

Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad

VÍCTOR GARCÍA RUIZ
Universidad de Navarra

Me propongo plantear algunos enfoques que afectan a la manera tradicional de historiar el teatro español del siglo XX.¹

Al trazar el panorama de nuestro teatro en la posguerra los manuales suelen proceder distinguiendo tres grandes grupos:² continuadores de la tradición benaventina (Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, López Rubio), el teatro de humor (Jardiel y Mihura, básicamente) y el teatro de testimonio y compromiso (Buero y Sastre), directo antecedente de la 'generación realista'. Dentro del primero de los grupos se delimita un 'teatro de evasión' habitualmente enfrentado al de compromiso, único que afronta la tarea de dar cuenta de la realidad política y social de una España gobernada por un régimen de dictadura. Partiendo de este esquema inicial, me parece posible ahondar y precisar otros aspectos que ayudan a completar nuestra interpretación de esta etapa.

La idea que se desprende de cuanto expongo a continuación es que el teatro de la posguerra se entiende mejor si lo consideramos en solidaridad con el teatro y la estética de la preguerra, mitigando, por tanto, el alcance de la guerra española (1936-39) como factor de ruptura.

Seguidamente comentaré tres fenómenos del teatro de posguerra cuya interpretación depende, a mi juicio, de que contemos con determinados factores acaecidos en la preguerra: la llamada 'comedia de la felicidad' o 'teatro de evasión', los *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura y el teatro de Antonio Buero Vallejo.

1 El 'teatro de evasión'

Fue Domingo Pérez Minik (1961) quien reunió a José López Rubio, Edgar Neville y Víctor Ruiz Iriarte bajo una misma etiqueta: tres curanderos de la

¹ Este trabajo fue presentado en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, California, 24-29 agosto de 1992).

² Véase, por ejemplo, el imprescindible Ruiz Ramón 1975.

realidad. Otros le siguieron, más o menos de cerca, en el tratamiento conjunto de los tres autores y en denominaciones semejantes: comedia de la felicidad, de la ilusión. Ya es tópico insistir en comentarios que subrayan el carácter evasivo de su obra.³ A la cuestión del porqué de ese teatro no parece encontrarse otra respuesta que la necesidad de satisfacer a un público conformista que desea olvidar sus problemas o huir de la realidad. Aparte de no dar trabajo a la censura.

Creo que esta visión puede enriquecerse si tenemos también en cuenta otros factores; en primer término, el panorama del teatro en los años 20 y 30, que es el momento en que estos dramaturgos adquieren sus íntimas concepciones acerca de la naturaleza del teatro, concepciones —y este es un punto clave— que van a manifestarse en su producción de la posguerra.

Pero antes, deseo poner muy de relieve factores de estética que de hecho condicionaron esas concepciones: me refiero a Ortega y Gasset, concretamente su texto *Idea del teatro* (Ortega 1958); y al estudio antropológico de Johan Huizinga *Homo ludens* (Huizinga 1972, publicado por primera vez en 1938). Estos textos, entre otros, nos sitúan en un ambiente intelectual muy distinto del de posguerra, y nos devuelven a los tiempos en que predominaba una intensa valoración de lo lúdico, una profunda confianza en las potencialidades cognoscitivas del antirrealismo y una fuerte estima de la noción de escape de lo normal, valores todos que se tiñen poco después de connotaciones culturales muy negativas. Pero entonces dar franca entrada a lo imaginativo se entendía como la mejor manera de conocer la realidad.

Antes que como autor dramático José López Rubio (1903-) se inició como novelista con *Roque Six* (1928),⁴ historia de las reencarnaciones de Roque Fernández en personalidades tales como niño español, empleado francés, pastor protestante americano, conspirador rumano, bebé que muerde a la enfermera y es arrojado por la ventana, o hermano gemelo que riñe con 'el otro' por la misma novia, lo mata y se suicida. Interesa destacar el tratamiento vanguardista de lo inverosímil, ya desde el título, el atractivo del juego con lo irreal y un humor que lleva ribetes tanto de amargura como de expresión poética. Intrínsecamente valiosa como obra narrativa,⁵ presenta bien patentes las influencias de Unamuno y Pirandello, dos autores del todo necesarios para comprender la personalidad y el teatro de López Rubio.⁶

³ El panorama crítico que trazo en García Ruiz 1987a (123-36) para Ruiz Iriarte puede resultar ilustrativo.

