en la primera etapa de la obra de Buero Vallejo: el realismo simbólico (1949-1957)”, cit., pp. 144-145.

obra se parece más a la lectura de un libro de notas para una novela que a la lectura de una obra teatral.

César Oliva⁸⁶² habla de las acotaciones que dan comienzo a las obras como auténticas pinturas o grabados, característicos sin duda de su afición temprana a la pintura así como del conocimiento exhaustivo de la tramoya escénica. No son simples indicaciones a actores, directores y técnicos, sino mucho más, son guías de cómo el autor ve el conflicto y de cómo deben verlo todos los que intervengan en el montaje. Los actores, por ejemplo, tienen tantas normas para la interpretación que más parece la voz de un director que la del autor. Lo que conduce a un curioso caso de director implícito. Frente a la teoría “literaria”, Buero se inscribe entre aquellos que opinan que el texto es una “mise en scène écrite”⁸⁶³. La lectura de las acotaciones propone exactamente el montaje del autor y son “una auténtica guía para la puesta en escena, aunque nunca Buero Vallejo dirigiera sus propias obras”⁸⁶⁴.

De este modo, Buero, aunque rehúye la responsabilidad propia del realizador, la asume en efecto de forma indirecta, anticipando en el texto mismo aspectos de su labor. Así mantiene un control inicial desde dentro de la obra, guiando y aconsejando tanto al director como al actor a través de acotaciones detalladísimas. Por otro lado, Buero, en sus acotaciones, también pide constantemente el apoyo de los intérpretes para conseguir efectos, para crear estados de ánimo o actitudes que él considera imposibles de comunicar con el diálogo. Como afirma Roberto Sánchez, “raras veces hallamos en un escritor de teatro conciencia tan clara de la contribución de sus colaboradores, de su propia responsabilidad en relación a ellos”⁸⁶⁵.

Con respecto a las acotaciones, Buero Vallejo ha afirmado lo siguiente:

“Yo soy un hombre que acota mucho. A juicio de algunos directores, en demasía (...) lo que hago al acotar mucho es, primero, porque quiero, en efecto, que sea un texto que pueda ser leído a fondo y no solamente hojeado. Por lo cual, como obra dramática, pero asimismo literaria, me interesa que las acotaciones le den también al lector (...) una imagen lo más completa posible del proceso dramático e incluso de la literatura que

⁸⁶² OLIVA, César: “La pintura en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, p. 131.

⁸⁶³ Vid. ABUÍN, Ángel: *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, pp. 81-82.

⁸⁶⁴ OLIVA, César: “Introducción a la puesta en escena”, en PACO, Mariano de (ed.): *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja Murcia, 1988, p. 52.

⁸⁶⁵ SÁNCHEZ, Roberto G.: “Buero Vallejo y la sensibilidad histriónica”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 414, diciembre de 1984, pp. 73-83.

se está desarrollando con él (...). Y la razón final para acotar mucho es ayudar a los numerosos directores mediocres que hay (...) ese otro director del grupito de aficionados de un pueblo o que está empezando con unos amigos en un barrio de la capital (...) que ama el teatro y no obstante sabe poco todavía⁸⁶⁶”.

En 1993 afirma:

“Con las acotaciones numerosas que incluyo no pretendo dar una fórmula definitiva. Si yo fuera director de mí mismo no diría muchas cosas, o cambiaría como hacen los directores. Pero sí pretendo dar una falsilla o esquema suficiente de escenificación particularmente para directores incipientes o menos dotados (...). Yo no escribo diálogos, sino espectáculos y es mi manera más auténtica de expresarme⁸⁶⁷”.

Hay que precisar, no obstante, como ha sugerido sagazmente Tordera⁸⁶⁸, que el exceso de acotaciones puede, en ocasiones, más que ayudar, llegar a ser un obstáculo para una puesta en escena actual, pues esas acotaciones, que se refieren a instrucciones sobre el movimiento, el gesto, un concepto de la interpretación actoral, etc., pueden envejecer y quedarse obsoletas, del mismo modo que cambian en el tiempo los gestos, los movimientos corporales, los peinados, los vestidos, etc.

También puede ser destacado, con respecto a las acotaciones, la admirable utilización de la palabra literaria, como asume el propio Buero:

“Si usted compara mi forma de acotar con la que tienen la mayoría de los escritores que funcionan, se dará cuenta de que, aunque de forma escueta, en muchos de ellos, sobre todo en las más largas, hay cierta voluntad de estilo literario⁸⁶⁹”.

También hay que destacar las numerosas ocasiones en que Buero dirige la secuencia en silencio total, ya sea porque Buero reconoce el valor del silencio en la escena o porque el diálogo le resulta pobre para comunicar ciertos conflictos o situaciones. Son escenas pantomímicas, en las que Buero marca el gesto, el movimiento o el ritmo. Veamos un ejemplo:

“Leandro y Dámaso se miran, inquietos. Amalia se vuelve y mira fijamente a Mónica, que ha bajado la cabeza. Leonor hace ademán de intervenir y se arrepiente” (p. 59).

⁸⁶⁶ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sesión de Coloquio: mesa redonda en torno a la obra de Buero Vallejo”, cit., pp. 150 y 151.

⁸⁶⁷ Vid. TORRES MONREAL, Francisco: *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶⁸ TORDERA SÁEZ, Antonio: “El futuro de Buero Vallejo”, *Ade teatro*, 82, 2000, pp. 105.

⁸⁶⁹ Vid. TORRES MONREAL, Francisco: *op. cit.*, p. 43.

Algunas de estas indicaciones rozan en lo melodramático, si bien están lejos del lenguaje afectado típico de los dramas del XIX:

“MÓNICA: ¡Papá! (*Se echa en brazos de Dámaso, sollozando, y éste, también muy afectado, le acaricia el pelo con tristeza. Leonor tiene que sentarse, agotada por la emoción*)” (p. 78).

La abundancia de indicaciones que enfocan la cara, y, en especial, la mirada, muestran claramente la importancia que nuestro autor da a esta manifestación:

“*Amalia no pierde de vista a Lorenzo, a quien mira como si mirase a un escorpión. Todos lo observan asimismo con pavor creciente*” (p. 75).

“*Leonor mira a su marido y a Lorenzo. Leandro se vuelve hacia su padre con terrible mirada y lo agarra brutalmente de un brazo obligándole a levantarse*” (p. 75).

Las acotaciones cuidan de indicar hasta el más pequeño detalle de todo lo que debe transcurrir en el escenario, sin olvidar la expresividad de los gestos. Observémoslo con otro ejemplo de *Madrugada*:

“LEANDRO: (*Muy cerca de ella*) (...) Lo he hecho porque yo te quiero: yo sí te quiero... (*Amalia se separa, brusca, hacia el gabinete cuya puerta mira muy alterada. Luego le mira a él, con ojos que se ablandan sin querer. Leandro se acerca y le toma una mano, que ella le abandona. Aproxima su rostro al de ella. ¿Va a besarla? La idea cruza tal vez por la cabeza de los dos. Pero Amalia se sobrepone poco a poco. Su boca se contrae con decisión. Una furiosa mirada al gabinete denuncia el recuerdo y la presencia en su ánimo de Mauricio*)” (p. 49).

Esta condición de “director implícito” se manifiesta ostensiblemente en distintos momentos:

“SABINA: (*Dulce*) ¿Por qué lo hace? (*Sin volverse, Amalia acusa la pregunta con un rictus angustioso*)” (p. 13).

“*La expresión de Amalia cambia. Ahora sabe que Paula ha mentado, pero ignora la causa*” (p. 40).

“LEONOR: Pero ¿quién es usted? ¡Una cualquiera! (*Amalia, que la animaba al principio con el gesto a seguir hablando, ha modificado su actitud. Leonor la ha tocado en su herida viva*)” (p. 56)⁸⁷⁰.

⁸⁷⁰ Vid., para un estudio pormenorizado del valor de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo: MORALEDA, Pilar: “La función focalizadora de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 14, 15, 16 y 17 de noviembre de 1989*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 299-311.

7.13. REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN

MADRUGADA EN EL CONTEXTO DEL TEATRO DE POSGUERRA

Buero Vallejo estrena *Madrugada* en 1953, en medio de un panorama teatral que, como ya hemos visto, se caracteriza por su deseo de evasión de la realidad circundante. *Madrugada*, a pesar de sus pretensiones de tragedia, está incluida en el teatro de evasión, pues es una pieza que pretende, básicamente, distraer al espectador, apartándole de los problemas inmediatos.

La situación del teatro de la época no permitía mucho más. Era un teatro con comedias de ambiente falso e irreal, de conflictos artificiales que poco tenían que ver con la miseria que se padecía en España. Un teatro que ocultaba sistemáticamente la realidad con un fin escapista, para buscar la risa y el entretenimiento del espectador.

En defensa de *Madrugada*, hay que insistir en que es una obra en calidad muy superior a la habitual pobreza del entorno teatral de finales de los años 40 y principios de los 50. Entonces se abusaba de la estampa burda, del pretendido españolismo folklórico o astracanesco, del lenguaje necio para dar gusto al público. Existía un completo predominio de un teatro asainetado, que insistía en repetir sobre el escenario siempre los mismos invariables elementos. Observemos el testimonio coetáneo de un crítico de la época:

“Mas si el teatro español actual carece de su fundamento y más gloriosa expresión (la tragedia, el drama), abunda en esa floración parásita, triste, descolorida, chabacana, que es el folklore. El cual, dividido en actos y cuadros, con gotas de una música que siempre nos parece la misma, interpretado por unas cantoras que también nos parecen siempre las mismas, vierte en las taquillas, en oro, el caudal que no logran nuestros embalses y contribuye al adocenamiento del gusto, incapacitando a los públicos para interesarse por el auténtico⁸⁷¹”.

Es una verdad triste, pero que hay que anunciarla sin paliativos: el folklore y los lacrimosos melodramas de Adolfo Torrado, exponentes máximos de la superficialidad y frivolidad en la escena, eran el tipo de teatro preferido por una burguesía poco exigente.

⁸⁷¹ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español, 1953-1954*, cit., p. XIII.

Junto a ese teatro evasivo, existía un teatro mucho más serio y culto que enraiza con la tradición. Es el teatro político de la derecha, favorecido por el aparato cultural del franquismo, que se convierte en el más fiel defensor de sus postulados, sobre todo la religión y los valores tradicionales. Son autores como José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo... y otros autores de un teatro “de tesis”, que defienden a ultranza los valores de la “victoria” militar. Este teatro se evade también de la realidad cotidiana para presentarnos conflictos heroicos, con un lenguaje y unas cualidades estéticas ya superados. Como señala Salvat:

“El texto literario tenía unas características muy determinantes y el espectáculo oficial, también. Se usaba un estilo engolado, en el tono impuesto por radio Burgos, antes y a principios de la “victoria”, unas actrices y unos actores preocupados por vestir bien, por quedar “elegantes”, que a menudo resultaban demasiado endomingados y llenos de rigidez. Todos estaban preocupados por estar a la altura de los personajes de “alta comedia” benaventiana que interpretaban o soñaban interpretar⁸⁷²”.

El modelo que se seguía era el de Jacinto Benavente, autor respetado por todos y que constituyó el paradigma de comediógrafo de la época. Junto a Benavente, Pemán, Calvo Sotelo, Luca de Tena y otros muchos escribían una serie de obras que en poco se diferenciaban de las que habían estrenado antes de la guerra. Ninguno de ellos supuso una novedad. Era, en palabras de Pérez Minik⁸⁷³, un teatro “de pacotilla”, el mismo contra el que habían reaccionado Lorca y Alberti. Benavente fue un modelo de teatro banal y anodino, que dice las cosas a medias y alterna el sí con el no y lejos de cualquier intento de experimentación, inconformismo o renovación.

España quería escapar a la realidad, tras la larga contienda fratricida, y el teatro, *Madrugada* y las demás obras policiacas con ella, evitaban a toda costa el conflicto, convirtiéndose en obras que, en la mayoría de casos, eran mero e insustancial entretenimiento, lo cual no era poco, para la época. Pero, como ha sido en muchas ocasiones subrayado⁸⁷⁴, esta diversión tenía un alto precio: adormecía el sentido crítico y mataba las posibilidades de conocimiento y de proclamación de valores que ofrecían el teatro y la literatura en el panorama mundial.

⁸⁷² SALVAT I FERRÉ, Ricard: “El más fascinador de los juegos. (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 43.

⁸⁷³ PÉREZ MINIK, Domingo: “Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles”, *Ínsula*, 224-225, julio-agosto de 1965, p. 3.

⁸⁷⁴ Vid., por ejemplo, RODRÍGUEZ SANTOS, Carmen: “El noventayochismo en Buero”, en LEYRA, Ana María (coord.): *op. cit.*, p. 196.

Efectivamente, en esos años, salvo Buero Vallejo, parecía no quedar nadie que pudiese renovar este panorama desolador del teatro de la posguerra. Como bien indica Campos García⁸⁷⁵, con Valle y Unamuno muertos, Lorca fusilado, Benavente rendido, Alberti, Max Aub, Bergamín, Casona, León Felipe, Salinas y otros muchos exiliados, sin olvidar a Miguel Hernández, muerto en prisión, el teatro español sólo alzaba el telón para evadirse de la realidad o para que, en el mejor de los casos, Jardiel Poncela hiciera piruetas con la realidad, pero, en definitiva, para negar la realidad.

Sólo tres obras próximas al estreno de *Madrugada* parecen salvarse de la quema: *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, *Tres sombreros de copa* (1952), de Miguel Mihura y *Escuadra hacia la muerte* (1953), de Alfonso Sastre; tres autores, por cierto, que se rindieron también, al menos una vez, a la tentación de estrenar obras policíacas o semipolicíacas, como hemos tenido ocasión de estudiar. No había otro remedio. Aunque a partir de esas tres obras empieza a surgir una serie de autores comprometidos con la realidad y en abierta oposición a los moldes vacuos del teatro de evasión, existía un divorcio radical entre los intereses comerciales de los empresarios y del público burgués y ese teatro que empezaba a irrumpir en contra de lo establecido, cuyo compromiso ético y estético le hace ser subversivo y renovador. La censura, las prohibiciones, el silenciamiento y la proscripción fueron la respuesta con la que se encontraron aquellos que intentaban escapar al molde de la evasión. Miguel Mihura aceptó pronto la derrota y se rindió al encanto de lo comercial, mientras que Antonio Buero Vallejo intentaba el equilibrio de su “posibilismo” y Alfonso Sastre tenía cada vez más dificultades para estrenar y se convertía en un autor “maldito”. Los autores de la generación realista siguieron con mayor o menor fortuna la senda iniciada por Buero Vallejo⁸⁷⁶.

Predominio absoluto del teatro comercial, por mucho que les pesara a algunos, es la única realidad que encontramos en los años 50. Encontramos un testimonio elocuente de José María de Quinto referido, precisamente, a la temporada 1953-54, la del estreno de *Madrugada*:

⁸⁷⁵ CAMPOS GARCÍA, Jesús: “Pasar el testigo”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, p. 3.

⁸⁷⁶ Para estudiar las conexiones entre Buero Vallejo y la generación realista, vid. MONLEÓN, José: “Sobre el realismo de Buero”, en *Las puertas del drama*, 2, pp. 5-11; PACO, Mariano de: “La obra de Buero Vallejo y el teatro español”, cit.; CABAL, Fermín: “Charlando con Buero”, entrevista, en *Las puertas del drama*, p. 30; IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Buero Vallejo y la tradición”, en *Las puertas del drama*, 2, p. 21.

“El teatro, si se juzga desde un ángulo real y práctico, va mal. El signo predominante, en estos tres últimos meses de temporada, continúa siendo el de la evasión engañosa. (...) La dimensión social-política del teatro ha sido olvidada. La fábula, en casi todos los casos, devora el testimonio. La mimesis, el traslado, la imitación de la realidad, apenas sí se ha dado, y cuando ha aparecido ha sido muy pálidamente. Pasan los años y, pese a la aparición de tragediógrafos como Alfonso Sastre y Buero Vallejo, los escenarios continúan entregados al mero divertimento. El drama-testigo no parece lograr carta de naturaleza entre nosotros, se ve desasistido no ya sólo de los conjuntos comerciales, sino, inexplicable, injustamente, por los teatros oficiales⁸⁷⁷”.

Curiosamente, para José María de Quinto, *Madrugada* rompía con el concepto de teatro de entretenimiento y era visto como una obra trágica y comprometida, adecuada para un público “condenado durante años a soportar un teatro falso y melifluido⁸⁷⁸”, un público “ávido de verdad (...) inclinado al drama y a la tragedia⁸⁷⁹”.

También Enrique Sordo resaltaba en su crítica al estreno de *Madrugada* la necesidad que tenía el teatro de obras, como *Madrugada*, que afrontaran abiertamente, sin recursos evasionistas los problemas del hombre y de la sociedad:

“Sabemos bien, demasiado bien, que este teatro denominado de ‘evasión’ (nosotros lo llamaríamos de fuga), con todo el agravante de ineptitud o de cobardía, es absolutamente externo a la entrañable temperatura moral y social (quiero decir, humana) de esta época (...). Sabemos cómo ha de ser nuestro teatro. Ahora necesitamos quienes lo hagan. Y no nos duelen prendas al decirlo, aunque escandalice a muchos la afirmación: hasta ahora ese teatro lo hace uno sólo: Antonio Buero Vallejo⁸⁸⁰”.

Madrugada posee, como hemos visto, un fondo de sentimiento trágico y carga social que no podía dejar indiferente al público y a la crítica, que era consciente de que Buero Vallejo era el único autor que podía decir verdades y romper con el teatro edulcorado de la evasión. La expectación en torno a *Madrugada* era enorme, precisamente porque la crítica y el público esperaban encontrar algo distinto al tono deplorable del teatro de la época. *Madrugada*, lo mismo que su modelo, *Llora un*

⁸⁷⁷ Vid. TORRES NEBRERA, Gregorio: “Rodríguez Buded: un dramaturgo en la tragicomedia realista”, en RAMOS ORTEGA, Manuel José y Ana Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE (eds.): *op. cit.*, pp. 77-78.

