PRACE NAUKOWE
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH
NR 3410

# Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos

## Volumen 2

## Teatro

Joanna Wilk-Racięska,
Katarzyna Gutkowska-Ociepa, Marta Kobiela-Kwaśniewska
eds.

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2016

Both works share an absurd sense of humour, respect for the classical rule of three unities and the significant role played by the didascalia (stage directions). Comparative analysis focuses on the construction of characters, their language and the development of dramatic action leading up to a closed (Mihura) or open (Mayorga) finale.

Key words: Modern Spanish Theatre, Juan Mayorga, XX century theatre, Miguel Mihura, tribute

**Kamila Łapicka**

### *La mujer de los ojos tristes* Juana Mayorgi, utwór napisany w hołdzie Miguelowi Mihurze

Streszczenie

Sztuka *La mujer de los ojos tristes* (*Kobieta o smutnych oczach*) Juana Mayorgi powstała w 2005 roku z okazji setnej rocznicy urodzin Miguela Mihury i jest inspirowana najsłynniejszą komedią tego twórcy — *Tres sombreros de copa* (*Trzy cylindry*). Tematem obu utworów są przygotowania do mieszczańskiego ślubu Margarity i Dionisia. Mihura przyjmuje perspektywę pana młodego, Mayorga — panny młodej. Sztuki łączy absurdalne poczucie humoru, szacunek dla zasady trzech jedności i znacząca rola didaskaliów. W analizie porównawczej autorka skupia się na konstrukcji postaci bohaterów, ich języka oraz rozwoju akcji dramatycznej prowadzącej do zakończenia zamkniętego (Mihura) lub otwartego (Mayorga).

Słowa klucze: współczesny teatr hiszpański, Juan Mayorga, teatr XX wieku, Miguel Mihura, hołd

**Víctor García Ruiz**
Universidad de Navarra

# Dos comedias optimistas: de *El puente de los suicidas* a *El landó de seis caballos*, de Víctor Ruiz Iriarte

El objetivo general de esta ponencia es dar a conocer al hispanismo polaco la obra de Víctor Ruiz Iriarte (1912—1982), uno de los comediógrafos más importantes del teatro español del siglo XX, cuyos estrenos se extienden desde 1943 hasta 1975 —coincidiendo, por tanto, casi exactamente, con los años de la dictadura franquista.

Un objetivo más concreto es indagar en la postura estética que mantuvo el autor en sus primeros años como dramaturgo. Para ello me centraré en una comparación entre su primer estreno profesional, *El puente de los suicidas* de 1944 y *El landó de seis caballos* de 1950, posiblemente su obra más recordada. Acudiré también a un texto escrito por Ruiz Iriarte en 1947, para que sirviera de prólogo a sus tres primeras comedias, que él calificó de *optimistas*: tres comedias optimistas.

*El puente de los suicidas* se abre en el «arrabal de cualquier gran ciudad del mundo» (Ríos, s.f.: 5)[1]; allí hay un puente donde se han producido algu-

[1] Cito los textos por la edición integral de las comedias de Ruiz Iriarte, disponible en la página ruiziriarte.com. Los interesados pueden descargar allí libremente los textos íntegros de todo su teatro, leer abundante información sobre el autor y consultar una selección de escritos suyos, así como fotografías de los montajes y otras, además de algunos materiales audiovisuales. Desde 2015 el teatro de Ruiz Iriarte puede leerse en versión impresa.

nos hechos misteriosos que la policía está intentando aclarar. Últimamente, algunos de los suicidas que acuden al puente para poner fin a sus vidas han desaparecido sin que sus cuerpos pudieran ser recuperados. El ambiente es una mezcla de misterio y romanticismo, un lugar propicio para el amor y para la muerte. La faceta vitalista la ilustra una pareja de enamorados que van allí a recordar el comienzo de su amor, simbolizado en la melodía que toca el viejo Ciego vagabundo. Precisamente serán los enamorados quienes salven al viejo de la muerte cuando este intenta tirarse al río. Y serán también ellos quienes reiteren ese contraste entre la vida y la muerte cuando, abrazados, sean testigos de otro intento de suicidio: ahora es la joven Mary quien va a lanzarse al agua pero aparece Daniel, autodenominado «profesor de felicidad», que lo impide. El diálogo que sigue es una pequeña teoría sobre el poder de la imaginación para vencer al dolor.