⁴ Y primero como autor de historias cortas: *Cuentos inverosímiles* (1924).

⁵ Ha salido recientemente del olvido gracias a la reedición de Seix Barral (Barcelona, 1986).

⁶ Decía este en 1978: 'De los [autores] que se mantienen firmes en mi admiración, en mi devoción, en mi entusiasmo, es Unamuno. [...] He tenido y sigo teniendo por Unamuno una verdadera pasión, pero Unamuno el filósofo. En el teatro creo que no lo supo hacer. Lo vio

Escribe comedias con Jardiel o Neville, que debían de ser del mismo tono que la escrita con otro amigo del grupo, Eduardo Ugarte. Su título era *De la noche a la mañana* y fue la ganadora de un concurso para noveles. Se estrenó en 1929 y consiste en un caso de desdoblamiento de personalidad tratado humorísticamente, entre Mateo y don Mateo, su conciencia, invisible para los demás personajes. El conflicto llega con Silvia que representa lo no convencional, lo ilógico.

Su segunda obra, estrenada en mayo de 1930, *Casa de naipes*, merece un comentario algo más detallado. La acción se sitúa en el ambiente realista de una pensión; su planteamiento escénico, sin embargo, transfigura esas coordenadas en simbolismo desde la acotación inicial: unos naipes enormes conforman la arquitectura del espacio, que queda dividido en una estancia baja y otra alta, que funcionan alterna o simultáneamente. Allí coinciden un opositor sin convicción, Andrés, y Alejandro, un circense que hace el amor a Elenita, la hija de la patrona. La chica reconoce en Alejandro la libertad y el amor a la vida que le permiten huir de la desilusión y de los convencionalismos de su madre. Elenita finalmente acaba hundida en la infelicidad y vencida por la vida, que se escinde ante ella entre Andrés y Alejandro. El modo de tratar la frustración, el espacio de la pensión, el circo como libertad frente al conformismo burgués de la boda con el opositor, la vacilación, acusan paralelismos claros con *Tres sombreros de copa*, escrita dos años después por un Mihura que se veía a diario con López Rubio. El diálogo también presenta cierto aire común aunque es menos sistemático que el de Mihura en desmentir la lógica ordinaria. Podrían aducirse otras semejanzas —Azorín, *Brandy, mucho brandy*— o sugerirse reservas —es una obra en colaboración, el desenlace es más convencionalmente dramático—. Subrayo no obstante el estímulo concreto que pudo suponer *Casa de naipes* para que Mihura tratara poco después y con bastante más acierto unos temas muy del momento: el papel de la ilusión, el ansia de escape y de libertad frente a la estrecha vida de siempre.

López Rubio no vuelve al teatro hasta 1949, con *Alberto*. Otra vez en una pensión, más elegante ahora, y otra vez el tema de la ilusión y la realidad. Alberto es un personaje que los huéspedes inventan para sustituir a la patrona ausente. La ilusión realizada da lugar a un metateatro que implica la fe en el poder del hombre para ir más allá de lo real. Se ha dicho que *Alberto* es una de las primeras obras que presenta la realidad en nuestro teatro de posguerra. Resulta quizá un poco ingenuo considerar que una obra

pero no lo supo hacer. Si Unamuno hubiera hecho su teatro, hubiera sido Pirandello [...] [a López Rubio le influyó] Unamuno en sus ideas pero también Pirandello. En sus ideas Unamuno sí. En el desdoblamiento de personalidad. Eran temas que estaban un poco en el aire en mi tiempo. Es decir, que habíamos heredado de Pirandello, de Unamuno, y había que tocarlos. Estaban, en esa época, las antenas muy despiertas a todo y nos acogimos a esto porque nos gustaba.' También menciona a Wilde, Giraudoux y Marcel Achard (Cortés 1978: 9).

introduce la realidad en escena por el hecho de sacar una pensión o, en esa misma temporada, una escalera que es ya famosa (Pérez Minik 1961: 454).⁷ Supongo que deberían pesar más otros factores.