⁸⁷⁸ QUINTO, José María: “Crónica de la quincena”, *Correo literario. Arte y letras hispanoamericanas*, V, 87, 1 de enero de 1954, p. 10.

⁸⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁸⁰ SORDO, Enrique: “Buero Vallejo y *Madrugada*”, *Revista: semanario de información, artes y letras*, Barcelona, III, 92, 1954, p. 4.

inspector, de Priestley, son obras que cumplían las expectativas de un público “ávido de verdad”, pero acostumbrado a las fórmulas comerciales del teatro. Con *Madrugada*, Buero ofreció su fórmula “posibilista”, una pieza que combinaba sabiamente la intriga y el suspense del policiaco, como gancho para el gran público, junto con un componente de denuncia de la corrupción moral existente en una familia, que era el reflejo de la España de entonces.

TEMPORADA 1953-1954

La temporada 1953-54 será recordada en la historia del teatro español por los grandes éxitos que cosecharon algunas obras. Los estrenos en Madrid de obras con pretensiones se acercaron a los 50. Alcanzaron éxitos muy estimables Joaquín Calvo Sotelo, con *Milagro en la plaza del Progreso*, una obra poco estimada hoy, lo mismo que otro éxito, *En las manos del hijo*, de José María Pemán. Buero Vallejo conseguía un gran éxito con *Madrugada* y José López Rubio hacía lo mismo con *La venda en los ojos*, una de sus acertadas y muy bien escritas comedias, con un título que es todo un emblema del tipo de teatro que realizaba este autor. Miguel Mihura continuaba con su voluntad de realizar un teatro dentro del camino comercial con *A media luz los tres*, una divertidísima comedia. Víctor Ruiz Iriarte ofrecía otra de sus habituales comedias de la felicidad con *El café de las Flores*. Jacinto Benavente, ya muy anciano, seguía escribiendo y seguía estrenando obras como *Caperucita y el lobo*, que, lo mismo que *Sirena sin cola*, de Álvaro de Laiglesia, están completamente olvidadas, a pesar de su relativo éxito de público. Alfonso Sastre presentaba para un público amplio, en el Teatro María Guerrero, una obra emblemática para el teatro español: *Escuadra hacia la muerte*, suspendida poco después de su estreno. En la misma temporada, Alfonso Paso conseguía su consagración con *Veneno para mi marido*.

Durante la temporada 1953-54 las traducciones de obras extranjeras abundaron. Algunas de ellas eran de excelente calidad: *La salvaje* y *El viajero sin equipaje*, de Jean Anouilh, un dramaturgo de muy reputado prestigio, en la época; lo mismo que *El cuarto de estar*, de Graham Green. De especial interés, por su pertenencia al género policiaco, es el estreno de *Crimen perfecto*, de Frederick Knott, que consiguió un gran éxito.

En los teatros de cámara aparecían estrenos o reposiciones de calidad, pero que no llegaban al gran público: *Soledad*, de Miguel de Unamuno; *El deseo bajo los olmos*, de Eugenio O'Neill; *Cecilia o Escuela de los padres*, de Jean Anouilh; *Lo invisible*, de

Azorín; *Eurídice*, de Jean Anouilh; *La lección*, de Eugenio Ionesco; *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura; *Cargamento de sueños*, de Alfonso Sastre; *A las seis en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela; *La hidalga del Valle*, de Calderón de la Barca; *Ifigenia*, de Eurípides; *Fedra*, de Séneca; o *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.

Madrugada fue el gran éxito de Buero en la temporada 1953-54, tras varios fracasos seguidos. Recordemos que, desde la enorme repercusión de *Historia de una escalera*, en 1949, y con el paréntesis del estreno en 1950 de *En la ardiente oscuridad*, que no fue bien entendida, Buero Vallejo ofrece tres comedias que suponen otros tantos fracasos: *La tejedora de sueños*, en 1952, que consiguió una crítica muy dividida y apenas estuvo más de un mes en cartel; *La señal que se espera*, también en 1952, que supuso el primer “pateo” y fracaso sonoro de una obra que es, para Buero, la peor de las que ha escrito; *Casi un cuento de hadas*, estrenada el 10 de enero de 1953, mal recibida por la crítica y el público, que no entendió la intención del autor, lo cual motivó que la obra tuviese sólo diecinueve representaciones, con tan sólo diez días de permanencia en cartel.

Es seguro, como ha estudiado Carmen González Marín⁸⁸¹, que el público, deseoso como hemos visto de “verdad” y “realidad”, se fuese totalmente decepcionado con la aparición en escena, en *Casi un cuento de hadas*, de príncipes, princesas y hadas. Era el mismo público que había alabado *Historia de una escalera* y veía que el autor se alejaba ahora de la línea realista, crítica y de denuncia social, para escribir un teatro de símbolos, auténtico en la línea del “realismo simbólico” que propugna Buero, pero contemplado como muy ineficaz, en el momento de su estreno, en cuanto a crítica social.

Muchos rumores y artículos negativos surgieron sobre el teatro de Buero Vallejo, que parecía haber perdido el rumbo. Buero escribió *Madrugada* en el verano de 1953⁸⁸² y estrenó la obra con inmenso éxito de público y crítica el 9 de diciembre de 1953, haciendo callar a todos aquellos que pensaban que Buero no tenía ya nada que decir.

MADRUGADA Y LA CENSURA

⁸⁸¹ GONZÁLEZ MARÍN, Carmen: “Estudio crítico”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Casi un cuento de hadas*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 13-14.

⁸⁸² Vid. GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, Carmen: *Antonio Buero Vallejo. El hombre y su obra*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 35.

Antes de ocuparnos de cómo acogió la censura a *Madrugada*, no está de más ofrecer una panorámica general de cómo actuaba la censura en los años 50. Como ha estudiado César Oliva⁸⁸³, la “Reglamentación de Teatro, Circo y Variedades” de 1949 establecía una serie de normas de obligado cumplimiento en la creación escénica española. En los teatros estaba prohibido que se vieran “suicidios, homicidios por piedad, justificación de la venganza y del duelo, divorcio, aborto, perversiones sexuales, escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal, brutalidad, expresiones que atenten al buen gusto, tesis que nieguen el deber de defender a la Patria, todo lo que vaya contra la Iglesia católica y, principalmente, contra la persona del Jefe de Estado⁸⁸⁴”.

Todos estos condicionamientos obligaron a un fenómeno de autocensura en muchos dramaturgos, como el propio Buero reconocía:

“Yo creo que sí que he tenido cierto sentido de la autocensura. Una condición de autocensura me parece que no es un fenómeno anómalo sino que es un fenómeno normal, por supuesto en situaciones enrarecidas como la nuestra⁸⁸⁵”.

Aunque Buero Vallejo reconocía haber padecido los graves inconvenientes de la censura, que le impidió durante años la representación de obras como *Aventura en lo gris* o *La doble historia del Dr. Valmy*, no fue un dramaturgo especialmente afectado por la censura:

“Partly because of the important position he has occupied in the contemporary Spanish theater since the spectacular success of his first play in 1949, partly because he is known to be a responsible writer free of extremist tendencies, and partly, of course, because he has chosen to write with an awareness of the rules⁸⁸⁶”.

Madrugada es una pieza “oportunista” que, mediante una estructura formal comercial y repetida, permitió a Buero plantear a su público problemas esenciales del hombre sin riesgo a ser censurado. Tenemos constancia de la extrema voluntad de Buero de llevar a término su “posibilismo”:

⁸⁸³ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit.

⁸⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁸⁵ Vid. BOTREL, J.F. y S. SALAÜN (eds.): “Coloquio con Max Aub, Antonio Buero Vallejo, José Luis Cano, Gabriel Celaya y Alfonso Grosso”, en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 271.

⁸⁸⁶ O’CONNOR, Patricia W.: “Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit., p. 83.

“La anulación de una actividad literaria nunca es tan absoluta como pudiera creerse si el escritor no se propone ser anulado⁸⁸⁷”.

“Si un escritor escribe una obra es porque piensa que, a pesar de las dificultades, podrá quizá ser representada. El primer paso es la aceptación de la pieza por un empresario. En cuanto la censura interviene (...) comienzan las dificultades, que deberán intentarse superar tranquilizando y no alertando. La defensa de la obra, si hay que hacerla, tiene que buscar eso⁸⁸⁸”.

Madrugada, escrita en un momento en el que Buero, tras sus fracasos recientes, necesitaba ganarse de nuevo el favor del público y de la crítica, fue una concesión de Buero al círculo oficial y comercial y, ajena a los conflictos políticos que se descubren en otras obras, estaba destinada a no sufrir ningún obstáculo por parte de la censura. Como ha estudiado Berta Muñoz Cáliz⁸⁸⁹, *Madrugada* fue leído sólo por dos censores y se autorizó sin cortes, una semana después de su entrada en el registro. Uno de los censores, Francisco Ortiz Muñoz, señaló dos cortes en la escena más violenta para rebajar las “notas de impiedad”, pues, para el censor, la “fuerza dramática” de la obra se sustentaba sobre “los odios, egoísmos, pasiones e incluso impiedad entre padre e hijo”. El otro censor, fray Mauricio de Begoña, señaló que no ofrecía “dificultad grave en el orden moral y religioso”, y la calificó como “una obra intensamente dramática, pero acaso de difícil acceso para el público en general”. *Madrugada*, por tanto, superó la censura sin apenas modificaciones.

LA CRÍTICA

Resulta curioso comprobar la gran disparidad de criterios a la hora de enjuiciar una obra como *Madrugada*. Si atendemos a las propias palabras de Buero, *Madrugada* pertenece, sin duda, al grupo de obras de las que su autor se siente menos satisfecho. En 1970 comunicaba lo siguiente:

⁸⁸⁷ BUERO VALLEJO, Antonio: “Antonio Buero Vallejo: ¿un tigre domesticado?” (entrevista), cit., p. 33.

⁸⁸⁸ Vid. ISASI ANGULO, Amando C.: *op. cit.*, p. 67.

⁸⁸⁹ MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 81.

“Hace años que mi teatro sigue otros rumbos. *Madrugada* fue un gran éxito, pero eso no significa nada. Poco después de estrenarla ya no me parecía de mis mejores obras; ahora, mucho menos. El drama, quizá el melodrama, que describe es limitado⁸⁹⁰”.

Dos años después, en 1972, indicaba a propósito de *Madrugada*:

“Es una obra que hoy no estimo demasiado, aunque no la desprecio. Sin embargo, fue un gran éxito⁸⁹¹”.

En una entrevista concedida en 1979⁸⁹², en la que Buero habla de sus obras favoritas escritas por él hasta el momento, ni siquiera cita a *Madrugada*.

Todavía, en 1984:

“Yo he escrito obras, *Madrugada*, por ejemplo, que por su escaso vuelo dramático pueden acercarse al melodrama⁸⁹³”.

Estos juicios contrastan con la opinión de la crítica en el estreno, el 9 de diciembre de 1953, muy positiva, salvo la de Luis Calvo para el *ABC*. Conviene recordar el enorme prestigio e influencia de la crítica teatral de entonces, temida por los autores y, especialmente, por dramaturgos como Buero Vallejo, que no tenía otras fuentes de ingresos que los que le proporcionaba el teatro. La crítica y la recaudación de una obra podían comprometer toda una carrera profesional⁸⁹⁴. No obstante, en el caso de *Madrugada*, la crítica adquirió, en general, el tono excepcional que dedicaban a las obras que consideraban de primerísima clase. Adolfo Prego, por ejemplo, dice en su reseña para *Informaciones*:

“Había expectación anoche. Sobre Buero Vallejo existía la certeza de que era un autor potente. Aún en sus fracasos, que los tuvo, como todo el mundo, siempre quedó a salvo la impresión de que nos encontrábamos ante un dramaturgo nato, de los que pueden equivocarse, pero sin resultar vencidos (...). *Madrugada* reveló pronto su calidad⁸⁹⁵”.

Del mismo modo, Nicolás González Ruiz dio un visto bueno a *Madrugada*, en su crítica para el *Ya*:

⁸⁹⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sobre *Madrugada*”, cit., p. 456.

⁸⁹¹ Vid. GÓMEZ E., A.: “Cuatro ángulos del teatro: Pemán, Paso, Buero Vallejo y Alonso Millán”, *Blanco y negro*, 3131, 6 de mayo de 1972, p. 39.

⁸⁹² BUERO VALLEJO, Antonio: “Entrevista”, *Ádhuc*, 20, noviembre de 1979, pp. 14-21.

⁸⁹³ BUERO VALLEJO, Antonio: “Perfil de mi teatro”, cit., p. 530.

⁸⁹⁴ Vid. CREMADES, Raúl y Ángel ESTEBAN: *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 125.

⁸⁹⁵ Vid. AA.VV.: *Teatro español 1953-54*, cit., p. 145.

“Lo que en verdad no ha podido dudarse nunca del señor Buero Vallejo es que tuviera un profundo sentido del teatro. Y ayer noche lo probó⁸⁹⁶”.

La crítica de Sergio Nerva para el *España*, de Tánger, fue asimismo muy elogiosa, y matizaba la diferencia entre la obra de Buero y el teatro vigente entonces:

“Ya el tema de *Madrugada* no tiene parangón con los temas frecuentes de nuestro teatro actual. Nada de cominerías domésticas, ni de polémicas oportunistas, ni de toninadas caprichosas⁸⁹⁷”.

La “Crónica de la quincena” que José María de Quinto elaboraba para *Correo literario. Arte y letras hispanoamericanas* ensalzó *Madrugada*, que “podría incluirse en ese teatro de la ‘preocupación moral’ que, por extensión, lo es también de la preocupación social⁸⁹⁸”, hasta el extremo de parangonarla al teatro del genial Priestley.

Incluso Alfonso Sastre, con quien Buero Vallejo mantuvo después una agria polémica acerca del posibilismo, elogió ampliamente la obra:

“El estreno del drama de Antonio Buero Vallejo *Madrugada* (...) era esperado con verdadero interés, y casi diría con alguna emoción por todos. Los últimos estrenos de este autor habían hecho descender penosamente la curva de su éxito y podían anotarse ya deserciones en las líneas de apasionamientos defensores de la primera hora (...). El estreno se desarrolló limpiamente, sin baches, sin roces (...). El éxito había sido rotundo. Buero Vallejo seguía, sigue, en pie en la escena española⁸⁹⁹”.

La excepción la constituyó Luis Calvo⁹⁰⁰, en su crítica del muy influyente por entonces *ABC*. Calvo habla de “la nadería del conflicto dramático”, las “falsas situaciones”, “arranque artificioso, sin emociones humanas”, “lenguaje no correcto”, “trampa” o “ardides”. Aunque Luis Calvo admite que el conflicto de la obra es “ajeno a mis gustos”, no deja de resaltar, con todo, la maestría de Buero Vallejo en el oficio y en la creación de una atmósfera de intriga y suspense, con la técnica priestleyana en el fondo.

El estreno en Barcelona fue también muy esperado:

⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 148.

⁸⁹⁸ QUINTO, José María de: “Crónica de la quincena”, cit., p. 10.

⁸⁹⁹ SASTRE, Alfonso: “*Madrugada*, de Buero Vallejo: un buen drama”, cit., p. 284.

⁹⁰⁰ CALVO, Luis: “En el teatro Alcazar se estrenó anoche la comedia dramática de Antonio Buero Vallejo *Madrugada*”, *ABC*, 10 de diciembre de 1953, pp. 47-48.

“Reciente todavía su estreno en Madrid, *Madrugada* se presenta ahora ante el público de Barcelona (...). El feliz suceso inicial de la obra ha determinado entre los buenos aficionados al teatro de Barcelona alguna expectación⁹⁰¹”.

Madrugada triunfó también en Barcelona y la crítica de Julio Coll para *Destino* mostraba gran entusiasmo:

“Ya al finalizar el primer acto los espectadores iniciaron el alboroto. Pero al caer por última vez el telón, el público, puesto de pie, tanto el de platea como el de los palcos, como asimismo el de las localidades altas, todo el teatro aplaudió incesantemente, sin demostrar señales de fatiga manual (...). Los más viejos de entre bastidores no recuerdan noche parecida en lo que va de quince años a esta parte⁹⁰²”.

Un juicio también muy positivo, que resalta “la verdad en plenitud” de *Madrugada*, lo expuso también Carlos Fernández Cuenca⁹⁰³ en un número de *Teatro. Revista internacional de la escena*, publicación prestigiosa, por entonces. La también publicación catalana *Revista: semanario de Información, artes y letras*, cuya sección de teatro estaba a cargo del prestigioso Enrique Sordo, ofrecía muy buena crítica de *Madrugada*, “un teatro ancha y hondamente humano⁹⁰⁴”.

Del mismo modo, con motivo de su reposición en el Teatro Alcázar, Rafael Vázquez Zamora reseñaba el éxito de una obra que, para el crítico, “están en la línea que revela al mejor Antonio Buero Vallejo, el de la *Historia de una escalera*⁹⁰⁵”.

Sainz de Robles también muestra, en su resumen anual, su entusiasmo con *Madrugada*:

“Obra muy compleja, muy angustiada, muy noble, de enorme ambición dramática, sin concesiones al truco. Obra rectilínea, con grandes dosis de emoción y de poesía y de humanidad “fuera de serie”. Obra de prodigio de técnica y de tácticas escénicas⁹⁰⁶”.

Incluso unos meses más tarde, en julio de 1954, al morir Jacinto Benavente, se recordaba el éxito de *Madrugada*:

⁹⁰¹ BUERO VALLEJO, Antonio: “Ante el estreno de *Madrugada*. Autocrítica”, cit., p. 387.

⁹⁰² COLL, Julio: art cit., p. 31.

⁹⁰³ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Crítica de *Madrugada*”, *Teatro. Revista internacional de la escena*, 10, 1954, p. 6.

⁹⁰⁴ SORDO, Enrique: “Buero Vallejo y *Madrugada*”, art. cit., p. 4.

⁹⁰⁵ VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: “Un estreno y un reestreno: *La mordaza* de Alfonso Sastre. *Madrugada* de Buero Vallejo”, cit., p. 12.