El resto de la comedia tiene como fin ilustrar esa teoría: para ello conocemos la hermosa casa de campo donde Daniel ha reunido a tres ex-suicidas. Estos suicidas redimidos son: Isabel, profesora de piano; Brummel, un financiero siempre envuelto en grandes operaciones bursátiles, y un viejo General que espera ansiosamente su ascenso a Mariscal. El ingreso de Mary en este idílico mundo es traumático, en dos sentidos: en primer lugar, porque tanta imaginación le parece una farsa cruel. Pero Daniel logra ganarla de nuevo para la causa de la fantasía. El segundo conflicto va a alimentar la acción dramática de *El puente de los suicidas*: Isabel, que desde que llegó a la casa recibe unas misteriosas cartas de amor, se siente celosa de Mary y le pide que se vaya, pues ha adivinado que puede robarle el amor de Daniel, supuesto autor de las cartas que recibe Isabel. La tensión creada por la advenediza degenera en venganza cuando Mary revela que todo lo que viven es una mentira fabricada por el profesor de felicidad. La colisión entre el mundo del sueño y el de la realidad se intensifica por la llegada de la policía, que intenta detener a Brummel —cajero del Banco Nacional que había estafado un millón de pesetas a la caja del banco para sus operaciones en bolsa—; pero Brummel logra escapar y se suicida, esta vez de verdad. Daniel que ha insistido en su argumento de que la nueva vida de los ex-suicidas le pertenece, amenaza ahora con matar a quien se atreva a desengañar al viejo General, que no sabe nada. La fantasía recupera el terreno perdido cuando Daniel, en presencia de todos, transfigura el disparo con que Brummel ha puesto fin a su vida en una salva de honor por el nuevo Mariscal. La acotación señala que «Todos los personajes, incluso los dos policías, llenos de una extraordinaria emoción, se inclinan profundamente en una gran reverencia» (Ríos, s.f.: 45).

Pero la muerte del cajero estafador no supone el fracaso de la empresa de Daniel: no solo ha logrado éste preservar los sueños del General, sino que Isabel regresa arrepentida a la ciudad, no en busca de la muerte sino de sueño y amor; Mary vuelve a su Residencia donde le espera el hombre al que



ama; incluso el Jefe de Policía comprende y admira la filantrópica empresa de este excéntrico profesor de felicidad, del que sabemos más tarde que tuvo una infancia desdichada por culpa de un padre suicida (Ríos, s.f.: 48—49).

Sin embargo, la fe de Ruiz Iriarte en el poder de la imaginación no podía quedar en este relativo fracaso. Por eso, Isabel, en su vuelta a la ciudad, salva del suicidio al Ciego vagabundo y regresa entusiasmada a la casa, porque ahora comprende y ama aún más a Daniel. Este le pide que se quede allí con él, para siempre, para hacer felices al General y al pobre Ciego. Serán dos jóvenes haciendo la felicidad de dos viejos. No hay oposición entre el sueño y la realidad, nos dice *El puente de los suicidas*, sino todo lo contrario: esa es, precisamente, la fórmula para la felicidad.

Este planteamiento general y esta tesis se van a reiterar sustancialmente, aunque de forma mucho más brillante, en *El landó de seis caballos*, comedia mucho más conocida que *El puente de los suicidas*, que se estrenó con gran éxito seis años después, en 1950.

Yo diría que en *El puente...* el conflicto entre realidad y fantasía se enfocaba desde la realidad; en cierto modo (y paradójicamente) *a favor de* la realidad. Conocemos el arrabal y su fealdad, pero de la aislada casa de campo —símbolo de lo fantástico— solo se nos da a conocer el derrumbe de los sueños, no sus momentos de esplendor. En cuanto al género, es decir, la actitud de base del dramaturgo, *El puente...* era una comedia dramática.

En *El landó de seis caballos* Ruiz Iriarte decidió hacer todo lo contrario: dar absoluta prioridad al mundo de la fantasía, y desarrollarlo ante nosotros, vinculándolo a la reconstrucción de un pasado reciente y enclavándolo —de nuevo— en una aislada casa de campo, en este caso la finca de Las Colinas. Además del espacio completamente cerrado y aislado, el otro gran símbolo de esta comedia es su mejor hallazgo: el landó, que no es otra cosa que un viejo sofá transfigurado. En cuanto a la actitud de base, es decir el género, Ruiz Iriarte ha descubierto ahora el gran potencial teatral de la farsa. Veámoslo, partiendo de la acotación inicial:

> Un vasto salón, muy anticuado, a la moda de 1900, con las paredes tapizadas de damasco. Un ventanal al fondo; detrás, *un jardín* seco y abandonado, casi yermo. Al fondo, también, una entrada con embocadura. *Dos puertas*, con viejos cortinajes, *a cada lado*. Luz de atardecer.
>
> *(Cuando se alza el telón se ofrece al espectador una escena curiosísima.* En la parte de la izquierda, *y en primer término, hay un pequeño sofá cruzado, esto es, en posición perpendicular a la batería, y a muy poca distancia, delante, más hacia la izquierda, un canapé colocado de igual modo. En el sofá están sentados doña Adelita y Simón, y Chapete, en el canapé. Los tres son muy viejecitos. Doña Adelita lleva un traje de tarde, a la moda de fin de siglo, con un gran sombrero, todo de tules y de flores, y tiene abierta una preciosa sombrilla roja, de seda, con la que se protege contra un sol imaginario. Simón, con «chaquet» y chistera grises, como un elegante*