La obra más célebre de López Rubio y típica comedia de evasión, *Celos del aire*, tenía quince años de historia cuando se estrenó (enero de 1950). El primer acto llevaba escrito desde 1935, el segundo desde 1938 en Méjico. Así que no es de extrañar en absoluto que la obra presente fuertes conexiones con la estética de la preguerra. El complicado mecanismo escénico entre los dos matrimonios jóvenes y el matrimonio de ancianos que les contempla como si no existieran, está orientado, con todas sus sutilezas, a poner de relieve todo lo que el teatro tiene de artefacto. Movidizas relaciones entre lo verdadero y lo fingido —engañar con la verdad—, un planteamiento en que vida y teatro se confunden, la autoparodia de la 'obra bien hecha', eso es *Celos del aire*.⁸

La otra orilla (noviembre de 1954), con su apariencia de comedia policíaca, vuelve en cierto modo a lo que fue su primer estreno o su relato de reencarnaciones de 1928 con la insólita situación inicial que se crea cuando una serie de personajes recién muertos en un crimen pasional asisten a las consecuencias de sus propias muertes. La presencia simultánea e incommunicada de vivos y muertos permite a estos conocer muchas verdades que les afectan. Bajo el aparente aspecto humorístico, todo este juego de teatralización deliberada deja al descubierto las hipocresías y los egoísmos crueles que nos rodean a diario. La situación imaginativa, irreal y fantástica de que parte la comedia revela la verdad, poco halagüeña, que se esconde en las relaciones humanas. *La otra orilla* es una peculiar versión del *theatrum mundi*, un Juicio Final adelantado que, en medio del juego verdad/apariencias, lleva a esta interrogación: ¿cómo nos comportaríamos si fuéramos siempre conscientes de que alguien nos ve, de que la realidad no se agota en la apariencia?

Los conceptos que han ido surgiendo —teatro como juego, realidad y ficción, teatralización de la vida, humor— remiten a unas influencias —Pirandello— y a unos principios estéticos que ya estaban en sus obras de juventud. López Rubio está muy en lo cierto cuando afirma: 'Yo estoy más cerca de los años veinte, aunque mi producción teatral haya sido de los cuarenta y sobre todo de los cincuenta' (Cortés 1978: 8). Producciones muy posteriores confirman la unidad de su obra ya desde los mismos títulos, que

⁷ Ese mismo año se estrenó *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, traducida, precisamente, por López Rubio.

⁸ Véase un análisis de *Celos* en Zatlín 1989. El autor ha explicado el cambio moralizante que introdujo en el desenlace (Cortés 1978: 6-7). Se ha destacado este hecho por sus implicaciones censurales o de estrechez mental pero me parece que en nada afecta al planteamiento esencialmente lúdico de la pieza —aparte del aspecto humorístico que, en su contexto, tienen esas afirmaciones del autor.

recuerdan el gusto de sus primeros escritos por lo inverosímil: *Al filo de lo imposible* (1969), *Mujeres insólitas* (1976).

En Edgar Neville (1899-1967) encontramos una variedad de aspectos a que atender: inquietudes vanguardistas reflejadas en una precoz obra narrativa y dramática; relaciones con el cine; actividad pictórica;⁹ humorismo radicado en una huida de lo convencional, colaboración con la línea progresista y educadora de la Página Teatral del *Heraldo de Madrid* en los años 20. Y también la fidelidad a estas posturas, que se manifiestan en sus obras de posguerra.