⁹⁰⁶ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo”, en AA.VV.: *Teatro español 1953-54*, cit., p. XV.

“Técnicamente, Benavente ha sido superado ya por Buero Vallejo, en *Madrugada*⁹⁰⁷”.

Entre la crítica posterior, ha existido igualmente la disparidad de opiniones. Giuliano afirma que “*Madrugada* es, sin duda, una de las mejores obras de Buero⁹⁰⁸”. Franciso Álvaro⁹⁰⁹ dedicó un homenaje a Buero Vallejo y a *Madrugada*, al incluir en su volumen de *El espectador y la crítica* de 1975 una recopilación de las críticas que recibió la obra.

Sin embargo, son también frecuentes las críticas severas entre los estudiosos del teatro de Buero Vallejo. Rodríguez Alcalde, por ejemplo, confiere a *Madrugada* un “saldo negativo”, porque “no pasa de ser un melodrama muy bien confeccionado⁹¹⁰”. También una serie de estudiosos como Ruple⁹¹¹, García Escudero⁹¹² o Carmen González-Cobos⁹¹³ se encuentran insatisfechos con *Madrugada*, seguramente porque Buero había llegado mucho más lejos en su planteamiento ideológico en otros dramas. Salvat lo expone con toda claridad:

“No quisiéramos afirmar nunca que las piezas del teatro costumbrista y de clima fantástico como *Casi un cuento de hadas*, la formalmente perfecta *Madrugada*, en general, todas las que incluíamos en la segunda etapa (...) no merezcan una alta atención, pero, cara a nuestro público “otro”, a ese otro público que todos deseamos alcanzar, nos aventuraríamos a decir que las obras históricas, las tragedias y alguna revalorización que, lógicamente, se habrá de producir, constituirán un punto de reflexión⁹¹⁴”.

Este tipo de comentarios han sido habituales en las filas izquierdistas para todas aquellas obras que podían ser sospechosas de ser “evasivas” y, con *Madrugada*, no se produjo una excepción. *Madrugada* se estrena en un momento histórico marcado por el triunfo de las teorías de Jean-Paul Sartre acerca de la literatura comprometida. Como ha

⁹⁰⁷ Vid. MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, cit., p. 71.

⁹⁰⁸ GIULIANO, William: *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰⁹ ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Madrid, Prensa Española, 1976, pp. 161-162.

⁹¹⁰ RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *op. cit.*, pp. 184-185.

⁹¹¹ RUPLE, Joelyn: *op. cit.*, pp. 109-110.

⁹¹² GARCÍA ESCUDERO, José María: “El teatro de Buero Vallejo”, *Punta Europa*, 41, mayo de 1959, p. 58.

⁹¹³ GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, Carmen: *op. cit.*, p. 14.

⁹¹⁴ SALVAT I FERRÉ, Ricard: “El más fascinador de los juegos. (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, cit., pp. 95-96.

estudiado Iglesias Feijoo⁹¹⁵, en España, desconectada de la cultura europea, el *engagement* fue entendido en una versión limitada y reductora, como obligación de utilizar la literatura como instrumento de intervención en los problemas del momento. “Lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico”, proclamaban en 1950 Alfonso Sastre y José María de Quinto, lo cual dio lugar, unos años después, al social-realismo. Cualquier experimentación formal o valor estético era despreciado a favor de la comunicación de contenidos de impregnación social. De este modo, Buero Vallejo, que había tenido una entusiasta recepción con *Historia de una escalera*, decepcionó con sus posteriores estrenos a quienes pretendían que escribiese de forma más “realista” o “comprometida”.

Buero Vallejo era consciente de que con su posibilismo, que intentaba conjugar en su teatro valores comerciales con un cierto contenido social, se encontraba siempre en una situación delicada:

“Yo tuve desde que empecé opositores, y no sólo en el campo de la derecha, sino también en el de la izquierda (...). Las imputaciones de quedarme corto, de hacer concesiones, incluso de pactismo, fueron frecuentes desde mis primeras obras entre izquierdistas que acusaban a Buero de no ser tan izquierdista como debería ser. (...) La crítica, el ataque incluso cruel, solía llegar por hacer un teatro que, según ellos, no era definitivamente a tumba abierta o valerosamente suicida (...)”⁹¹⁶.

A fin de cuentas, como recuerda Monleón, dentro de la crítica, existía “quienes hacían del teatro un simple pretexto para ejercer, de manera indirecta, la crítica política que el Régimen no permitía en términos directos”⁹¹⁷.

Seguramente, debido a la incompreensión que generaría en uno y otro bando, Buero decidió dejar de publicar, a partir de *Madrugada*, las autocríticas de prensa que aparecían el día del estreno, en las que el autor intentaba justificar la obra. Buero prefirió dejar, en lo sucesivo, la obra sola frente al espectador.

Conviene aludir, finalmente, a la crítica actual, que considera a *Madrugada* como una obra menor, dentro del corpus que compone la producción dramática de Buero, si bien hay unanimidad en ensalzar la habilidad técnica en su construcción. Aunque es innegable también en *Madrugada* su suspense dramático: “la tensión

⁹¹⁵ IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Buero Vallejo: un teatro crítico”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 70-88.

⁹¹⁶ Vid. GARCÍA LORENZO, Luciano: “Reportaje bibliográfico”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, cit., p. 31.

⁹¹⁷ MONLEÓN, José: “Las razones de la crítica”, *Diablo texto. Revista de crítica literaria*, 1, 1994, p. 57.

dramática es fortísima, muy bien dosificada, apasionante y casi policíaca en esta obra, una obra muy “bien hecha” donde el amor triunfa frente a la codicia hipócrita⁹¹⁸”.

LA REPRESENTACIÓN

Como señala Oliva⁹¹⁹, aunque los años cuarenta fueron propicios para el desarrollo de la técnica escénica en Europa, no sucedió lo mismo en España. Cuando llegaron las innovaciones *realistas*, ni los teatros estaban preparados para ello ni se contaba con directores capacitados para una renovación de más alcance que la que indicaban los textos. En esa época nos encontramos con decorados convencionales, a veces próximos a sainetes y zarzuelas, tópicos tres actos y personajes inscritos en la galería de tipos de nuestro género menor. Los problemas para traducir esa nueva estilización realista no fueron pocos, pues la tradición naturalista era un contrario freno a la renovación. El costumbrismo y naturalismo eran un enemigo invisible para las nuevas tendencias.

La dificultad técnica de *Madrugada* debió de suponer un trabajo laborioso en el montaje. Conocida es la tendencia de Buero Vallejo de ser un hombre muy metódico, que escribía dos versiones a mano y una tercera a máquina⁹²⁰, y, cuando acudía a los ensayos, no dejaba cambiar ni una coma⁹²¹. Se sabe también que Buero había destinado su drama *Madrugada* primeramente a la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada y que fue admitido por ésta, pero rechazado después⁹²², por lo que Buero lo intentó con Cayetano Luca de Tena, director de escena con quien había ya trabajado anteriormente en *Historia de una escalera*, *La tejedora de sueños* y *Casi un cuento de hadas*. “La Máscara”, compañía privada formada por Cayetano Luca de Tena a finales de 1952, y que ya había estrenado sin éxito *Casi un cuento de hadas*, el 10 de enero de 1953, fue la encargada de representar a *Madrugada*, para lo cual contó con muy pocos ensayos⁹²³. El éxito de *Madrugada* fortaleció el prestigio de “La Máscara”, tras una endeble línea de programación, y la compañía pudo mantenerse un par de años, tras los cuales marchó a

⁹¹⁸ GARCÍA RUIZ, Víctor: “El teatro español entre 1950 y 1955”, cit., p. 30.

⁹¹⁹ OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, cit., pp. 180-181.

⁹²⁰ Vid. DOMÉNECH, Ricardo: “Buero Vallejo, aquí y ahora”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, abril-junio de 1987, p. 9.

⁹²¹ Vid. CALLE, Teófilo, José Ramón FERNÁNDEZ, et. al.: art. cit., p. 37.

⁹²² Vid. MATHÍAS, Julio: *Buero Vallejo*, cit., p. 36.

⁹²³ Vid. ASQUERINO, María: *Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, p. 138.

Hispanoamérica⁹²⁴. El escenógrafo fue uno de los más habituales y de solvencia profesionalidad: Vicente Viudes, que también había trabajado previamente con Buero en *La tejedora de sueños* y lo haría poco más tarde en *Irene o el tesoro*.

Buero se deshizo en elogios con el equipo humano que intervino en *Madrugada*:

“El montaje de *Madrugada*, erizado de sutiles dificultades en su aparente sencillez, fue para mi gusto uno de los más perfectos que haya logrado Cayetano Luca de Tena⁹²⁵”.

La crítica fue muy elogiosa, en general, con la dirección, montaje y representación. Nicolás González Ruiz indicó:

“Bellísimo el decorado de Vicente Viudes, realizado por Manuel López. En cuanto a la dirección del Sr. Luca de Tena, ya aludida elogiosamente, merece el aplauso que el señor Buero Vallejo le cedió al final, en breves palabras de agradecimiento, pronunciadas después de levantarse muchas veces el telón, entre palmas unánimes⁹²⁶”.

Adolfo Prego también destacó la labor de Luca de Tena:

“La dirección de Cayetano Luca de Tena eliminó sabiamente el peligro de que la pieza cayera en la lentitud. Supo encontrar el ritmo justo de cada movimiento y de cada frase hasta lograr que las previsiones horarias de la acción se cumplieren al minuto⁹²⁷”.

Con respecto a los intérpretes, se plasmaron muchos elogios para todos y, especialmente, para la joven María Asquerino. Adolfo Prego lo expuso así:

“Desde que *La Máscara* comenzó sus actuaciones en el Alcázar no había logrado una interpretación como la de anoche. María Asquerino [Amalia] sostuvo a pulso un papel que exigió de ella un esfuerzo colosal, continuado y sin respiro. Espléndido trabajo que hay que reconocerle sin peros. Fue del dolor a la ira, de la ira a la debilidad, de la debilidad al ansia fría de conocer, sin un matiz falso, sin un gesto postizo. Manuel Díaz [Dámaso] hizo su papel a la perfección. Incorporaba al pobre hombre cuya indigencia para la acción puede empujarle al crimen en un momento dado. Su salida de la habitación en que se supone hay un cadáver merece un subrayado especial. María Isabel Pallarés [Leonor] rayó a gran altura. Áspera, gritona, irrespetuosa, desmadrada por el ansia de lujo que nace en la escasez, fue justamente la ofensa viva a los sentimientos vivos. Antonio Prieto, en el personaje más frío y cínico

⁹²⁴ GARCÍA RUIZ, Víctor: *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1999, p. 137.

⁹²⁵ BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 398.

⁹²⁶ Vid. AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, cit., p. 146.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 146.

de la comedia [Lorenzo], desempeñó su parte con gran acierto, y en el momento oportuno dio el salto que se le había señalado en un brusco cambio de actitud. Llopart [Leandro] estuvo al nivel de sus compañeros en un papel que, sin embargo, tenía menos posibilidades. Hay que mencionar a María Luisa Romero [Mónica] muy especialmente. Fue la imagen misma del candor y el sufrimiento propios de la adolescencia. Margarita Robles [Sabina], Pilar Muñoz [Enfermera] y Esperanza Grases [Paula] sirvieron eficazmente sus personajes⁹²⁸”.

En la interpretación, fue muy acertada la de María Asquerino, que recibió el premio de teatro de la revista *Triunfo* por su papel en *Madrugada*. Los críticos destacaron también al actor Manuel Díaz González, en su papel de Dámaso. Así, por ejemplo, Sergio Nerva se deshizo en elogios para María Asquerino:

“María Asquerino (...) compuso una heroína admirable. No decayó un segundo. Fue a más, progresiva y decisiva, sufrió y padeció con su pretexto, y, de principio a fin, fue, con la artista, la mujer. La mujer sobre todo. Una mujer de rico temperamento, de armoniosa belleza, contenida o desgraciada, sumisa o rebelde... Yo saludo, con emoción, a una joven y gran actriz dramática española en vías de incalculables victorias⁹²⁹”.

También para Salvat fue una excepcional actuación:

“Un reparto de excepción, con una María Asquerino tensa y contenida, en uno de los mejores trabajos, si no el mejor a nuestro entender, de su larga carrera. A su lado siempre eficaz y veraz Pilar Muñoz y un incisivo Manuel Díaz González⁹³⁰”.

Carlos Fernández Cuenca destacaba el buen hacer de Manuel Díaz González:

“¡Qué estupenda crisis de nervios la que Manuel Díaz González hizo en el segundo acto de *Madrugada*!⁹³¹”.

Citaremos, finalmente, como anécdota, una importante contrariedad que se produjo en la representación de Barcelona que, sin embargo, no afectó para nada a su gran éxito:

“Me interesa recordar tan sólo que el reloj se paró al comienzo de su estreno en Barcelona, y casi me alegro ahora de ello, pues me permitió comprobar que *Madrugada*

⁹²⁸ *Ibidem*.

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁹³⁰ SALVAT I FERRÉ, Ricard: “Buerdo desde la representación escénica”, cit., p. 45.

⁹³¹ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: “Crítica de *Madrugada*”, cit., p. 6.

podía sostener perfectamente la atención del público aunque fallase su *deus ex machina*⁹³²”.

EL PÚBLICO

Es bien conocido que Buero Vallejo desarrolló desde 1949 una porfiada lucha por lograr la aceptación de un teatro más ambicioso del que el público estaba acostumbrado a presenciar, un teatro que superase el mero pasatiempo intrascendente para convertirse en instrumento de cultura, capaz de plantear con honradez y sin cegueras voluntarias los problemas que todo hombre debe tener presentes y las preguntas que quizá no tengan respuesta, pero con las que es necesario encararse. Buero, con apenas una sola obra por temporada, consiguió que el espectador empezase a distinguir entre el teatro comprometido que él realizaba y la intrascendencia general del teatro de evasión. A finales de los cincuenta, existía ya un público que acudía fielmente a los estrenos de Buero Vallejo, un público, seguramente, que estaba dispuesto a acudir a la semana siguiente a reírse con algún estreno de Alfonso Paso, pero mucho se había avanzado al incorporar a ese espectador, hasta entonces enteramente pasivo y conformista, a un proceso de realismo total como el que representaba el teatro de Buero Vallejo. En el año del estreno de *Madrugada*, en 1953, como recuerda María Asquerino, “la gente iba a ver el estreno de Buero, un rojo maravilloso, para descubrir sus símbolos, para ver qué decía entre líneas. Y decía cosas, claro, y muy gordas, y otras que estaban y a lo mejor no sabíamos descubrir⁹³³”.

Para Buero, el espectador forma parte de la representación y, ante ella, ha de reflexionar y ha de decidir. Para Buero, ni el completo distanciamiento ni las corrientes de participación física, que tan de moda estuvieron en la década de los sesenta, eran los modos más adecuados para conseguir la reflexión crítica. Buero postula, por el contrario, de acuerdo con su voluntad integradora, una participación “más bien psíquica que física”, que introduzca al público en la acción de manera indirecta pero necesaria⁹³⁴. En *Madrugada*, como explica el propio Buero, existe un intento de aproximación psíquica del público:

⁹³² BUERO VALLEJO, Antonio: “Comentario de *Madrugada*”, cit., p. 398.

⁹³³ BEDOYA, Juan G.: “Buero Vallejo recibe el último adiós en el teatro María Guerrero”, *El País digital*, 1458, 30 de abril del 2000.

⁹³⁴ Vid. IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Prólogo”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 12.

“La coincidencia absoluta del tiempo escénico con el tiempo real mediante la tiranía de un reloj verdadero. Esa intromisión de un fragmento de nuestra realidad en la ficción escénica es, acaso, un embozado intento de lo que hoy se llama *participación* del público, y me sigue gustando⁹³⁵”.

¿Cómo era el público de teatro en la época en la que se estrenó *Madrugada*? Era mayoritariamente burgués, como ya hemos visto antes, pues para la burguesía se escribía, para ella se contaban historias y para ella se fijaban precios y horarios de funciones. El propósito de Buero era, ciertamente, muy ambicioso, con respecto a este tipo de público:

“Escribo para un público, pero para un público platónico: maduro, cultivado, consciente. Puede estar formado de capas sociales muy diversas, pero siempre sensibilizado y formado (...). Como escribo para el público formado, me desenvuelvo en plena libertad. Por ello no rehúyo cosas complicadas, sutiles⁹³⁶”.

El hecho de que fuese un público en su mayoría compuesto por la burguesía no era un gran obstáculo para Buero, ya que el dramaturgo veía en el público burgués capacidad de reacción:

“El público español actual (...) un público eminentemente de mayoría burguesa y evidentemente muy condicionado, muy deformado por puntos de vista ideológicos (...). Me preocupa que es un público que, aunque proceda de este estamento social, es por toda una serie de motivos (...) netamente antiburgués, a pesar de ser, socialmente hablando, un público mayoritariamente burgués (...). Es un público que (...) parece haber demostrado capacidad para aceptar, recibir (y recibir de buena manera) algunas de las obras más combativas, más revulsivas que se podían dar en el panorama del teatro español de nuestros días⁹³⁷”.

En *Madrugada*, sin embargo, es casi seguro que Buero haya pensado, sobre todo, en los gustos del público burgués, pues estaba necesitado de un éxito económico tras sus fracasos anteriores. *Madrugada* fue concebida “pensant de manera massa excessiva en els gustos del públic burgès, que és al cap i a la fi, l’únic que té entrada al teatre professional espanyol⁹³⁸”. Ante las numerosas comedias que no decían nada sustancial, no es extraño que el público respondiera bien ante un drama o tragedia, y,

⁹³⁵ BUERO VALLEJO, Antonio: “Sobre *Madrugada*”, cit., p. 456.

⁹³⁶ Vid. TORRES MONREAL, Francisco: *op. cit.*, p. 40.

⁹³⁷ BOTREL, J.F. y S. SALAÛN (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 241.

⁹³⁸ SALVAT, Ricard: *El teatre contemporani*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1966, p. 229.

como sucede en *Madrugada*, al incluir elementos de suspense, el éxito estaba garantizado.