En 1926 publica unos cuentos, *Eva y Adán*, y el que da título al libro se representa el mismo año en el grupo El Mirlo Blanco, que dirige Rivas Cherif. Actúa, entre otros, López Rubio. Después viene su novela humorística *Don Clorato de Potasa* (1931)¹⁰ y su único estreno de posguerra *Margarita y los hombres* (febrero de 1934).

El mundo dramático de Neville es poco rico y en sustancia se reduce al tratamiento de un único tema: el tiempo y sus efectos en el hombre. El tiempo causa estragos porque obliga al hombre a escoger, a comprometerse, y luego no puede ya recuperar lo preterido; o bien porque desgasta las bellas realidades del amor. En el fondo del teatro de Neville hay una rebelión, romántica, contra esta limitación ontológica del ser humano. Su humor es síntoma de un peculiar inconformismo que quiere librarse de lo establecido a pequeña escala: el convencionalismo burgués, que fustiga cruelmente en *La vida en hilo*; y de lo establecido a gran escala: la irreversibilidad del tiempo, asunto central de *El baile*.

Neville no quiso o no supo dar variedad y desarrollo a planteamientos como los expuestos, que hubieran podido dar lugar a una obra más importante. De hecho, es autor de una sola obra, *El baile*. En el resto de su producción da entrada a tonos menos amables pero, excepto *La vida en un hilo*, baja mucho de calidad.

Víctor Ruiz Iriarte (1912-82) no existe para el teatro durante los años 30. Sin embargo, su formación de preguerra es un elemento absolutamente imprescindible para comprender e interpretar rectamente su teatro. En esos años escribe comedias que revelan un claro aprendizaje en Casona, Ibsen y en ciertos rasgos lingüísticos de Lorca; es decir, coinciden con las aspiraciones de los jóvenes dramaturgos a superar el realismo con poesía e

⁹ El pintor surrealista Eugenio Granell le considera 'el primer surrealista que conocí' (en 1929 ó 1930 en un mitin trotskista clandestino); de él aprendió que 'la poesía y el arte es el niño', su virginidad ante el mundo, su imaginación (*ABC Cultural*, 4 de octubre de 1992: 30).

¹⁰ Publicó en 1957 (Madrid: Taurus) otra novela humorística: *La piedrecita angular*, lo mismo que continuó otra antigua ocupación semejante a las crónicas de cuando estuvo en la Guerra de Marruecos, los relatos de guerra: *Frente de Madrid* (Madrid: Espasa-Calpe, 1941), de franco compromiso falangista.

imaginación. En los años 40 escribe un teatro de signo poético donde los sueños y la imaginación del hombre tienen fuerza para transfigurar la realidad, sin ignorarla. Este 'teatro optimista' tiene a Casona en el horizonte de las realizaciones y a Ortega en el de los principios.¹¹ Lo destacable es que por ambas vías supone el desarrollo natural de un proceso formativo iniciado en los años 30 y que culmina en sus dos primeras obras importantes: *El landó de seis caballos* (1950) y *El gran minué* (1950), con sus respectivos simbolismos de la felicidad y la ambición corruptora.

Ahora que estoy intentando mostrar la solidaridad de toda la carrera de Ruiz Iriarte con las concepciones dramáticas de la preguerra, resulta iluminador comprobar que su última obra, *Historia de un adulterio* (1969), es la que presenta el planteamiento pirandelliano más deliberado de todo su teatro.¹²

Este 'teatro de evasión' suele apreciarse poco principalmente porque se le considera puro epifenómeno de la sociedad franquista, autoritaria y censorial: circunstancias, claro está, de indudable influencia. Sin embargo, su designio antirrealista o suprarrealista, sus dimensiones lúdicas tienen sus concretas bases estéticas e intelectuales en los años 20-30, y la experiencia de la guerra es completamente ajena a ellas. Es posible y legítimo disentir de tales presupuestos pero no parece justo ignorar que tuvieron unas repercusiones.

De hecho, pienso que si la guerra no hubiera existido o si hubiera tenido distinta suerte, este teatro de la felicidad o de la evasión se habría producido con unas características muy semejantes. En este sentido, las circunstancias de posguerra quizá nos estén ofreciendo un recurso explicativo peligrosamente fácil y reduccionista.

2 *Tres sombreros de copa*

Tres sombreros de copa, escrita en 1932, encaja perfectamente en las coordenadas culturales del humorismo de preguerra. El ansia de escapar de lo cotidiano se concreta en la sátira de lo burgués, especialmente la boda establecida con señorita formal, como epítome de lo aburrido, lo consabido y lo moralmente asfixiante. Los circenses con que convive Dionisio durante una noche representan la libertad posible y no lograda. Partiendo de una única situación inicial —los circenses le toman por un malabarista al verle con los sombreros y él acepta pasivamente el equívoco— Mihura desarrolla sobre ella todo un juego básicamente teatral en el que van quedando en

¹¹ El prólogo a Ruiz Iriarte 1947 es un buen compendio de sus posiciones. Otros títulos: *Don Juan se ha puesto triste* (1945), *El cielo está cerca* (1947), *La señora, sus ángeles y el diablo* (1947). Me he ocupado de las relaciones Ruiz Iriarte-Casona en García Ruiz 1987b: 50-59.

¹² Véanse Zatlin 1978 y García Ruiz 1987c.

evidencia las limitaciones de lo normal, la irritante mediocridad del espíritu burgués identificado con el conformismo. Dionisio conmueve por la derrota que le acarrea su pasividad —esa es su marca—, una derrota en la que no falta ternura ni el anhelo poético de transfigurar lo de todos los días.

A pesar de otras interpretaciones, estimo que esta espléndida farsa, más que a un espíritu de rebelión y enfrentamiento, responde a un ansia, poética, de superar, mediante el humor y la imaginación, una realidad que ahoga. En otras palabras, creo que en *Tres sombreros de copa* estamos frente a un ejemplo sobresaliente del teatro como evasión de lo cotidiano, el mismo tema de *Casa de naipes*, con quien coincide en el simbolismo del circo como libertad.

De forma automática, sin concretar demasiado, se habla de *Tres sombreros* como precursor del Teatro del Absurdo.¹³ Creo que precisamente su rescate en 1952, cuando el Teatro del Absurdo llegaba desde París,¹⁴ ha condicionado la interpretación de esta obra al aislarla del contexto estético y cultural en que nació y atribuirle, en virtud de ciertas semejanzas, unas dimensiones que fueran acordes con los valores de nihilismo existencial inherentes al Teatro del Absurdo. En suma, unas posturas ideológicas concretas de los años 50 interpretan *Tres sombreros de copa* reconociendo en ella, o imponiéndole, unos valores presuntamente compartidos.

El teatro de Mihura se comprende más justamente si prescindimos de la 'profundidad' que ha querido prestársele a *Tres sombreros* haciendo de ella una obra del absurdo *avant la lettre* o una obra social (Ruiz Ramón 1975: 324), y tratamos de interpretarla dentro del contexto estético y cultural en que se dio. Otra cosa es que haya ciertas raíces o presupuestos comunes puesto que, de hecho, ese teatro existencialista del absurdo enlaza con formas y métodos del surrealismo, del Dadá y del Futurismo (véase London 1989: 81).

La novedad que Mihura aporta con sus *Sombreros* está en la línea de sus compañeros de generación aunque los rebasa rotundamente en cuanto a calidad. Se aparta de las formas teatrales aceptadas al enfatizar las dimensiones significativas del juego pero no pone en cuestión la naturaleza del teatro ni su estructura narrativa tradicional. El pesimismo que se desprende de *Tres sombreros* es más vital, caracteriológico, que filosófico; no procede de la radical negativa de la angustia existencialista sino de la poesía de quien anhela y no logra trascender lo cotidiano. Sus tres siguientes obras son nuevas expresiones del mismo tema: el contraste conflictivo con la realidad.¹⁵

¹³ Véase, por ejemplo, la situación en London 1989.