Los testimonios que nos ofrece la crítica sobre la actuación del público que asistió a la representación de *Madrugada* son, de hecho, muy favorables. Así, como reseña Adolfo Prego:

“El público, vacilante, inquieto y desorientado hasta la mitad del primer acto, aplaudió con entusiasmo al bajar el telón, y se entregó por completo al terminar la pieza. La ovación y los ¡Bravo!, que se prolongaban, obligaron a Buero a dar las gracias en palabras que incluyeron un elogio para Cayetano Luca de Tena, director de *La Máscara*⁹³⁹”.

También Sergio Nerva:

“El público, un público total y absolutamente conquistado desde las primeras incidencias de *Madrugada*, premió a Buero Vallejo y a sus felices intérpretes con prolongados y unánimes tempestades de aplausos. Hacía tiempo, mucho tiempo, que yo no presenciaba una sanción tan fervorosa y complacida [...]. Tales y de tanto aparato fueron los aplausos de la sala, que Buero Vallejo tuvo que agradecerlos de palabra, y, al propio tiempo, ofrendárselos gentilmente a Cayetano Luca de Tena⁹⁴⁰”.

Del mismo modo, Alfonso Sastre:

“El público, una vez digerida, y esto era lo más difícil, la situación fundamental del drama, quedó mágicamente suspenso hasta el final. La emoción de la noche tuvo una adecuada traducción en el aplauso largo y compacto después del telón final⁹⁴¹”.

Muy elocuente es el recuerdo de la actriz principal, María Asquerino:

“Fue un éxito rotundo. Nunca he visto un estreno tan bueno. Quizás el de *Anillos para una dama*. Pero no la locura de aquél, la locura colectiva que tenía el público en el estreno de *Madrugada*. Corrían por el pasillo del Teatro Alcázar, iban hasta la batería diciendo: ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Qué estreno tan maravilloso!⁹⁴²”.

El lleno del público continuó en las más de cien representaciones que se sucedieron. *Madrugada* fue, junto con *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* y *Las*

⁹³⁹ Vid. AA.VV.: *Teatro español, 1953-54*, cit., p. 147.

⁹⁴⁰ Vid. AA.VV.: *Ibidem*, p. 149.

⁹⁴¹ SASTRE, Alfonso: art. cit., p. 284.

⁹⁴² ASQUERINO, María: *op. cit.*, p. 138.

cartas boca abajo, la obra que más dinero le proporcionó a Buero, como él mismo admitió⁹⁴³.

EDICIONES, TRADUCCIONES, ADAPTACIONES Y REPOSICIONES

Las ediciones de *Madrugada* son las siguientes:

-Madrid, Alfíl, Colección Teatro, 96, 1954.

-En *Teatro español 1953-54*, Madrid, Aguilar, Colección Literaria, 1955 (con *Milagro en la plaza del progreso*, de Joaquín Calvo Sotelo, *A media luz los tres*, de Miguel Mihura, *Veneno para mi marido*, de Alfonso Paso y *La venda en los ojos*, de José López Rubio).

-En *Teatro 1*, Buenos Aires, Losada, Colección Gran Teatro del Mundo, 1959 (con *En la ardiente oscuridad*, *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo*).

-Massachusetts, Blaisdell Publishing Company, 1969. Edición e introducción de Donald W. Bleznick y Martha T. Halsey.

-En *Años difíciles*, Barcelona, Bruguera, Colección Libro Amigo, 492, 1977 (con *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, y *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala). Prólogo de Ricard Salvat.

-Barcelona, Orbis, Colección Historia de la Literatura Española, 20, 1983 (con *Aventura en lo gris*).

-Granada, Delegación Provincial de Educación y Ciencia de Granada: Aula de Teatro de la Universidad de Granada, Grupo "Retablo de las Maravillas", 1991.

-Madrid, Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, 2001.

La obra ha sido traducida al alemán⁹⁴⁴.

Es significativo también destacar, con Fernández Torres⁹⁴⁵, que *Madrugada* ha sido una de las obras de Buero que en mayor número de ocasiones se ha repuesto en escena, si bien la mayor parte de veces por compañías poco mentadas, semiprofesionales o de aficionados. Teniendo en cuenta que Buero Vallejo es un autor

⁹⁴³ BUERO VALLEJO, Antonio: "El teatro, el realismo y el público", en *Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 629.

⁹⁴⁴ La recepción de Buero Vallejo ha sido especialmente interesante en Alemania, como ha estudiado el profesor Rodríguez Richart. Vid. RODRÍGUEZ RICHART, J.: "El teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania: recepción, traducciones", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., pp. 223-242.

⁹⁴⁵ FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: "Sólo hubo un Buero", en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 25-27.

de “muchos esfuerzos, pocas reposiciones⁹⁴⁶”, es un mérito para esta obra. Destaca la reposición efectuada casi medio siglo después del estreno, entre el 15 de abril y el 20 de mayo del 2001, por el Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, con la interpretación de Victoria Rodríguez, viuda de Antonio Buero Vallejo⁹⁴⁷.

Como ha estudiado Mariano de Paco⁹⁴⁸, cuatro son los textos de Antonio Buero Vallejo que han pasado al cine: *Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad*, *Madrugada*, *Esquilache* y, además, una quincena se ha adaptado para la televisión, aparte de las grabaciones realizadas en el teatro. *Madrugada* es una de las cuatro películas y, entre las adaptadas para la televisión, se encuentra también, incluso con dos adaptaciones.

La película es del año 1957, el director fue Tony Román. La opinión de Buero es de poca satisfacción:

“De estas experiencias saqué la conclusión de que el cine era uno de los ejemplos más brillantes de la desvergüenza general que todo lo deteriora⁹⁴⁹”.

Entre las películas, *Madrugada* fue, sin embargo, la más aceptada para Buero:

“Dentro de las cosas mal entendidas y hechas sin consultármelas, la menos irritante por ser la más respetuosa⁹⁵⁰”.

Con respecto a las adaptaciones, su juicio es menos severo:

“En medio de todo, las realizaciones de TV han sido más consideradas y discretas, y dos o tres, bastante buenas⁹⁵¹”.

Madrugada ha tenido en televisión dos versiones, la de 1970, con la dirección de Cayetano Luca de Tena, en la que, además del director de escena, repetían Manuel Díaz González y María Isabel Pallarés; y la versión de 1989, con Mara Recatero en la dirección⁹⁵².

Buero no parecía muy entusiasmado con los resultados, y le preocupaba más la fidelidad al texto y la calidad de la representación que los niveles de audiencia. Como

⁹⁴⁶ *Ibídem.*

⁹⁴⁷ Vid. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Palabras como montañas. Un recorrido por el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, pp. 21-81.

⁹⁴⁸ PACO, Mariano de: “Buero Vallejo y el cine”, en ROMERA CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Dolores ROMERO LÓPEZ: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, cit., pp. 91-105.

⁹⁴⁹ *Ibídem*, p. 99.

⁹⁵⁰ *Ibídem.*

⁹⁵¹ *Ibídem.*

⁹⁵² Vid. CASTELLÓN, Alfredo: “Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 23-24.

señala Castellón⁹⁵³, la palabra es tan fuerte en las obras de Buero, que deja muy pocas posibilidades para una adaptación donde se equilibre esa fuerza oral del texto dramático con la plasticidad de la imagen. Cualquier intento de parcialidad que aleje la obra de la totalidad de la escena, le hace perder fuerza e incluso calidad. Como indica Mariano de Paco⁹⁵⁴, el guión de *Madrugada* sigue con exactitud la obra teatral. Casi toda la acción se desarrolla en el interior de la casa de la protagonista bajo la presidencia del reloj, indispensable para que se cumplan sus propósitos. Los espacios exteriores son escasos y se encuentran evocados o mencionados en el drama, y las ideas que se transmiten, incluso los símbolos, son los mismos del texto bueriano.

FOTOS

⁹⁵³ *Ibíd.*

⁹⁵⁴ PACO, Mariano de: “Buero Vallejo y el cine”, cit., p. 100.

Madrugada

(Acto primero.)

Amalia - ¡Fátima, hay que escribir que lo pachen lo más útil...
mucho! De que ha ocurrido algo... Verás. Estaban
todos aquí a eso de las cuatro y media. En
unos minutos, todos están plantados. Pero ellos
no pierden palabras todavía. ¡Hay que darle en-
tonces un buen golpe! A eso de... las cinco me-
nos cuarenta, sí. Tú te las implicas por eso
en la alcoba. Vendrán y me dirán: "Señora:
don Recuerdo se ha levantado. Parece como si
quisiera dormir". ¿Comprendes?

Fátima - ¿y si no hablan?
Amalia - ¡Tienen que hablar! (Para, nerviosa.) Tienen que
hablar antes de las tres. A esa hora, la en-
fermera le va y tres... todas esas cosas le van
que harán imposible la muerte (se de-
fiende.) Pero, si no hablan... sí, por ejemplo,
a eso de las cinco y veinte, todo está en
igual..., entrará otra vez. Y me preguntará,
de punto de la enfermera, si le ha por una
inyección por recordarlo. (Le apoya en la
mueta, vencida por el horror de lo que le dice.)
Fátima le acerca, locita.)

Fátima - ¿Tú estás vendida... No va a poder hacerle...
Amalia - Tiempo que hacerle. (Se tumba en un sillón y reclina
la cabeza contra el respaldo. Se pronota,
le oye en el fondo el aullido del perro: un
aullido de muerte, prolongado y amargo.)
Amalia que que el tiempo, de nuevo fensa.)

Fátima - Ha querido descubrirme cuando lo ataba.
(Va al ventanal, atisba por los vidrios y come
después las grescas cortinas.)

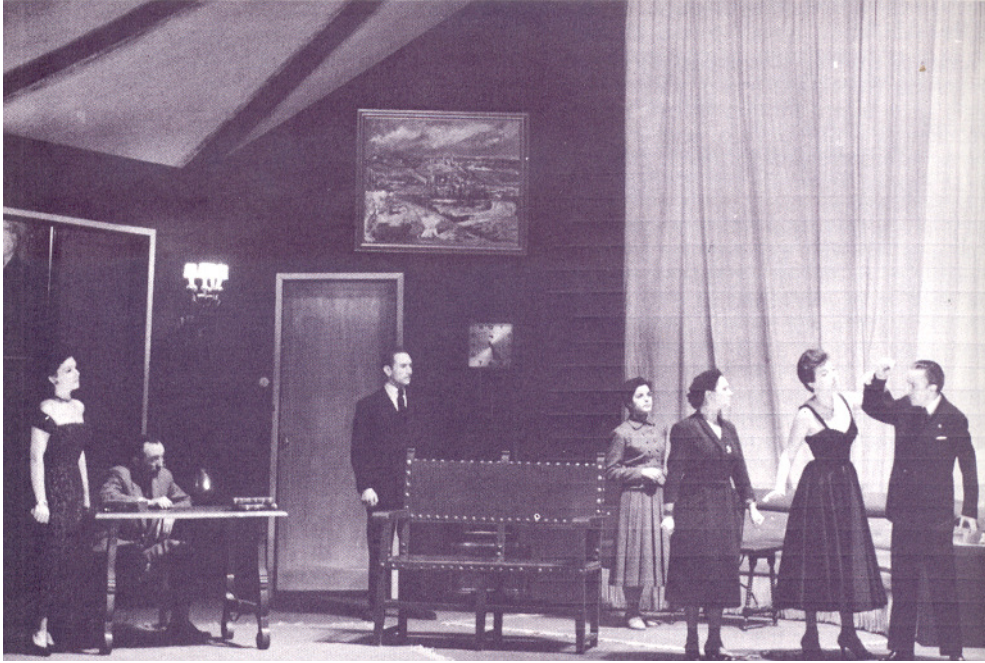
Amalia - No podía dejar a Leal junto a mi cama,
para que ellos lo vieran los ojos de dolor...
También a el tiempo que sacrificando.

Antonio Gual/allejo

Página autógrafa de MADRUGADA, escrita exclusiva-
mente por su autor para la presente edición.







8. CONCLUSIÓN

En términos generales, se puede afirmar que el teatro policiaco en la España de la posguerra ha conseguido, por vía del humor, un arraigamiento que permite hablar de un modelo independiente del teatro importado. El tratamiento burlón y paródico de las fórmulas extranjeras del teatro policiaco ha sido lo predominante en este género, con variados e importantes autores, entre los que destacan Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Alfonso Paso o Juan José Alonso Millán.

A lo largo de la posguerra española (1939-1975), el teatro policiaco ha atravesado períodos de relativo gran auge seguidos por otros de recesión. El período de mayor presencia del teatro policiaco se constata entre 1955 y 1965, que coincide con el predominio casi absoluto de la comedia de evasión, de la que forma parte.

Lo policiaco constituyó una moda que afectó a casi todos los dramaturgos importantes de la posguerra. Eran gentes de teatro especializadas en la comedia de humor o en el drama de tesis, y llevaron esas mismas líneas cuando cultivaron la pieza policiaca. Otro modelo que dejó su huella fue el traído por Priestley, cuyo magisterio originó una serie de obras teatrales españolas que intentaron emular la técnica y el estilo de *Llama un inspector*. La investigación de un delito moral cometido en el pasado fue el tratamiento de varias obras policiacas de Alfonso Paso, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte y de Antonio Buero Vallejo, en *Madrugada*.

Un hecho que parece indiscutible es que a lo largo de la posguerra española apenas fue cultivado por los autores autóctonos el teatro policiaco de corte tradicional, el que sigue la línea racionalista de Agatha Christie, a partir de la presentación y resolución final de un problema criminal por medios estrictamente racionales, ya sea por deducción o inducción. Este tipo de teatro policiaco, con serias aspiraciones literarias en sus países de origen, tan sólo fue representado, con cierta abundancia, eso sí, como teatro extranjero. Ningún dramaturgo español de cierta entidad quiso continuar el modelo del teatro-enigma.

Conviene entonces preguntarse el porqué de esta actitud. En el teatro, el género policiaco siempre ha sufrido el estigma de lo subliterario, considerado por definición como un género dramático inferior. A pesar del suficiente atractivo que las piezas policiacas ejercían sobre los espectadores, los dramaturgos españoles se negaron a abordar de una forma seria el teatro policiaco. El tratamiento cómico, humorístico,

burlesco o paródico fue el que predominó entre los dramaturgos españoles, del mismo modo que sucedió con la novela.

Hay que tener en cuenta, además, que el teatro policiaco, a pesar de su gran popularidad, era visto como algo esencialmente extranjero, un género importado y, por lo tanto, cualquier intento local de hacerlo en España no podía dejar de ser considerado como algo necesariamente inferior. El teatro policiaco nunca perdió su acento extranjero, cargado de un halo exótico, típicamente inglés. La versión española de este teatro policiaco foráneo sólo pudo admitir una actitud paródica, distanciada, que casaba perfectamente con el estilo eminentemente cómico de algunos dramaturgos, como sucedía con el grupo ligado a *La Codorniz* (Mihura, Tono, Llopis Establier...), o bien con el humor un tanto grueso, en ocasiones, de Alfonso Paso o de Juan José Alonso Millán.

Como ha destacado Colmeiro con respecto a la novela⁹⁵⁵, podemos nosotros aducir también que existen razones socioculturales que explican la poca aceptación de un teatro serio policiaco español. En otros países como Inglaterra, Estados Unidos o Francia, el teatro policiaco, con su cientifismo posibilista y ensalzamiento de la razón y del orden burgués establecido, se avenía muy bien con los fuertes estados de derecho instaurados en esas democracias. Las coordinadas socio-políticas de la España de la dictadura no permitían, ni mucho menos, la confianza ciega en el poder y el orden, en la autoridad moral de la ley y de los encargados de hacerla cumplir, en la justicia del proceso legal, valores que el teatro policiaco da por sentados y afirma sin cuestionamiento alguno. Para los intelectuales de la época, el juego policiaco parecería algo inadecuado, cuando no frívolo e indigno. Del mismo modo, el espectador también encontraría extraño un teatro policiaco español con una serie de premisas inexistentes en su realidad (estado de derecho, concepto jurídico burgués del crimen, sistema democrático, confianza en las instituciones y el proceso legal, apoyo a la policía), aunque sí que las podía admitir dentro de un marco referencial extranjero.

Si bien no fue cultivado un teatro policiaco al estilo del *mystery* inglés, no se debe desdeñar el teatro paródico que se llevó a cabo en España, que pertenece al género policiaco por derecho propio, aunque se trate, evidentemente, de una desviación por medio del humor del modelo original. No hay que olvidar, como recuerda Laura

⁹⁵⁵ COLMEIRO, José F.: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 261-262.

Silvestri⁹⁵⁶, que las obras de Arthur Conan Doyle, Gilbert K. Chesterton, Raymond Chandler, Dashiell Hammett o George Simenon, por citar algunos de los más egregios escritores del género policiaco, son ya transformaciones de la fórmula original inventada por Edgar Allan Poe, y a todas ellas las incluimos dentro del género policiaco.

Desde el punto de vista de la recepción, el teatro policiaco se insertaba en el circuito comercial y fue ampliamente seguido por muchos espectadores. Muy pocas de las obras policiacas constituyeron fracasos, en tanto que la mayor parte de ellas cumplían las expectativas de permanecer en cartel varias semanas. Algunas de ellas, además, fueron grandes éxitos de público.

⁹⁵⁶ SILVESTRI, Laura: *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Madrid, Bercimuel, 2001, pp. 11-12.

9. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS POLICÍACAS ESPAÑOLAS Y EXTRANJERAS REPRESENTADAS EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1939-1975)⁹⁵⁷

ACHARD, Marcel: *La idiota* (1961).

ALONSO MILLÁN, Juan José: *La señora que no dijo sí* (1962).

-----: *El cianuro... ¿solo o con leche?* (1963).

-----: *El expresidente* (1963).

-----: *El estrangulador de Cercedilla* (1963).

-----: *Carmelo* (1964).

-----: *El crimen al alcance de la clase media* (1965).

-----: *Marbella, mon amour* (1967).

-----: *Estado civil: Marta* (1969).

-----: *Amor dañino o la víctima de sus virtudes* (1969).