¹⁴ La primera obra fue *La cantante calva* (1950), de Ionesco, aunque la más definitiva, *Esperando a Godot* de Beckett, sea de 1953.

¹⁵ *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (1939), *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1939-43), *El caso de la mujer asesinadita* (1946). Las tres en colaboración —con Joaquín Calvo

3 Antonio Buero Vallejo

La obra de nuestro más importante dramaturgo de posguerra estuvo marcada en un momento dado por la polémica que mantuvo con Alfonso Sastre acerca del 'posibilismo'. Se trataba de dilucidar si el dramaturgo que pretende dar un testimonio crítico puede aceptar un sistema autoritario en el que impera la censura o debe aislarse para no colaborar con él en absoluto. Buero defendió la posibilidad de hacer presión desde dentro del sistema, único canal disponible para la comunicación con la sociedad, mientras que Sastre prefirió abstenerse de cualquier relación con la estructura teatral.

Se ha interpretado este episodio como la pérdida para el teatro español de un autor, Sastre, y la orientación del otro hacia los territorios de lo simbólico y lo alegórico, lo cual le hace perder la trascendencia que podía haber alcanzado si hubiera proseguido con su línea de realismo más inmediato (Sanz Villanueva 1984: 41).¹⁶ Es decir que, en cierto modo, Buero participaría de los presupuestos que fundan el 'teatro de evasión'.

Paralelamente al caso de *Tres sombreros de copa*, se ha tendido a asimilar el teatro de Buero, lo mismo que el de Jardiel, a las posiciones del teatro comprometido. Pero Buero siempre se manifestó en contra del 'teatro social', del teatro como instrumento de transformación directa de la realidad. Lo cierto es que el tiempo le ha dado la razón frente a quienes sacrificaron la calidad estética a la eficacia política.

El persistente error sobre Buero consiste en identificarle con su primer estreno, *Historia de una escalera* (1949), y poner ahí la primera piedra de un 'teatro social' que trae la realidad a escena desmintiendo la intrascendencia del 'teatro de evasión'. Este error sobre Buero arrastra un desenfoque con demasiadas consecuencias en el entendimiento de nuestro teatro de posguerra.

La realidad, sobre lo que el propio Buero se ha cansado de insistir, es que *Historia de una escalera* es una obra aislada y excéntrica a sus planteamientos básicos, una obra de la que casi reniega por la insistencia con que se la toma como hito. El verdadero arranque de Buero, aquel que tiene continuidad y en el que el autor se reconoce, es el núcleo simbólico de *En la ardiente oscuridad*, la primera obra que escribió.

Como los demás autores que vengo comentando, también el teatro de Buero se comprende mejor a la luz de su formación en los años de preguerra. Haberse formado intelectualmente en ese medio, más dinámico y

Sotelo, Tono, Álvaro de la Iglesia— lo cual, aparte de otros posibles factores económicos, de influencias, etc., es testimonio de que se compartían unos planteamientos estético-teatrales capaces de aglutinarlos.

¹⁶ Para lo relacionado con Buero y la literatura comprometida, véase el reciente y buen trabajo de Iglesias (1990), y Buero 1984.

abierto que el de posguerra, es coherente, por un lado, con su resistencia a dejarse atrapar en la disyuntiva simplificadora entre evasión y compromiso; por otro, da razón de que su fe en la capacidad significativa de los símbolos no es una respuesta circunstancial a las trabas de la censura sino que se hunde en la época de su juventud, orientada, como sabemos, por las rutas de la imaginación. Cosa distinta son las funciones que lo simbólico puede llegar a ejercer bajo unas concretas circunstancias de censura.

Buero, que es extremadamente analítico en todo lo que se refiere a su obra, ha trazado alguna vez su radiografía formativa (Autores varios 1976: 69-82).¹⁷ En cuanto influencias conscientes, reconoce la de Galdós, Arniches, el 98, especialmente Unamuno, y sobre todo, Ibsen. Expresamente excluye la de Benavente.

Sobre *Historia de una escalera* pesaron el relato azoriniano *Las nubes*, con su planteamiento cíclico, y el primer acto de *Tic-Tac* (Claudio de la Torre, 1930). Pero me parece más interesante destacar que Buero reconoce la influencia del novelista fantástico H. G. Wells en *El país de los ciegos* y, sobre todo, que se sintió vivamente impresionado por *La sirena varada*, como tantos otros jóvenes del momento. Pues bien, ahí sitúa Buero el impulso de *En la ardiente oscuridad*, una institución cerrada donde los personajes, ciegos, viven una existencia segregada, al modo de los amigos del Ricardo casoniano en aquel castillo que querían convertir en una 'república para huérfanos de sentido común'. La relación no pasó inadvertida en el estreno de *En la ardiente oscuridad* (1950), que entonces fue calificada de casoniana por la crítica. Buero ha profundizado en las raíces de esta circunstancial presencia de Casona en su naciente teatro y ha identificado como sus más hondas y permanentes fuentes, los conflictos de la verdad y la mentira, la alienación y la desalienación tal como aparecen tratados en el *Quijote* y en Calderón, concretamente *La vida es sueño* y dos personajes marginales de *El alcalde de Zalamea*, precisamente las dos únicas comedias de Calderón que se representaron en los años 30 (véase McGaha 1979).

Este interés por los clásicos también conecta con el concreto ambiente de sus años formativos: desde el Centro de Estudios Históricos, con sus ediciones de clásicos españoles, al neopopularismo del 27, el repertorio de La Barraca, Misiones Pedagógicas o el Teatro Español (Xirgu-Rivas Cherif); el descubrimiento de Góngora por Dámaso Alonso y el de Calderón, los autos especialmente por Valbuena. Sobre el *Quijote* habían escrito muchas páginas dos maestros de esta juventud, Unamuno y Ortega. ¿No resulta coherente que Buero se sintiera atraído por las posibilidades creativas que le ofrecía el juego cervantino de la verdad y la ficción o, en plena moda surrealista, la versión calderoniana del sueño y de la vida como representación?

¹⁷ Compárense estas declaraciones del autor con cuanto aquí expongo.

Su obra ha ido desarrollándose a base de sucesivas construcciones imaginativas,¹⁸ cada una en torno a un problema del hombre y la sociedad. Desde estos presupuestos no me resulta nada extraño —antes todo lo contrario: confirma estos puntos de vista—, que Buero, en 1976 y 1990, resalte los lazos profundos que existen entre su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, y una de las postreras, *La Fundación* (1974), donde reaparece la institución cuya mentira hay que revelar y desenmascarar pero que es, por encima de eso, su obra más metafórica, la que él considera más emparentada y deudora de *La vida es sueño*.

Su peculiar concepto de tragedia esperanzada viene a completar el panorama. Buero entiende que el hombre es un ser esencialmente trágico porque está situado en un mundo con el que se siente inconforme pero para el que no tiene respuestas claras. Es conocida su insistencia en el carácter abierto, esperanzado de su visión trágica. Esto es decir una visión en cierto modo trascendente de la realidad, que va más allá, que es 'ultravida'; y que además es mixta, compleja, porque combina la catástrofe con la salvación. Una vez más creo que estas ideas buerianas se iluminan si las conectamos con la estética de preguerra, una estética que quiere superar la realidad y que gusta del sincretismo entre los géneros. No es de extrañar que Buero siga pensando actualmente que Ortega, como filósofo, es superior a Jean Paul Sartre (Buero 1984: 68).

En definitiva, la raíz simbólica del teatro de Buero, el humor de Mihura y la irrealidad del 'teatro de evasión', si bien están fuertemente condicionados por la censura, no están directamente causados por ella. Responden intrínsecamente a factores de otra índole.