-----: *Juegos de sociedad* (1970).

-----: *Fiesta en casa de Sol para celebrar la llegada de la primavera* (1971).

-----: *Hasta que el veneno nos separe* (1972).

ALPUENTE SÁNCHEZ, Ricardo: *El asesino soy yo* (1961).

ANDERSON, Maxwell: *La mala semilla* (1966).

ANDRÉ, Michel: *El escondite* (1965).

ARRIETA MATOSES, Santiago: *El hotel misterioso* (1942).

BELMAR BRIS, Ricardo: *El caso Mayra* (1960).

BENAVENTE, Jacinto: *La honradez de la cerradura* (1942).

-----: *Adoración* (1948).

BLAKE, Sigfried: *El doble crimen de Dorkey* (1965).

BOILEAU, Pierre y Thomas NARCEJAC: *Sinfonía en rojo* (1961).

BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada* (1954).

CABANILLAS MARTÍ, José María: *Crimen en cubitos* (1960).

CAJOLI, Vladimiro: *Proceso a cuatro monjas* (1964).

⁹⁵⁷ Incluimos en este catálogo aquellas obras mencionadas en este trabajo que, sin ser específicamente policíacas, contienen elementos policíacos.

CALDERÓN RULL, Luis, Andrés SÁNCHEZ ARILLO, Cipriano GÓMEZ SOTO,
 Luis RIVAS GÓMEZ y José GARDEY CUEVAS: *Ni Rufufú ni Rififí* (1959).

CALVO SOTELO, Joaquín: *El avión de Barcelona* (1962).

CASONA, Alejandro: *La llave en el desván* (1951).
 -----: *Siete gritos en el mar* (1952).

CHEN, Arieh: *Representando a Karin* (1969).

CHOROT, Juan: *De seis a ocho asesinar a López* (1954).

CHRISTIE, Agatha: *La ratonera* (1954).
 -----: *Testigo de cargo* (1956).
 -----: *La tela de araña* (1956).
 -----: *Diez negritos* (1958).
 -----: *Hacia cero* (1958).
 -----: *La visita inesperada* (1959).
 -----: *Coartada* (1959).
 -----: *Asesinato en el Nilo* (1960).
 -----: *Los ojos que vieron la muerte* (1960).
 -----: *Asesinato en la vicaría* (1964).
 -----: *El rostro del asesino* (1965).

COLET BLANCH, Luis: *Enigma de Stratford* (1957).

COLT, Mary Francis⁹⁵⁸: *La mano y la garra* (1972).
 -----: *La extraña señora Vernon* (1975).

COPPEL, Alec: *El cenador* (1960).

COSSÍO, Francisco de y Adolfo TORRADO: *Banco* (1941).

DE ARMIÑÁN, Jaime: *Paso a nivel* (1960).

DELAIGLESIA, ÁLVARO y Juan VASZARY: *El drama de la familia invisible* (1949).

DE LAIGLESIA, Juan Antonio: *Veneno para Violeta* (1971).
 -----: *La función interrumpida* (¿).

DE LA TORRE, Claudio: *El río que nace en junio* (1951).

DELGADO BENAVENTE, Luis: *Tres ventanas* (1953).

DENHAM, Reginald: *Crimen en Fiske Manor* (1959).

DINNER, William y William MORUM: *El hombre del paraguas* (1958).

⁹⁵⁸ Aunque sí que fueron editadas, no tenemos constancia de la representación en el período de la posguerra (1939-1975) de las dos obras que mencionamos de Mary Francis Colt.

DOYLE, Monte: *Hay tiempo para matar* (1964).

ENDHARD, James: *Comedia para asesinos* (1960).

-----: *Visitantes de la muerte* (1964).

ERDOZAIN PONS, Frederic: *El fracaso del inspector Pink* (1954).

ESCOBAR, Luis: *Un hombre y una mujer* (1961).

FEELY, Terence: *¿Quién mató a papá Noel?* (1974).

FLORES CENTENO, Vicente: *Manos asesinas* (1962).

FORESTER, C.S.: *El asesinato de Mr. Medland* (1946).

FRATTI, Mario: *Un celoso anda suelto* (1971).

GIANI, Guillermo: *Las garras de la fiera* (1945).

GILBERT, Michael: *El reloj se paró a las cuatro* (1960).

GIMÉNEZ-ARNAU, José Antonio: *Clase única* (1955).

-----: *La hija de Jano* (1955).

-----: *La cárcel sin puertas* (1958).

GROSS Y CARPENTER: *Un zumbido en las tinieblas* (1960).

HAMILTON, Patrick: *Luz de gas* (1948).

-----: *La soga* (1960).

HASTINGS, Charlotte: *Sor Buenaventura* (1950).

HERNÁNDEZ PINO, Emilio: *La galera* (1958).

HORNE, Kenneth: *Declarada inocente* (1960).

JARDIEL PONCELA, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro* (1940).

-----: *Los ladrones somos gente honrada* (1941).

-----: *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942).

-----: *Las siete vidas del gato* (1943).

-----: *El pañuelo de la dama errante* (1945).

-----: *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947).

-----: *Los tigres escondidos en la alcoba* (1949).

KESSELRING, Joseph Otto: *Arsénico y encaje antiguo* (1945).

KINGSLEY, Sidney: *Historia de un detective* (1952).

KNOTT, Frederick: *Crimen perfecto* (1952).

-----: *Premio para un asesinato* (1962).

-----: *Sola en la oscuridad* (1967).

LABORDA, Clemencia: *La sacristía* (1953).

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Entre nosotros* (1966).

LARA DE GABILÁN, Antonio, "Tono": *Un drama en "El Quinto Pino"* (1950).

-----: *Crimen pluscuamperfecto* (1956).

-----: *El señor que las mataba callando* (1964).

-----: *El empleo* (1968).

LAUDER, Frank y Sidney GUILLIAT: *Crimen contra reloj* (1960).

LINARES RIVAS, José: *El misterio del Albatros* (1943).

LLABRÉS, Pedro y Vicente SORIANO DE ANDÍA: *El caso Plao* (1962).

LLOPIS, Carlos: *Cinco años y un día* (1942).

-----: *Con la vida del otro* (1947).

-----: *El amor tiene su aquel* (1955).

-----: *De acuerdo, Susana* (1955).

-----: *El misterioso Sr. N.* (1959).

LLOPIS ESTABLIER, Jorge: *¡Enriqueta sí, Enriqueta no!* (1954).

-----: *Niebla en el bigote* (1962).

-----: *Susana quiere ser decente* (1963).

-----: *Si te mueres nos casamos* (1967).

LÓPEZ DE HARO, Rafael: *La voz del silencio* (1942).

LÓPEZ RUBIO, José: *La otra orilla* (1954).

-----: *Las manos son inocentes* (1958).

-----: *Veneno activo* (1971).

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María: *Asesinato en el segundo acto* (1958).

LORÉN ESTEBAN, Santiago: *Un muerto para empezar* (1960).

LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello* (1949).

LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar* (1949).

-----: *El fiscal y la acusada* (1950).

-----: *La otra vida del capitán Contreras* (1954).

-----: *Historia de un crimen* (1964).

LUGER, Keith (Miguel OLIVEROS TOVAR) y Juan Alfonso GIL ALBORS: *Muy alto, muy rubio, muy muerto* (1964).

MAC-DOUGALL, Roger y Ted ALLAN: *Doble imagen* (1961).

MACÍAS GARCÍA, Fernando: *La buena vida* (1975).

MACKIE, Philip: *Toda la verdad* (1957).

MARCEAU, Felicien: *El huevo* (1963).

MARTÍNEZ FRESNO, Leopoldo: *El vampiro* (1961).

MÁS BARLAM, Juan: *Dos hombres en la noche* (1956).

MATÍAS GUIU, Armando: *Un cadáver en el despacho* (1951).

MAURA, Julia: *La mentira del silencio* (1944).

-----: *El hombre que volvió a su casa* (1946).

-----: *La riada* (1956).

-----: *Un crimen de abril y mayo* (1966).

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Ángel y José María MARTÍNEZ PARDO: *El caso de la asesina inocente* (1972).

MEZQUIDA LÓPEZ, Joaquín: *Veredicto de culpabilidad* (1963).

MIHURA, Miguel y Álvaro DE LAIGLESIA: *El caso de la mujer asesinadita* (1946).

MIHURA, Miguel: *El caso de la señora estupenda* (1953).

-----: *Una mujer cualquiera* (1953).

-----: *Carlota* (1957).

-----: *Melocotón en almíbar* (1958).

-----: *El chalet de madame Renard* (1961).

-----: *La tetera* (1965).

-----: *La decente* (1967).

MINGOTE, Antonio: *Entremés de suspense* (1964).

MORENO MONZÓN Y BAERLAM, Eduardo y Enrique RAMBAL: *¡Jonathan! El monstruo invisible* (1940).

NAVARRO, Leandro: *Un ladrón en el tren* (1962).

OBIOLS MERCADÉ, José: *Tres ladrones en mi casa* (1960).

OSCA PÉREZ, Ramón y J. ESCRIBANO CARRASCO: *Un crimen en la noche* (1954).

OSCA PÉREZ, Ramón y Vicente Flores Centeno: *Sí, yo fui quien la mató* (1958).

OSCA PÉREZ, Ramón y Eugenio PICAZO SÁNCHEZ: *El crimen* (1969).

PARÍS RUSTINI, Manuel: *¿Quién es el asesino?* (1942).

PASO, Alfonso: *Veneno para mi marido* (1953).

-----: *Usted puede ser un asesino* (1958).

-----: *Juicio contra un sinvergüenza* (1958).

-----: *Hay alguien detrás de la puerta* (1958).

-----: *Adiós, Mimí Pompón* (1958).

-----: *Cena de matrimonios* (1959).

-----: *Receta para un crimen* (1959).

-----: *Tus parientes no te olvidan* (1959).

-----: *Cuidado con las personas formales* (1960).

-----: *Cuatro y Ernesto* (1960).

-----: *Sentencia de muerte* (1960).

-----: *Vamos a contar mentiras* (1961).

-----: *Al final de la cuerda* (1962).

-----: *De profesión sospechoso* (1962).

-----: *Buenísima sociedad* (1962).

-----: *Las mujeres los prefieren pachuchos* (1963).

-----: *Las separadas* (1963).

-----: *Los Palomos* (1964).

-----: *Dos sin tres* (1967).

-----: *Esta monja* (1968).

-----: *Atrapar a un asesino* (1968).

-----: *Los tontos más tontos de todos los tontos* (1968).

-----: *La voz que viene de lejos* (1972).

PEMÁN, José María: *La luz de la víspera* (1953).

-----: *Hombre nuevo* (1962).

-----: *...Y en el centro, el amor* (1968).

PINTER, Harold: *El montacargas* (1966).

POPPELWELL, Jack: *¡Vengan corriendo, que les tengo un muerto!* (1966).

PRIESTLEY, John Boynton: *Curva peligrosa* (1950).

-----: *Llama un inspector* (1951).

QUERALTO, A.A.: *El asesino no es culpable* (1956).

RAND, Ayn: *La noche del 16 de enero* (1957).

RAMOS MARTÍN, José: *¿Quién?...* (1941).

ROFFLEY, Jack y Gordon HARBORD: *La noche del cinco de marzo* (1961).

ROMERO, Emilio: *Verde doncella* (1967).

ROTHER, Hans: *Llegada de noche* (1940).

RUIZ IRIARTE, Víctor: *El landó de seis caballos* (1950).

-----: *Esta noche es la víspera* (1958).

-----: *Una investigación privada* (1958).

-----: *Tengo un millón* (1960).

-----: *Elena, te quiero* (1960).

-----: *De París viene mamá* (1960).

-----: *El carrusell* (1964).

-----: *La señora recibe una carta* (1967).

SALOM, Jaime: *El mensaje* (1955).

-----: *Verde esmeralda* (1960).

-----: *Culpables* (1961).

-----: *Falta de pruebas* (1964) y *La noche de los cien pájaros* (1972).

SANTOS ANTOLÍ, Antonio: *Testigo de encargo* (1960).

SASTRE, ALFONSO: *Muerte en el barrio* (1955).

-----: *El cuervo* (1957).

-----: *Asalto nocturno* (1959).

-----: *La cornada* (1960).

-----: *Oficio de tinieblas* (1962).

SAUTIER CASASECA, Guillermo y Luisa ALBERCA LORENTE: *La casa del odio*
(1958).

SAUVAJON, Marc-Gilbert: *Un puñado de ortigas* (1971).

SHAFFER, Anthony: *La huella* (1970).

SIMENON, Georges: *Maigret y el asesino de la rue Carnot* (1960).

SIMMONS, Antonio: *Misterio en el círculo rojo* (1961).

STEFANI, Alejandro: *El alarido* (1944).

-----: *Edición extraordinaria* (1945).

THOMAS, Robert: *Trampa para un hombre solo* (1960).

-----: *Ocho mujeres* (1961).

-----: *El segundo disparo* (1965).

-----: *Doble juego* (1972).

THOMPSON, Jack Lee: *Asesinato sin crimen* (1959).

TIERI, Vincenzo y Domenico LAURENTIS: *¡Terror!* (1944).

TREVOR, Elleston: *El laberinto* (1960).

TROITIÑO, Carmen: *Si llevara agua* (1955).

VEGA GUTIÉRREZ, Antonio y R. MONCADA: *El crimen de la fábrica* (1957).

-----: *Sentencia de muerte* (1957).

VEGA GUTIÉRREZ, Antonio y Manuel ÁLVAREZ DONALDSON: *Dos hombres, ella y el crimen* (1959).

VEGA GUTIÉRREZ, Antonio: *Trampa para un asesino* (1961).

VEILLER, Bayard: *El proceso de Mary Dugan* (1968).

VELA HERRERO, Carlos: *Castigo o inocente y culpable* (1962).

VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *El fiscal* (1956).

WALLACE, Edgar: *El hombre que cambió de nombre* (1944).

WATKYN, Arthur: *Asesinar no es tan fácil* (1959).

WILLARD, John: *El gato y el canario* (1960).

WILLIAMS, Emlyn: *Hay alguien esperando* (1961).

ZILAHY, Lajos: *La puerta estaba abierta* (1955).

10. BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

TEATRO ESPAÑOL

ALONSO MILLÁN, Juan José: *La señora que no dijo sí*, Madrid, Escelicer, 1962.

-----: *El cianuro... ¿solo o con leche?*, Madrid, Escelicer, 1963.

-----: *El expresidente*, Madrid, Escelicer, 1967.

-----: *Carmelo*, Madrid, Escelicer, 1965.

-----: *El crimen al alcance de la clase media*, Madrid, Escelicer, 1965.

-----: *Marbella, mon amour*, Madrid, Escelicer, 1967.

-----: *Estado civil: Marta*, Madrid, Escelicer, 1969.

-----: *Juegos de sociedad*, Madrid, Escelicer, 1970.

ARMIÑÁN, Jaime de: *Paso a nivel*, Madrid, Escelicer, 1961.

BENAVENTE, Jacinto: *La honradez de la cerradura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

-----: *Adoración*, en *Obras Completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1951.

BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada*, Madrid, Escelicer, 1954.

CASONA, Alejandro: *La llave en el desván*, Madrid, Escelicer, 1967.

-----: *Siete gritos en el mar* [con *La barca sin pescador*], Madrid, Edaf, 1983.

CHOROT, Juan: *De seis a ocho asesinar a López*, Madrid, Escelicer, 1959.

COLT, Mary Francis: *La mano y la garra*, Madrid, Escelicer, 1972.

-----: *La extraña señora Vernon*, Madrid, Escelicer, 1975.

DELGADO BENAVENTE, Luis: *Tres ventanas*, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio

TORRES NEBRERA, (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006.

ESCOBAR, Luis: *Un hombre y una mujer*, Madrid, Escelicer, 1962.

GIMÉNEZ-ARNAU, José Antonio: *Clase única*, Madrid, Escelicer, 1956.

-----: *La cárcel sin puertas*, Madrid, Escelicer, 1958.

HERNÁNDEZ PINO, Emilio: *La galera*, Madrid, Escelicer, 1959.

JARDIEL PONCELA, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro*, Madrid, Salvat, 1969.

-----: *Los ladrones somos gente honrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005 [con *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*].

- : *Los habitantes de la casa deshabitada*, Madrid, Novelas y cuentos, 1952.
- : *Las siete vidas del gato*, Madrid, Biblioteca Teatral.
- : *El pañuelo de la dama errante*, en *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957.
- : *Como mejor están las rubias es con patatas*, en *Tres comedias escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955.
- : *Los tigres escondidos en la alcoba*, Madrid, Biblioteca Teatral.
- LABORDA, Clemencia: *La sacristía*, Madrid, Escelicer, 1957.
- LAIGLESIA, Álvaro de: *El drama de la familia invisible*, en *Más allá de tus narices*, Barcelona, Planeta, 1958.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Entre nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- LARA DE GAVILÁN, Antonio “Tono”: *Crimen pluscuamperfecto*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1957.
- LLOPIS, Carlos: *Cinco años y un día*, Barcelona, Prisma.
- : *Con la vida del otro*, Madrid, Escelicer, 1953.
- LLOPIS ESTABLIER, Jorge: *Enriqueta sí, Enriqueta no*, Madrid, Escelicer, 1955.
- : *Niebla en el bigote*, Madrid, Escelicer, 1962.
- : *Susana quiere ser decente*, Madrid, Escelicer, 1964.
- LÓPEZ DE HARO, Rafael: *La voz del silencio*, Madrid, La Escena, 1943.
- LÓPEZ RUBIO, José: *Las manos son inocentes*, en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949.
- LUGER, Keith y Juan Alfonso GIL ALBORS: *Muy alto, muy rubio, muy muerto*, Madrid, Escelicer, 1965.
- MACÍAS GARCÍA, Fernando: *La buena vida*, Madrid, Escelicer, 1975.
- MÁS BARLAM, Juan: *Dos hombres en la noche*, Madrid, Escelicer, 1959.
- MAURA, Julia: *La mentira del silencio*, Madrid, Biblioteca Teatral.
- : *La riada*, Madrid, Escelicer, 1956.
- MIHURA, Miguel y Álvaro de LAIGLESIA: *El caso de la mujer asesinadita*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- MIHURA, Miguel: *El caso de la señora estupenda*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.

- : *Una mujer cualquiera*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- : *Carlota*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- : *Melocotón en almíbar*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- : *El chalet de madame Renard*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- : *La tetera*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- : *La decente*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- MORENO MONZÓN Y BAERLAM, Eduardo: *¡Jonathan! El monstruo invisible*, en GARCÍA MAY, Ignacio (ed.): *Teatro policiaco español*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- NAVARRO, Leandro: *Un ladrón en el tren*, Madrid, Escelicer, 1963.
- PASO, Alfonso: *Veneno para mi marido*, en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959.
- : *Usted puede ser un asesino*, Madrid, Escelicer, 1966.
- : *Juicio contra un sinvergüenza*, Madrid, Escelicer, 1958.
- : *Hay alguien detrás de la puerta*, Madrid, Escelicer, 1959.
- : *Cena de matrimonios*, Madrid, Escelicer, 1959.
- : *Receta para un crimen* [con *Preguntan por Julio César*], Madrid, Escelicer, 1961.
- : *Cuidado con las personas formales*, Madrid, Escelicer, 1960.
- : *Cuatro y Ernesto*, Madrid, Escelicer, 1961.
- : *Vamos a contar mentiras*, Madrid, Escelicer, 1967.
- : *Al final de la cuerda*, Madrid, Escelicer, 1962.
- : *De profesión: sospechoso*, Madrid, Escelicer, 1963.
- : *Buenísima sociedad*, Madrid, Escelicer, 1965.
- : *Las mujeres los prefieren pachuchos*, Madrid, Escelicer, 1964.
- : *Los Palomos*, Madrid, Escelicer, 1964.
- : *Dos sin tres*, Madrid, Escelicer, 1967.
- : *Esta monja*, Madrid, Escelicer, 1968.
- : *Atrapar a un asesino*, Madrid, Escelicer, 1969.
- PEMÁN, José María: *Hombre nuevo*, en *Teatro*, Madrid, G. del Toro, 1974.
- : *... Y en el centro el amor* [con *Margot y el diablo*], Madrid, Escelicer, 1971.
- RAMOS MARTÍN, José: *¿Quién?...*, Madrid, Biblioteca Teatral.
- ROMERO, Emilio: *Verde doncella o el marido para después* [con *Las ratas suben a la ciudad*], Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

- RUIZ IRIARTE, Víctor: *Esta noche es la víspera*, en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960.
- : *Tengo un millón*, Madrid, Escelicer, 1961.
- : *La señora recibe una carta*, Madrid, Escelicer, 1967.
- SALOM, Jaime: *El mensaje*, Madrid, Escelicer, 1963.
- : *Verde esmeralda*, Madrid, Escelicer, 1962.
- : *Culpables*, en *Teatro*, Madrid, G. del Toro, 1974.
- : *Falta de pruebas*, Madrid, Escelicer, 1968.
- : *La noche de los cien pájaros*, Madrid, Escelicer, 1972.
- SASTRE, Alfonso: *El cuervo*, en *El escenario diabólico*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1973.
- TORRE, Claudio de la: *El río que nace en junio*, Madrid, Escelicer, 1955.
- TROITIÑO, Carmen: *Si llevara agua*, Madrid, Escelicer, 1956.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *El fiscal*, Madrid, Escelicer, 1958.

TEATRO EXTRANJERO

- CAJOLI, Vladimiro: *Proceso a cuatro monjas*, Madrid, Escelicer, 1964.
- CHEN, Arieh: *Representando a Karin*, Madrid, Escelicer, 1969.
- CHRISTIE, Agatha: *La ratonera*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *Testigo de cargo*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *La telaraña*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *Diez negritos*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *La visita inesperada*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *Retrospección de un asesinato*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- : *Asesinato en la vicaría*, en *Obras selectas (teatro)*, Barcelona, Carroggio, 1978.
- ENDHARD, James: *Comedia para asesinos*, Madrid, Escelicer, 1960.
- : *Visitantes de la muerte*, Madrid, Escelicer, 1971.
- HAMILTON, Patrick: *Luz de gas*, Madrid, Escelicer, 1967.
- KESSELRING, Otto: *Arsénico y encaje antiguo*, Madrid, Aguilar, 1961.
- KNOTT, Frederick: *Crimen perfecto*, Madrid, Escelicer, 1956.

- : *Sola en la oscuridad*, Madrid, Escelicer, 1968.
- LAUNDER, Franck y Sidney GUILLIAT: *Crimen contra reloj*, Madrid, Escelicer, 1961.
- POPPLEWELL, Jack: *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, Madrid, Escelicer, 1967.
- PRIESTLEY, John Boynton: *Esquina peligrosa*, en *Tres piezas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- : *Llama un inspector*, Madrid, Escelicer, 1951.
- SHAFFER, Anthony: *La huella*, Madrid, Escelicer, 1972.
- VEILLER, Dayard: *El proceso de Mary Dugan*, Barcelona, Novela Teatral.
- WILLARD, John: *El gato y el canario*, Madrid, La Farsa, 1930.

LIBROS Y ARTÍCULOS CITADOS

- : “Se estrenó *El vampiro de la calle de Claudio Coello* en el Alcázar”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*; Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 185-186.
- : “*El vampiro de la calle de Claudio Coello* en el teatro Alcázar”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 190-191.
- ABAD, Francisco: “Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 277-291.
- ABELLÁN, José Luis: “El tema del misterio en Buero Vallejo”, *Ínsula*, 174, mayo de 1961, p. 15.
- : “Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 163-184.
- ABUÍN, Ángel: *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997.
- ACORDE: “En Lara, don Juan Ignacio Luca de Tena obtiene un éxito clamoroso”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 167-168.

- AGUIRRE SIRERA, José Luis: “Antonio de Lara Gavilán, ‘Tono’ (1896-1978)”, en BURGUERA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUÑO LLORENS: *Vanguardias y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998, pp. 37-49.
- ALAS-BRUN, Montserrat: “La comedia de humor en el contexto del teatro español de posguerra”, *Rilce*, Vol. 15, 1, 1999, pp. 283-293.
- ALDECOA, Josefina: “La palabra de Buero Vallejo”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, p. 47.
- ALONSO MILLÁN, Juan José: “Autocrítica”, en *Carmelo*, Madrid, Escelicer, 1965, p. 5.
- : “Autocrítica” [a *Estado civil: Marta*], en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 165-166.
- : “Autocrítica” [a *Juegos de sociedad*], en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 79-80.
- ÁLVAREZ, Carlos: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La doble vida del doctor Valmy. Mito*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 9-45.
- ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958-1975*, 18 volúmenes, Valladolid-Madrid.
- ARAGONÉS, Juan Emilio: *Teatro español de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- ARCO, Manuel de: “Tres entrevistas olvidadas de Miguel Mihura”, *Quimera*, 257, mayo del 2005, pp. 40-45.
- ARMIÑÁN, Jaime de: “Autocrítica”, en *Paso a nivel*, Madrid, Escelicer, 1961, pp. 5-6.
- ARMIÑO, Mauro: “Prólogo”, en CASONA, Alejandro: *La barca sin pescador. Siete gritos en el mar*, Madrid, Edaf, 1983, pp. 9-20.
- ASQUERINO, María: *Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- ATKINS, John: “Introducción”, en PRIESTLEY, J. B.: *La visita del inspector*, Barcelona, Vicens Vives, 1996, pp. VII-XXIV.
- BAREA, Pedro: *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, Madrid, El País-Aguilar, 1994.
- BARRERA LÓPEZ, José María: “Aspectos semiológicos en *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 360-370.

- BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- : “Hacia una revisión del concepto de ‘comedia convencional’: el teatro de Joaquín Calvo Sotelo”, *Montearabí*, 24-25, 1997, pp. 43-91.
- : “El teatro de Joaquín Calvo Sotelo”, *Galicia en Madrid*, 68, 2002, pp. 4-17.
- BAYONA, José Antonio: “Crítica”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 171-172.
- BEDOYA, Juan G.: “Buero Vallejo recibe el último adiós en el teatro María Guerrero”, *El País digital*, 1458, 30 de abril del 2000.
- BEJEL, Emilio: *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo, IES de Montevideo, 1972.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael: “Buero Vallejo y la condición humana”, *Nuestro tiempo*, 107, mayo de 1963, pp. 581-593.
- BENTLEY, Eric: *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982 (1964).
- BERNAL, Francisca y César OLIVA: *El teatro público en España: 1939-1978*, Madrid, J. García Verdugo, 1996.
- BLAS, Manuel de: “*Madrugada*, ¿una obra menor?”, en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, pp. 13-15.
- BLEZNICK, Donald W. y Martha T. HALSEY: “Introduction”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada*, Massachussets, Blaisdell Publishing, 1969, pp. IX-XXIV.
- BOBES NAVES, María del Carmen: “El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 139-169.
- : *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- BONNIN VALLS, Ignacio: *El teatro español desde 1940 a 1980*, Barcelona, Octaedro, 1998.
- BOREL, Jean Paul: “Buero Vallejo: teatro y política”, *Revista de Occidente*, 17, agosto de 1964, pp. 226-234.
- : *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966 (1963).
- BOTREL, J. F. y S. SALAÜN (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974.
- BUERO VALLEJO, Antonio: “Crítica” [a *Las manos son inocentes*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 3-4.

- : “Antonio Buero Vallejo: ¿un tigre domesticado?”, Entrevista, *Triunfo*, 454, 13 de febrero de 1971, pp. 32-34.
- : “Entrevista”, *Ádhuc, revista de cultura y bibliografía*, 20, noviembre de 1979, pp. 22-45.
- : “Discurso de Antonio Buero Vallejo en la entrega del Premio Cervantes 1986”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 37-44.
- : “Apunte autobiográfico”, en *Anthropos*, 79, 1987, pp. 9-12.
- : “Coloquio”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 58-69.
- : “Discurso de Antonio Buero Vallejo en la sesión de clausura”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 141-145.
- : “Sesión de Coloquio: mesa redonda en torno a la obra de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 147-169.
- : “Autocrítica de *Madrugada*”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1994, p. 371.
- : “Ante el estreno de *Madrugada*”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 387-388.
- : “Comentario de *Madrugada*”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 388-399.
- : “Sobre *Madrugada*”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 456.
- : “Sobre la violencia en mi teatro”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 480-487.
- : “Perfil de mi teatro”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 527-531.
- : “Mis autores preferidos”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 535-537.
- : “El teatro en Hispanoamérica”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 585-587.
- : “Teatros de cámara”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 592-595.

- : “El teatro, el realismo y el público”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 614-631.
- : “Obligada precisión acerca del ‘imposibilismo’”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 668-680.
- : “Dramaturgos en el umbral”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 908-911.
- : “Prólogo a *El espectador y la crítica*, de Francisco Álvaro”, en *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 957-960.
- : “Tengo todavía aunque con reservas, alguna confianza en el género humano. Conversación pública de Antonio Buero Vallejo con Santos Villanueva”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 37-50.
- CABAL, Fermín: “Charlando con Buero”, entrevista en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 28-31.
- CALLE, Teófilo, José Ramón FERNÁNDEZ et. al.: “Las lecciones del maestro”, *Las puertas del drama*, 2, Primavera del 2000, pp. 32-37.
- CALVO, Luis: “En el teatro Alcázar se estrenó anoche la comedia dramática de Antonio Buero Vallejo *Madrugada*”, *ABC*, 10 de diciembre de 1953, p. 47.
- : “Crítica” [a *Veneno para mi marido*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 207-208.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús: “Pasar el testigo”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, p. 3.
- CANO JIMÉNEZ, Gema: “El teatro de Tono”, en ARIZMENDI, Milagros y Antonio UBACH: *De varia lección (In memoriam de Mercedes Gómez del Manzano y Mónica Nedelcu)*, Madrid, Departamento de Filología III de la Facultad de la Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1996, pp. 131-139.
- : “El cine en el teatro de Tono”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 347-358.
- CANTALAPIEDRA, Fernando: *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “Malabares: los inicios teatrales de Mihura en su contexto”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER:

- El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 79-106.
- CARO DUGO, Carmen: *The importance of the Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen University Press, 1995.
- CARREÑO, Antonio: “Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia”, en BURGUERA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUNO LLORENS: *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998, pp. 11-35.
- CASTÁN CEREZUELA, F.: “Crítica” [a *La señora recibe una carta*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 89-90.
- CASTÁN PALOMAR, F.: “Crítica” [a *Usted puede ser un asesino*], en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 266.
- : “Crítica” [a *Esta noche es la víspera*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 128-129.
- CASTELLANO, José: “Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (I)”, *Punta Europa*, 75, julio de 1962, pp. 17-32.
- : “Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (II)”, *Punta Europa*, 76 y 77, agosto-septiembre de 1962, pp. 25-43.
- CASTELLÓN, Alfredo: “Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión”, *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 23-24.
- CASTRO, Cristóbal de: “Alcázar: estreno de *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 186-187.
- : “Crítica” [a *Un Crimen vulgar*], en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 170-171.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio: *Teatro Infanta Isabel: 1907-2007, los primeros cien años*, Madrid, Teatro Infanta Isabel, 2008.
- CAUDET, Francisco: “*La hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (ed.): *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.
- CERUTTI, Lucía María: “Interpretazione del teatro di Antonio Buero Vallejo”, *Aevum*, Milan, 40, 1966, pp. 315-364.

- CHÁVEZ, Carmen: *Acts of trauma in six plays by Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.
- CLAVER, José María: “Crítica” [a *Estado civil: Marta*], en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 168-170.
- : “Crítica” [a *Juegos de sociedad*], en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 83-85.
- : “Crítica” [a *La noche de los cien pájaros*], en AA.VV.: *Teatro español 1971-1972*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 174-176.
- COLL, Julio: “*Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo”, *Destino*, 2 de enero de 1954, pp. 31-32.
- COLMEIRO, José F.: *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- CONDE GUERRI, María José: “Introducción”, en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 9-45.
- : “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (coord.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 79-97.
- : *Panorámica del teatro español. De la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid, Asociación de autores de teatro, 1994.
- : “El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela”, en BURGUERA NADAL, María Luisa y Santiago FORTUNO LLORENS: *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, 1998, pp. 83-93.
- : “Introducción”, en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Obras selectas. Teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 9-29.
- : “Sobre dos obras ‘casi inéditas’ de Miguel Mihura”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 50-54.
- CORTÉS RUIZ, Catiana: “Diferentes modelos de situaciones dramáticas en Jardiel Poncela, fundamento de una nueva estructura teatral de lo inverosímil”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 269-277.
- CORTINA, José Ramón: *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1969.

- : “El polígono de sustentación simbólico de Buero Vallejo”, *Romance notes*, XI, 1, otoño de 1969, pp. 12-16.
- CREMADES, Raúl y Ángel ESTEBAN: *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- : “Hacia una historia recepcional del teatro español (Madrid, 1960-1969)”, *Siglo XX / 20th Century*, 6, 1988-89, pp. 65-78.
- CUSTODIO, Álvaro M. y Ángeles CARDONA DE GIBERT: “Estudio de *Las cartas boca abajo*”, en BUERO VALLEJO, Antonio y Antonio Gala: *Las cartas boca abajo. Los buenos días perdidos*, Tarragona, Tarraso, 1977, pp. 37-55.
- CUEVA, Jorge de la: “*El vampiro de la Calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 183-184.
- : “Crítica” [a *Un crimen vulgar*], en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, 1949, pp. 162-163.
- DIAGO, Manuel V.: “El teatro de ciencia ficción en España: de Buero Vallejo a Albert Boadella”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 170-186.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen: “De la Residencia a la Fundación”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 263-277.
- DIEGO, Fernando de: “Espacio dramático e ideología en *La tejedora de sueños* de A. Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 351-359.
- DÍEZ CRESPO: “Crítica” [a *Un crimen vulgar*], en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 165-166.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “La técnica funcional y el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, pp. 147-158.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio: “Buero Vallejo: *Un soñador para un pueblo*”, *Montearabí*, 22, 1996, pp. 17-38.

- DIXON, Víctor: "The *immersion effect* in the play of Antonio Buero Vallejo", en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 159-183.
- : "Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día", *Anthropos*, 79, 1987, pp. 31-36.
- : "La *irremediable* soledad humana en el teatro de Buero Vallejo", en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 39-49.
- D'ODORICO AGOSTO, Andrea: "El formalismo escénico en la primera etapa de la obra de Buero Vallejo: el realismo simbólico (1949-1957)", en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 137-210.
- DOMÉNECH, Ricardo: "Reflexiones sobre la situación del teatro", *Primer Acto*, 42, 1963, pp. 4-8.
- : *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993 (1973).
- : "Buero Vallejo, aquí y ahora", en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, abril-junio de 1987, pp. 9-10.
- : "Tríptico: *En la ardiente oscuridad. El concierto de San Ovidio y La fundación*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 17-39.
- : "Introducción", en BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 7-64.
- : "Buero Vallejo y el camino de la tragedia española", en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 109-118.
- : "Nuestra ardiente oscuridad", *ABC*, 30 de abril del 2000, p. 3.
- DOWD, Catherine Elizabeth: *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1974.
- EDWARDS, Gwynne: *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1984.