Sugiero, pues, una reconsideración del papel de la guerra civil en la evolución del teatro en el siglo XX, dirigida a determinar en qué aspectos concretos se produjo tal ruptura —más allá de lo relativo a censura, la cerrazón del ambiente intelectual y a prometedores nombres que desaparecen— y en qué aspectos concretos se verifica una continuidad. Aquellos han sido puestos de relieve tan repetidamente que pienso nos han llevado a un verdadero desenfoque historiográfico. Llamar la atención sobre los segundos, sobre las continuidades, ha sido el propósito de estas páginas.

¹⁸ *La tejedora de sueños* (1952); *Madrugada* (1953); *Irene o el tesoro* (1954); *Hoy es fiesta* (1956); *Un soñador para un pueblo* (1958); *Las meninas* (1960); *El concierto de San Ovidio* (1962); *El tragaluz* (1967); *El sueño de la razón* (1970); *La detonación* (1977); *Diálogo secreto* (1984).

OBRAS CITADAS

- Autores varios, 1976. *Teatro español actual* (Madrid: Fundación Juan March/Cátedra).
- Buero Vallejo, Antonio, 1976. Intervención (sin título) en Autores varios 1976, pp. 69-82.
- , 1984. 'Recapitulación subjetiva', en *Homenaje a Eugenio de Nora* (Madrid: Gredos), pp. 57-69.
- Cortés, Eladio, 1978. 'Entrevista a J. López Rubio', *Estreno*, 4, no. 2: 6-11.
- García Ruiz, Víctor, 1987a. *Víctor Ruiz Iriarte, autor dramático* (Madrid: Fundamentos).
- , 1987b. *Víctor Ruiz Iriarte: análisis semióticos* (Madrid: Fundamentos).
- , 1987c. 'Los planos temporales en *Historia de un adulterio*, de Víctor Ruiz Iriarte', en Autores varios, *Da Semiotica: Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica* (Lisboa: Vega Universidade), pp. 9-16.
- Huizinga, Johan, 1972. *Homo ludens* (Madrid: Alianza).
- Iglesias Feijoo, Luis, 1990. 'Buero Vallejo: un teatro crítico', en Autores varios, *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo* (Barcelona: Anthropos), pp. 70-88.
- London, John, 1989. 'Miguel Mihura's Place in the Theater of the Absurd', *ALEC*, 14: 79-96.
- McGaha, Michael D., 1979. *The Theater in Madrid during the Second Republic: A Checklist* (Londres: Grant & Cutler).
- Ortega y Gasset, José, 1958. *Idea del teatro* (Madrid: Revista de Occidente).
- Pérez Mínik, Domingo, 1961. *Teatro europeo contemporáneo* (Madrid: Guadarrama).
- Ruiz Iriarte, Víctor, 1947. *Tres comedias optimistas* (Madrid: Artegrafía).
- Ruiz Ramón, Francisco, 1975. *Historia del teatro español: siglo XX* (Madrid: Cátedra).
- Sanz Villanueva, Santos, 1984. *Historia de la literatura española*, VI, 2: *Siglo XX* (Madrid: Ariel).
- Zatlin, Phyllis, 1989. 'López Rubio and the Well-Made Metaplay', *Modern Drama*, 32: 512-20.
- , 1978. 'The Pirandellism of Víctor Ruiz Iriarte', *Estreno*, 4, no. 2: 18-21.

ABSTRACT This article argues that the extent to which the Spanish Civil War constituted a break in the development of Spanish theatre has been exaggerated. When one places so-called escapist theatre, the revival of Mihura's *Tres sombreros de copa*, and the theatre of Buero Vallejo (three phenomena supposedly typical of postwar theatre) in the context of the intellectual and aesthetic climate before 1936, it is possible to approach these phenomena on a more rigorous historical basis. This approach obliges us to reassess in what respects the War constituted a break and in what other respects there was a natural aesthetic continuity.

Keywords 1 Spanish literature—twentieth century
2 theatre

López Rubio, José—Neville, Edgar—Ruiz Iriarte, Víctor
Mihura, Miguel—*Tres sombreros de copa*
Buero Vallejo, Antonio

3 Spanish Civil War