- ELIZALDE, Ignacio: "Buero Vallejo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 261, marzo de 1972, pp. 432-449.
- : *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa, 1977.
- EMBEITA, María: "Antonio Buero Vallejo: el teatro de la verdad", *Cuadernos hispanoamericanos*, 275, mayo de 1973, pp. 243-257.
- ESCOBAR, Luis: "Autocrítica", en *Un hombre y una mujer*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 5.
- : *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Temas de hoy, 2004.
- ESCUADERO, Carmen: *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad, 1981.
- FERNÁNDEZ, José Ramón: "Palabras como montañas. Un recorrido por el teatro de Antonio Buero Vallejo", en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, pp. 21-81.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: "Crítica de *Madrugada*", *Teatro. Revista internacional de la escena*, 10, 1954, p. 6.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: "Sólo hubo un Buero", en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 25-27.
- FERRER, Francisca: "Enrique Rambal y el género policial en la escena valenciana (1910-1923)", *Stichomythia*, 2, 2004, pp. 1-29.
- FLOECK, Wilfried: "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en TORO, Alfonso de y Wilfried FLOECK: *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-46.
- FRANCO DURÁN, María Jesús: "Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 313-321.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: "Ibsen y Buero: *Hedda Gabler* y *Las cartas boca abajo*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 243-257.
- GALLÉN, Enric: *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Edicions 62, 1985.
- GALLUD JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela. La ajetreada vida de un maestro del humor*, Madrid, Espasa, 2001.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa: "El cine y la risa en el teatro de Jardiel Poncela", *Rilce*, 17.2, 2001, pp. 169-177.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: “El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura”, *Revista de Literatura*, 104, julio-diciembre de 1990, pp. 487-504.
 -----: *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.
 -----: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: “El teatro de Buero Vallejo”, *Punta Europa*, 41, mayo de 1959, pp. 50-69.
- GARCÍA ESPINA: “Crítica”, [a *Estado civil: Marta*], en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 170-171.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.
 -----: “Prólogo”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La detonación. Las palabras en la arena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 9-34.
 -----: “El teatro”, en YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*, Madrid, Crítica, 1980, pp. 556-575.
 -----: “Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, pp. 93-112.
 -----: “Reportaje biográfico”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo, Premio Miguel de Cervantes 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 13-35.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.
 -----: “Antonio Buero Vallejo. Sus trabajos y sus días”, *Destino*, 1742, 20 de febrero de 1971, p. 23.
- GARCÍA RUIZ, Víctor: *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos, 1987.
 -----: “‘La guerra ha terminado’, empieza el teatro: notas sobre el teatro madrileño y su contexto en la inmediata posguerra (1.IV-39-XII-1939)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 22, 3, 1997, pp. 511-533.
 -----: *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1999.
 -----: “El teatro español entre 1939 y 1945”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. I, 1940-1945*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 11-140.

- : “El teatro español entre 1945-1950”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. II, 1945-1950*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 11-134.
- : “El teatro español entre 1950 y 1955”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 11-191.
- : GARCÍA RUIZ, Víctor: “Teatro del humor. Comedia de humor, comedia de la felicidad, comedia burguesa. Demasiadas comedias”, *Ade*, 110, 2006, pp. 125-132.
- GARRIDO, Antonio: “Una cuestión de género: un texto teórico de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 360-370.
- GERONA LLAMAZARES, José Luis: *Discapacidades y minusvalías en la obra teatral de Antonio Buero Vallejo (apuntes psicológicos y psicopatológicos sobre el arte dramático como método de exploración de la realidad humana)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- GIULIANO, William: *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas, 1971.
- GÓMEZ ESCORIAL, Ángel: “Cuatro ángulos del teatro: Pemán, Paso, Buero Vallejo y Alonso Millán”, *Blanco y negro*, 3131, 6 de mayo de 1972, pp. 36-40.
- : “Los dos autores más comerciales”, *Primer acto*, 145, junio 1972, pp. 10-13.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: “Antonio Buero Vallejo: la necesidad de una dramaturgia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 381, marzo de 1982, pp. 627-633.
- GÓMEZ TORRES, Ana: “Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 212-222.
- GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, Carmen: *Antonio Buero Vallejo. El hombre y su obra*, Salamanca, Universidad, 1979.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen: “Estudio crítico”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Casi un cuento de hadas*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 13-40.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando: *Textos para el estudio del español coloquial*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1976.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: “Crítica” [a *Madrugada*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 144-145.

- : "Crítica" [a *Veneno para mi marido*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 209-210.
- : "Crítica" [a *Las manos son inocentes*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 5-7.
- : "Crítica" [a *La señora recibe una carta*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 90-91.
- GUERRERO ZAMORA, Juan: *Historia del teatro contemporáneo, III*, Barcelona, Juan Flores, 1962.
- : *Historia del teatro contemporáneo, IV*, Barcelona, Juan Flores, 1967.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: "Ibsen en el teatro de Buero: influencia y originalidad en *El tragaluz*", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 259-276.
- HALSEY, Martha T.: "More on *light* in the tragedies of Buero Vallejo", *Romance notes*, XI, 1, otoño de 1969, pp. 17-20.
- : *Antonio Buero Vallejo*, New York, Twayne Publishers, 1973.
- : "El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero", *Anthropos*, 79, 1987, pp. 46-49.
- : "Imágenes de España en el teatro de Buero Vallejo: una puesta al día", *Montearabí*, 23, 1996, pp. 35-51.
- : "Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo", en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 51-70.
- HARO TECGLÉN, Eduardo: "Crítica" [a *Un crimen vulgar*], en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 169-170.
- HEYMANN, Jochen: "*Kitsch as kitsch can*: estética trivial como instrumento ideológico en el teatro de la posguerra. El caso de Juan Ignacio Luca de Tena", en MECHTIHILD, Albert (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Vervuet, 1998, pp. 131-147.
- HOLT, Marion P.: *The contemporary Spanish theater (1949-1972)*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- : *José López Rubio*, Boston, Twayne Publishers, 1980.
- HORMIGÓN, Juan Antonio: *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Ade, 1997.
- HUERTA CALVO, Javier: *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Prólogo”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Jueces en la noche. Hoy es fiesta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 9-30.
- : “Tres etapas en el teatro de Buero”, en YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1981.
- : *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Diálogo secreto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 9-34.
- : “Buero Vallejo: un teatro crítico”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 70-88.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 7-54.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 9-100.
- : “Buero Vallejo y la tradición”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 20-22.
- : “Antonio Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Buero en la memoria*, Madrid, Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid, 2001, pp. 5-8.
- : “Antonio Buero Vallejo: teatro y vida”, en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 21-61.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Mariano de PACO: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Obra Completa*, Vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. IX-CIX.
- INIESTA GALVAÑ, Antonio: *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 2002.
- ISABEL ESTRADA, María Antonia de: *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- ISASI ANGULO, Amando C.: *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.
- IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús: *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1993.

- : *Conformación y éxito de un dramaturgo: Jaime Salom*, Granada, Universidad, 1997.
- : “La evolución teatral de Jaime Salom”, *Primer Acto*, 267, enero-febrero de 1997, pp. 16-28.
- JARDIEL PONCELA, Enrique: “Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*”, en *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 893-908.
- : “Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *El pañuelo de la dama errante*”, en *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1161-1167.
- JOHNSTON, David: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El concierto de San Ovidio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 9-51.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Música cercana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 9-47.
- : “Buero Vallejo y Unamuno: la maldición de Caín”, en DIXON, Víctor y David JOHNSTON: *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, University, 1996, pp. 85-110.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: “Confidencia previa”, en *Entre nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 7-23.
- : “El alguacil alguacilado”, en *Entre nosotros*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 145-153.
- : “A barlovento de la alegría”, en ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*, Valladolid, 1969, pp. 162-170.
- : “La vida humana en el teatro de Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 21-27.
- LANDEIRA, Ricardo: *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*, Alicante, Universidad, 2001.
- LARA DE GAVILÁN, Antonio: “Autocrítica”, en *Crimen pluscuamperfecto*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1956, p. 3.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: “Contestación al discurso”, en LÓPEZ RUBIO, José: *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid, Centro de documentación teatral, 2003, pp. 91-102.
- LLOPIS, Carlos: “Entrevista”, en *Cinco años y un día*, Barcelona, Prisma, 1944, pp. 3-6.

- LLOPIS ESTABLIER, Jorge: “Autocrítica”, en *Susana quiere ser decente*, Madrid, Escelicer, 1964, pp. 5-6.
- LLOVET, Enrique: “Crítica” [a *La decente*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 5-7.
- : *La magia del teatro*, Madrid, Dossoles, 2001.
- LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, London, Modern Humanities Research Association, 1997.
- LÓPEZ RUBIO, José: “Autocrítica” [a *Las manos son inocentes*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 3.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Crítica” [a *La decente*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 3-5.
- : “Crítica” [a *Estado civil: Marta*], en AA.VV.: *Teatro español 1968-1969*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 166-168.
- : “Introducción”, en ROMERO, Emilio: *Las ratas suben a la ciudad. Verde doncella o el marido para después*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 9-27.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio: “Autocrítica”, en *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, p. 161.
- MAINER, José Carlos: *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- MARISCAL, Ana: *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984.
- MARQUERÍE, Alfredo: *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- : “En la Comedia se estrenó *Los habitantes de la casa deshabitada*”, *Informaciones*, 30 de septiembre de 1942, p. 2.
- : *En la jaula de los leones*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944.
- : “En el Alcázar se estrenó *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 186-187.
- : “Crítica”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 163-164.
- : “En la Comedia se estrenó *Si llevara agua*, de Carmen Troitiño”, *ABC*, 11 de junio de 1953, p. 37.
- : “Crítica” [a *Usted puede ser un asesino*], en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 264-265.
- : *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editorial Nacional, 1959.

- : "Crítica" [a *Las manos son inocentes*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 4-5.
- : *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.
- : "Crítica" [a *Esta noche es la víspera*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 126-128.
- : "Novedad en el teatro de Jardiel", en ROF CARBALLO, J. et. al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 63-81.
- : *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- : "Crítica" [a *La decente*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 8-10.
- : "Crítica" [a *Juegos de sociedad*], en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 81-83.
- : *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer, 1973.
- MARSILLACH, Adolfo: *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MARTÍN-MAESTRO, Abraham y José PAULINO AYUSO: "Retórica y tipología del suspense literario: *Bailando con Parker* de Gonzalo Suárez y *Madrugada* de Antonio Buero Vallejo", en ALSINA, Jean: *Suspens=suspense: actes du 5e Colloque Universidad Complutense de Madrid, Université de Toulouse-Le Miral (Toulouse, 6-8 décembre 1990)*, 1993, pp. 119-138.
- MARTÍN SECO, Juan Francisco: "En la ardiente oscuridad", *El Mundo*, 1 de mayo del 2000, p. 2.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel: "Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos", *Acotaciones*, 11, julio-diciembre de 2003, pp. 21-44.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A.: "Crítica" [a *La noche de los cien pájaros*], en AA.VV.: *Teatro español 1971-1972*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 178-180.
- MATHÍAS, Julio: "Crítica" [a *La señora recibe una carta*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 87-89.
- : *Alfonso Paso*, Madrid, Epesa, 1971.
- : *Buero Vallejo*, Madrid, Epesa, 1975.
- MAZARÍO, Carmen: "El teatro de Buero Vallejo", *Eidos*, 11, julio-diciembre de 1959, pp. 216-232.
- MEDINA PERALTA, María Mercedes: *La obra literaria de Claudio de la Torre*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

- MEDINA VICARIO, Miguel: *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- : *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo: “Tiempos y espacios en Buero Vallejo: el ejemplo de *Música cercana*”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 119-128.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel: *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1990*, León, Universidad, 1994.
- : “*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! (Busybody)*, prototipo de versión española de una obra de teatro comercial”, *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 17, 1-2, 1995, pp. 145-164.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 1997.
- : “Ni casado ni soltero, sino todo lo contrario. Esbozo para un homenaje a Miguel Mihura”, *Quimera*, 257, mayo del 2005, pp. 14-17.
- MIHURA, Miguel: “El teatro de Mihura visto por Mihura”, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1273-1274.
- : “Del teatro, lo mejor es no hablar”, en *Prosa y obra gráfica de Miguel Mihura*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1315-1341.
- : “*Carlota*, de Miguel Mihura”, entrevista, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1372-1374.
- : “Pequeña historia de grandes personajes”, entrevista de Marino Gómez Santos, en *Prosa y obra gráfica de Miguel Mihura*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1378-1408.
- : “Mihura, el perezoso, estrena por tercera vez”, entrevista de Arcadio Baquero, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1419-1421.
- : “Miguel Mihura”, entrevista de Manuel de Arco, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1322-1423.
- : “Miguel Mihura”, entrevista de Salvador Jiménez, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1424-1428.
- : “Miguel Mihura o la pereza creadora”, entrevista de Julio Trenas, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1444-1450.

- : “Miguel Mihura: burgués con espíritu de *clochard*”, entrevista de Diego Galán y Fernando Lara, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1451-1460.
- : “Simplemente Mihura”, entrevista de Pedro Rodríguez, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1461-1476.
- : “Miguel Mihura en la academia. Humor para después de una guerra”, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1477-1483.
- : “Mi popularidad va en aumento desde que no trabajo”, entrevista de J. L. Seisdedos, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1484-1489.
- : “Comentarios de Miguel Mihura sobre su teatro”, entrevista de Gabriel de los Reyes, en *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 1511-1517.
- MIRA NOUSELLES, Alberto: *De silencio y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat, 1996.
- MIRALLES, Alberto: *Nuevo teatro español. Una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MIZRAHI, Irene: *Resentimiento y moral en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valladolid, Universitas Castellae, 1999.
- MOISÉS, Ángel: *El teatro al día*, Madrid, Marsiega, 1946.
- MOLERO MANGLANO, Luis: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- MONLEÓN, José: “Una semana de teatro”, *Triunfo*, 2, 16 de junio de 1962, pp. 63-64.
- : “Una semana de teatro”, *Triunfo*, 10, 11 de agosto de 1962, p. 61.
- : “*De profesión sospechoso*”, *Triunfo*, 22, 3 de noviembre de 1962, p. 65.
- : “*Buenísima sociedad*, de Alfonso Paso”, *Triunfo*, 26, 1 de diciembre de 1962, p. 10.
- : “Teatro: dos obras”, *Triunfo*, 31, 5 de enero de 1963, p. 53.
- : “Una autora americana y dos ‘de casa’ estrenan en Madrid”, *Triunfo*, 70, 28 de septiembre de 1963, p. 59.
- : “Una promoción diluida”, *Triunfo*, 122, 3 de octubre de 1964, p. 75.
- : “La libertad de Miguel Mihura”, en MIHURA, Miguel: *De la Codorniz. Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 43-66.
- : “Alfonso Paso y su tragicomedia”, en ROF CARBALLO, J. et. al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 247-268.

- : *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- : “Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad”, *Primer acto*, 167, abril de 1974, pp. 4-13.
- : “Un teatro abierto”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, pp. 63-79.
- : “Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 65-78.
- : “Las razones de la crítica”, *Diablo texto. Revista de crítica literaria*, 1, 1994, pp. 51-64.
- : “Sobre el realismo de Buero”, en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 5-11.
- : “Teatro cómico y teatro de humor en la posguerra civil española”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER: *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 15-35.
- MORALEDA, Pilar: “La función focalizadora de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 299-311.
- MORALES DE ACEVEDO, E.: “Los habitantes de la casa deshabitada”, *El Alcázar*, 29 de septiembre de 1942, p. 2.
- : “Crítica”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *Un crimen vulgar*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 166-167.
- MORALES, María Luz: “Crítica” [a *Carlota*], en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 327-328.
- MOREAU-ARRABAL, Luce: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1972, pp. 7-16.
- MOREIRO, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba, 2004.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.
- : “La censura y el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER: *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 141-151.

- NAUDÍN, Ana María: *Cine y teatro*, Barcelona, Ramón Sopena, 1965.
- NERVA, Sergio: “Tono vence por puntos a Agatha Christie”, en LARA DE GAVILÁN, Antonio: *Crimen pluscuamperfecto*, Madrid, Biblioteca Teatral, 1956, pp. 5-7.
- : “Crítica” [a *Madrugada*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 147-149.
- : “Crítica” [a *Carlota*], en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 329-331.
- : “Crítica” [a *Las manos son inocentes*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 7-8.
- NEWMAN, Jean Cross: “El fracaso de la figura paterna en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 173-186.
- : *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1992.
- NICHOLAS, Robert L.: *The tragic stages of Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Department of romance languages University of north Carolina, 1972.
- : “Antonio Buero Vallejo, un autor en busca de sus personajes”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 17, 1-3, 1992, pp. 179-194.
- : “Antonio Buero Vallejo y el museo del vivir”, *Montearabí*, 23, 1996, pp. 53-61.
- NIETO, R.: “Tres premios March”, *Mundo hispánico*, 144, marzo de 1960, p. 34.
- NONOYAMA, Minako: “La personalidad en los dramas de Buero Vallejo y de Unamuno”, *Hispanófila*, 49, septiembre de 1973, pp. 69-78.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia: “Hacia el surrealismo: lo grotesco y el delirio alucinado en el teatro de Jardiel Poncela”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 311-321.
- O’CONNOR, Patricia W.: *Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- : “Epifanía y sincronicidad, motivos antiguos y actuales, en *Las trampas del azar*”, *Montearabí*, 23, 1996, pp. 63-69.
- OLALLA, Ángela: “Algunos aspectos inéditos de la imaginación teatral de Antonio Buero Vallejo. Conclusiones de una entrevista”, en CUEVAS GARCÍA,

- Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 292-298.
- O'LEARY, Catherine: *The theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, politics and censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005.
- OLIVA, César: "Introducción a la puesta en escena", en PACO, Mariano de (ed.): *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja Murcia, 1988, pp. 47-53.
- : *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- : "Cuarenta años de estrenos españoles", en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1992, pp. 11-54.
- : "El lenguaje escénico de Jardiel Poncela", en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Jardiel Poncela: Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 195-223.
- : "La pintura en el teatro de Buero Vallejo", en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 131-148.
- : "Jardiel y el humor", *Ade*, 86, 2001, pp. 86-91.
- : "Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de postguerra", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 37-48.
- : "El arte escénico en España desde 1940", en HUERTA CALVO, Javier: *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2603-2640.
- : *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.
- : *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida*, Madrid, Síntesis, 2005.
- : "Estudio preliminar", en HERNÁNDEZ PINO, Emilio y José MARTÍN RECUERDA: *La galera. El teatrito de don Ramón*, Madrid, Ade, 2006, pp. 9-65.
- OLIVA, César y María Francisca VILCHES DE FRUTOS: "El teatro", en SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1975*, Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 559-604.
- ORDUÑA, Javier: *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins el 1973*, Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

- OUVEL, Abad: “Valeriano Drácula o *El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, pp. 188-189.
- PACO, Mariano de: “Buero Vallejo y el teatro”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes, 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 47-74.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Lázaro en el laberinto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 9-38.
- : “El perspectivismo histórico en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja Murcia, 1988, pp. 101-107.
- : “Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 40-58.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 9-42.
- : “Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 139-169.
- : “El realismo en el teatro de Buero Vallejo”, en *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad, 1994, pp. 51-66.
- : “*Historia de una escalera*, veinticinco años más tarde”, *De re bueriana*, Murcia, Universidad, 1994, pp. 103-131.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 9-52.
- : “Los comienzos del teatro de posguerra (la escena española en torno al medio siglo)”, en RAMOS ORTEGA, Manuel José y Ana Sofía PÉREZ BUSTAMANTE (eds.): *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Cuadernos Draco, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, pp. 55-70.
- : “José María Pemán ante el teatro”, *Montearabí*, 24-25, 1997, pp. 159-177.
- : “Planos de significación en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 195-202.

- : "Introducción", en SASTRE, Alfonso: *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 11-55.
- : "La obra de Buero Vallejo y el teatro español", *Cuadernos del Lazarillo*, 20, enero-junio del 2001, pp. 47-51.
- : "Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", en ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros / UNED, 2002, pp. 77-94.
- : "Buero Vallejo y el cine", en ROMERA CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Dolores ROMERO LÓPEZ (eds.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros / UNED, 2002, pp. 91-105.
- : "El primer teatro de Alfonso Paso", en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Universidad, 2003, pp. 171-185.
- : "El teatro de Buero Vallejo: dramaturgo y sentido social", en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 89-114.
- : "Buero Vallejo", en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2757-2788.
- : "De la vanguardia a una 'fórmula' propia: el teatro de Miguel Mihura", *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 23-27.
- PAJÓN MECLOY, Enrique: *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid, 1986.
- : "La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo", *Anthropos*, 79, 1987, pp. 28-31.
- : *El teatro de Antonio Buero Vallejo, marginalidad e infinito*, Madrid, Fundamentos-Espiral Hispanoamericana, 1991.
- : "Hacia la luz. Los ciegos en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, p. 17.
- : "Un alegato contra el poder", *ABC (Cultural)*, 6 de mayo del 2000, p. 30.

- : “Buero Vallejo o la filosofía que vendrá”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 165-186.
- : “La libertad soñada. Reflexiones en torno al sentido de la obra de Antonio Buero Vallejo”, en AA.VV.: *Buero después de Buero*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, pp. 63-87.
- PANIKER, Salvador: *Conversaciones en Madrid*, Barcelona, Kairós, 1969.
- PASCUAL, Itziar: “La trama, de Jaime Salom. La intriga como trama, la trama como intriga”, *Primer Acto*, 267, enero-febrero de 1997, p. 29.
- PASO, Alfonso: “Autocrítica” [a *Veneno para mi marido*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 207.
- : “Autocrítica” [a *Usted puede ser un asesino*], en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 263.
- : “Los obstáculos para el pacto”, *Primer Acto*, 12, 1960.
- : “Autocrítica”, en *Cuidado con las personas formales*, Madrid, Escelicer, 1960, p. 5.
- : “Autocrítica”, en *Juicio contra un sinvergüenza*, Madrid, Escelicer, 1962, pp. 5-6.
- : “Autocrítica”, en *Al final de la cuerda*, Madrid, Escelicer, 1962, p. 5.
- : “Autocrítica”, en *De profesión: sospechoso*, Madrid, Escelicer, 1963, p. 7.
- : “Autocrítica”, en *Las mujeres los prefieren pachuchos*, Madrid, Escelicer, 1964, p. 5.
- : “Autocrítica”, en *Buenísima sociedad*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 5-7.
- : “Autocrítica”, en *Vamos a contar mentiras*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 5-7.
- : “Autocrítica”, en *Dos sin tres*, Madrid, Escelicer, 1967, pp. 5-6.
- : “Autocrítica”, en *Atrapar a un asesino*, Madrid, Escelicer, 1969, pp. 5-6.
- PAULINO AYUSO, José: “El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 93-108.
- : “Mihura y la comedia de humor”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 29-35.
- PAYERAS GRAU, María: “Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Buero Vallejo (a propósito de dos dramas de intención política)”, *Anthropos*, 79, 1987, pp. 58-63.

- : “Antonio Buero Vallejo: en busca de una verdad”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 333-350.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES: *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1995.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés: “Veintitrés estrenos para la historia del teatro español”, *Cuadernos El Público*, abril de 1986, pp. 22-57.
- PÉREZ HENARES, Antonio: “Primeros pasos”, en AGUILAR SERRANO, Pedro y Sonia JODRA VIEJO: *Regreso a Buero Vallejo*, Guadalajara, Ayuntamiento, 2000, pp. 7-14.
- PÉREZ MINIK, Domingo: *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- : “Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles”, *Ínsula*, 224-225, julio-agosto de 1965, p. 3.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo: “Alfonso Paso (1926-1978). De la popularidad al olvido”, *Ade*, 82, 2000, pp. 134-138.
- : “El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir”, *Ade*, 86, 2001, pp. 70-85.
- : “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX”, *Monteagudo*, 6, 2001, pp. 19-44.
- : “José López Rubio. El teatro como bálsamo”, *Ade*, 99, 2004, pp. 159-163.
- : “Mihura o la paradoja. El teatro de Mihura desde el año de su centenario”, *Ade*, 105, 2005, pp. 28-34.
- : “Un comediógrafo de repertorio. Las reposiciones de Mihura en España”, *Ade*, 105, 2005, pp. 46-51.
- : “*Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA: *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. III, 1951-1955*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 329-335.
- : “El humor en los personajes de Alfonso Paso (entre el humor malhumorado y el humor como desahogo)”, *Anales de Literatura Española*, 14, 2007, pp. 205-217.
- PIQUER VIDAL, Adolf y Àlex MARTÍN ESCRIBÀ: *Catalana i criminal*, Palma de Mallorca, Edicions Documenta Balear, 2006.

- PIRULERO, Antón: “Crítica” [a *Carlota*], en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 331-332.
- PONCE, Fernando: *Miguel Mihura*, Madrid, Epesa, 1972.
- PONTE, María Luisa: *Contra viento y marea. Memorias de una actriz*, Madrid, Ciclo Editorial, 1993.
- PREGO, Adolfo: “Crítica” [a *Madrugada*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 145-147.
- : “Crítica” [a *La noche de los cien pájaros*], en AA.VV.: *Teatro español 1971-1972*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 176-178.
- PRIESTLEY, J. B.: “Nota del autor”, en *Tres piezas sobre el tiempo. Esquina peligrosa. El tiempo y los Conway. Yo estuve aquí una vez*, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 7-10.
- QUINTO, José María de: “Crónica de la quincena”, *Correo literario. Arte y letras hispanoamericanas*, V, 87, 1 de enero de 1954, p. 10.
- RABAL, Francisco: *Si yo te contara. Memorias*, Madrid, Aguilar, 1994.
- RADERS, Margit: “La mujer en la vida y la obra de Alfonso Paso: una contribución a la cultura de masas en el franquismo”, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Vol. I, 1994, pp. 323-332.
- RAMONEDA, Arturo: “Introducción general” y “notas”, en MIHURA, Miguel: *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 19-63 y pp. 1595-1629.
- REY POVEDA, Juan José del: “Humor-locura-realidad en *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), de Jardiel Poncela”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cádiz, Universidad, 2001, pp. 335-343.
- RIENZI: “Crítica” [a *Veneno para mi marido*], en AA.VV.: *Teatro español 1953-1954*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 208-209.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *El teatro en el cine español*, Alicante, Diputación, 1999.
- : “La actividad como guionistas de los autores teatrales durante el franquismo”, en ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros / UNED, 2002, pp. 123-134.
- : “La guerra de los humoristas”, *Quimera*, 257, mayo del 2005, pp. 18-22.
- : *La memoria del humor*, Alicante, Universidad, 2005.

- RÓDENAS, Miguel: “Comedia: *Los ladrones somos gente honrada*”, *ABC*, 26 de abril de 1941, p. 10.
- : “Estreno en la Comedia de *Los habitantes de la casa deshabitada*”, *ABC*, 30 de septiembre de 1942, p. 14.
- RODRÍGUEZ, Maxi: “Mihura en almíbar”, *Ade*, 105, 2005, pp. 43-45.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Epesa, 1973.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo: “Calderón y Buero en el laberinto”, *Las puertas del drama*, 2, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Primavera del 2000, pp. 18-19.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M.: *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Literatura fascista española*, Vol. I, Madrid, Akal, 1986.
- RODRÍGUEZ RICHART, José: “Entre renovación y tradición. Direcciones principales del teatro español actual”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, XLI, 3 y 4, 1965, pp. 383-418.
- : “Un aspecto en la evolución de la creación dramática de Antonio Buero Vallejo”, *Iberoromania*, 16, 1982, pp. 82-94.
- : “El teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania: recepción, traducciones”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 223-242.
- RODRÍGUEZ SANTOS, Carmen: “El noventayochismo en Buero”, en LEYRA, Ana María (coord.): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 195-202.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975.
- : *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni, 1981.
- : “La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Anthropos*, 79, 1987, pp. 37-42.
- : “*Jueces en la noche* de Antonio Buero Vallejo”, *Montearabí*, 23, 1996, pp. 87-94.
- RUIZ IRIARTE, Víctor: “Autocrítica” [a *Esta noche es la víspera*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 125-126.

- : “Las novelas policiacas”, en *Un pequeño mundo*, Madrid, 1962, pp. 75-79.
- : “Autocrítica” [a *La señora recibe una carta*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*; Madrid, Aguilar, 1969, p. 87.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
- : *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad, 1988.
- : “Teatralidad y espectáculo en la obra de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 121-137.
- : “Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 15-32.
- : “Introducción a una patología del teatro español contemporáneo”, en GABRIELE, John P.: *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Verbuet Verlag, 1994, pp. 13-28.
- RUPLE, Joelyn: *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*, New York, Eliseo Torres, 1971.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogos”, en AA.VV.: *Teatro español 1949-1950 / 1972-1973*, 24 volúmenes, Madrid, Aguilar.
- SALOM, Jaime: “Autocrítica”, en *El mensaje*, Madrid, Escelicer, 1963, pp. 7-8.
- : “Autocrítica”, en *Falta de pruebas*, Madrid, Escelicer, 1968, pp. 5-6.
- : “Autocrítica” [a *La noche de los cien pájaros*], en AA.VV.: *Teatro español 1971-1972*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 173.
- : *Desde el escenario*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 49.
- SALVAT I FERRÉ, Ricard: *Teatre contemporani*, Vol I y II, Barcelona, Edicions 62, 1966.
- : “Prólogo”, en AA.VV.: *Años difíciles. Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruguera, 1977, pp. 5-48.
- : “El más fascinador de los juegos (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 75-99.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: “Buero Vallejo y la sensibilidad histriónica”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 414, diciembre de 1984, pp. 73-83.

- SÁNCHEZ CAMARGO: “*El vampiro de la calle de Claudio Coello*”, en LUCA DE TENA, Juan Ignacio y Luis ESCOBAR: *El vampiro de la calle de Claudio Coello*, Madrid, Prensa Española, 1949, p. 190.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: “Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 99-119.
- SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda: *La realidad simbólica o el lenguaje de las cosas en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- : *La palabra detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 2004.
- SANTIAGO MULAS, Vicente: *La novela criminal española entre 1939 y 1975*, Madrid, Libris, Asociación de Libreros de Viejo, 1997.
- SASTRE, Alfonso: “*Madrugada*, de Buero Vallejo: un buen drama”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 50, febrero de 1954, pp. 284-285.
- SERRANO, Virtudes: “Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 201-211.
- : “Las ‘nuevas mujeres’ del teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Montearabí*, 1996, pp. 95-104.
- : “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 9-47.
- : “Antonio Buero Vallejo, ayer, hoy, siempre”, en *Teatro al sur*, Buenos Aires, 15 de junio del 2000, p. 17.
- : “Autoras dramáticas en la España de la dictadura”, *Cuadernos del Lazarillo*, 22, 2002, pp. 88-91.
- : “Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual”, en ROMERA CASTILLO, José (ed.): *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003, pp. 47-62.
- SHEEHAN, Robert Louis: “El elemento detectivesco en los dramas de Buero Vallejo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XVI, 1, 1982, pp. 89-102.
- SIKKA, Linda Sollish: “Buero’s women: structural agents and moral guides”, *Estreno*, primavera de 1990, pp. 18-22.

- SILVESTRI, Laura: *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Madrid, Bercimuel, 2001.
- SIRERA, Josep Lluís: “Alfonso Paso: esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta”, en FLOECK, Wilfried y Alfonso de TORO (coords.): *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pp. 97-123.
- SITJÁ PRÍNCIPE, Francisco: “Acerca de Buero Vallejo”, *Cuadernos de Ágora*, 79-82, mayo-agosto de 1963, pp. 28-29.
- SOBEJANO, Gonzalo: “Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia”, en PACO, Mariano de y Francisco Javier DÍEZ REVENGA (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 269-280.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: “Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años”, *Cuadernos Americanos*, XXII, 1963, pp. 256-289.
- SOLÍS, Jesús-Andrés: *Alejandro Casona y su teatro*, Gijón, 1982.
- SORDO, Enrique: “Buero Vallejo y *Madrugada*”, *Revista: semanario de información, artes y letras*, Barcelona, III, 92, 1954, p. 4.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel: *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, Madrid, Playor, 1976.
- TÉLLEZ MORENO, José: “Crítica” [a *Esta noche es la víspera*], en AA.VV.: *Teatro español 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 129-130.
- TORDERA, Antonio: “El futuro de Buero Vallejo”, *Ade*, 82, 2000, pp. 104-106.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Crítica” [a *Carlota*], en AA.VV.: *Teatro español 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 328-329.
- : “Crítica” [a *Usted puede ser un asesino*], en AA.VV.: *Teatro español 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 265.
- : “Tres estrenos”, *Triunfo*, 15 de junio de 1963, p. 73.
- : “Septiembre: nueva temporada”, *Triunfo*, 28 de septiembre de 1963, p. 61.
- : “El teatro serio de un humorista”, en ROF CARBALLO, J. et al.: *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 215-230.
- : *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968 (1957).
- : “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984 (1962), pp. 31-36.

- TORRES MONREAL, Francisco: *Buero por Buero*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: “Caimán desde el contexto del teatro bueriano”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 322-323.
- : “Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 227-257.
- : “Rodríguez Buded: un dramaturgo en la tragicomedia realista”, en RAMOS ORTEGA, Manuel José y Ana Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER (eds.): *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Cuadernos Draco, 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, pp. 71-112.
- : “La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta”, *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 75-152.
- : “El teatro español entre 1961-1965”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. V, 1961-1965*, Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 11-153.
- : “De Ramón a Hollywood: el humor teatral del medio siglo”, en CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto ROMERO FERRER (eds.): *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1930-2000)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 39-60.
- : “El teatro español entre 1956 y 1960”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. IV, 1956-1960*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 11-152.
- : “El teatro español entre 1966 y 1970”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. IV, 1966-1970*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 11-159.
- : “El teatro español entre 1971-1975”, en GARCÍA RUIZ, Víctor y Gregorio TORRES NEBRERA (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra, Vol. VII, 1971-1975*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 11-158.
- : “Tres rebeldes de Mihura (dos comedias y un drama)”, *Cuadernos del Lazarillo*, 30, 2006, pp. 36-42.

- TORRIJOS, José María: “López Rubio: el remedio en la memoria”, en *José López Rubio. La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid, Centro de documentación teatral, 2003, pp. 17-38.
- TROITIÑO, Carmen: “Autocrítica de la obra *Si llevara agua*, que en sesión de cámara se estrena esta noche en la Comedia”, *ABC*, 10 de junio de 1955, p. 56.
- URBANO, Victoria: *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- URMENETA, Fermín de: “Antonio Buero Vallejo o el teatro pictórico moderno”, *Revista de ideas estéticas*, 112, octubre-noviembre-diciembre de 1970, pp. 57-65.
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguera, 1956.
- VALENCIA: “Crítica” [a *La decente*], en AA.VV.: *Teatro español 1967-1968*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 7-8.
- : “Crítica” [a *Juegos de sociedad*], en AA.VV.: *Teatro español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 80-81.
- VALLS, Fernando y David ROAS: “Introducción”, en JARDIEL PONCELA, Enrique: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 9-74.
- VAN PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline: “Tendencias del teatro español hoy. El humorismo de Miguel Mihura”, *Thesaurus*, Tomo XVII, 1962, pp. 3-12.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *De la novela policiaca a la novela negra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- : *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: “Un estreno y un reestreno: *La mordaza* de Alfonso Sastre; *Madrugada* de Buero Vallejo”, *Ínsula*, 106, octubre de 1954, p. 12.
- VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín: *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977.
- VICENTE MOSQUETE, José Luis: “Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas”, en AA.VV.: *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, abril-junio de 1987, pp. 41-56.
- VILLEGAS, Joan: *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991.
- VÍLLORA, Pedro M.: *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*, Madrid, Temas de hoy, 2003.

- WILLIS-ALTAMARINO, Susan: *Buero Vallejo's theatre (1949-1977). Coded resistance and models of Enlightenment*, Frankfurt, Peterlang, 2001.
- YNDURÁIN, Domingo: "Las opciones de Miguel Mihura", en ROMERA CASTILLO, José Nicolás, Ana María FREIRE LÓPEZ y Antonio LORENTE MEDINA (coords.): *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Vol. 2, 1993, pp. 759-770.
- YOUSSEF ZAKY MAHMOUD, Gamal: *La visión social en el teatro español y egipcio contemporáneos representados por Antonio Buero Vallejo y Núman 'Asur*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 1996.
- ZATLIN-BORING, Phyllis: "Macabre humor in the contemporary Spanish theatre", *Romance Notes*, 9, 1968, pp. 201-205.
- : *Víctor Ruiz Iriarte*, Boston, Twayne Publishers, 1980.
- : *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers, 1982.