*de la época en tarde de hipódromo. Chapete viste uniforme de cochero de lujo del mismo tiempo: su chistera con roseta, sus botas de media pierna, su pantalón blanco y ceñido. Chapete maneja los larguísimos cordones del cortinaje de la primera puerta de la izquierda, sujetos a la pared, naturalmente a buena distancia, y, de cuando en cuando, restalla en el aire un enorme látigo con el ímpetu necesario para manejar los bríos de un tronco de seis caballos. El grupo, por la colocación de los muebles y de las figuras, da la sensación de un landó novecentista. Los tres personajes, ancianos, muy ancianos, y alegres, muy alegres, parecen niños que juegan a los coches de caballos...)*

García Ruiz, s.f.: 5; los subrayados son míos

En estos cinco o seis años que median entre *El puente de los suicidas* y *El landó de seis caballos* el autor ha aprendido y madurado mucho teatralmente. Es notable que ahora, en vez de explicaciones y antecedentes, el autor nos zambulle de lleno en la acción —una acción que pertenece básicamente a la fantasía y que genera una tensión dramática que se mantiene casi hasta el final, cuando por fin, y brevemente, aparece la realidad exterior. La *Autocrítica* nos pone en la pista de las trazas estructurales de la comedia:

> Cuando me propuse componer estos dos actos de *El landó de seis caballos* me atrajo, ante todo, lo que el proyecto tenía en sí de puro riesgo. Con *una sola situación*, una sombra de argumento apenas entrevisto, cuya realidad auténtica se trasladaba a fecha *muy anterior al tiempo* de la acción, todo el sentido teatral de la farsa había de concentrarse en la fuerza de esa única situación, en la vibración del diálogo y en el dibujo detallado y minucioso, casi afiligranado, de unos pocos personajes.
>
> García Ruiz, s.f.: 3; los subrayados son míos

Esa única situación es la que pertenece a la larga cita anterior: el landó en funcionamiento, los cuatro viejecitos enloquecidos que creen que el sofá es un landó de seis caballos y que en él se van de excursión a Aranjuez, a la Pradera de San Isidro, o a las carreras. Y que allí saludan a su Alteza la Infanta Isabel y hasta a la misma Reina. Y que cantan canciones populares como «¿Dónde vas Alfonso XII?» o infantiles como «Quisiera ser tan alta como la luna». Y también juegan al corro. Porque, naturalmente, el tiempo se ha detenido para ellos y desde hace cincuenta años viven inmóviles en 1900. Los viejitos son los criados de un duque ausente, concretamente el ama de llaves, el mayordomo, el cochero y el mozo de comedor. A estos cuatro personajes del pasado y de la fantasía se contraponen otros cinco personajes que traen consigo el aire del presente y de la realidad. Los cinco han recibido una misteriosa invitación que dice así:

> Si usted tiene imaginación, si cree usted en la aventura de una noche, puede encontrar la felicidad; no falte. En la vida todo es un puro azar. Pero el azar que va prendido al tiempo no se repite jamás. No rechace usted el azar que se le ofrece esta noche.
>
> García Ruiz, s.f.: 15



Ellos son Margarita, modelo de alta costura, madre soltera, deslenguada y veterana en el trato con los hombres; Rosita, muchacha popular e ingenua pero con aspiraciones, que se gana la vida como florista a la salida de los *cabarets*; Isabel, señorita burguesa de buenas costumbres y tan soñadora que se ha inventado un novio al que escribe cartas de amor; Florencio, arqueólogo ensimismado; y Bobby, director de la orquesta de melodías modernas «Bobby y sus muchachos». Los cinco van llegando a la casa, con una estupenda dosificación teatral, y reaccionando ante esa *única situación* cuyo sentido no coincide en absoluto con la invitación que han recibido.

La fidelidad del autor a esa *única situación* le lleva a construir una férrea concentración de espacio, de tiempo y, sobre todo, de acción. La acción es continua, sin actos —solo la convencional concesión al público de un descanso entre las dos partes—, y sucede en el espacio del vetusto salón durante unas pocas horas. La escenografía, por su parte, se articula en torno a dos ámbitos (las dos puertas de los extremos del escenario), el de la derecha por donde entran y tienden a agruparse los cinco invitados y que se corresponde con el presente y con la realidad; y el de la izquierda, el reino del pasado y la fantasía, presidido por el sofá-landó, donde los cuatro viejitos van de gira.

De los personajes del presente, Isabel es la única que se deja sugestionar tempranamente por la situación:

> *(Florencio, Margarita, Rosita y Florencio, cariñosamente empujados por los viejecitos, se acomodan con ellos en el sofá o en el pequeño espacio que queda entre el sofá y el canapé, apretadísimos; unos sentados y otros en pie, como pueden. En alto destacan la sombrilla de doña Adelita y los globos de Pedro. Chapete, en su «pescante», empuña las riendas y restalla su látigo era el aire, gozosísimo. Los cuatro viejos se agitan, llenos de felicidad)*
>
> Chapete. —¡Ria! ¡Ria! ¡Ria, Generosa! ¡Ohé! ¡Ohé!
>
> *(Y los cuatro viejecitos, unánimes, rompen a cantar)*
>
> Los cuatro. —De Cataluña vengo de servir al rey, ¡ay, ay!...
> Chapete. —*(Irguiéndose, emocionadísimo)* ¡Silencio!
> Adelita. —¿Qué ocurre, Chapete?
>
> *(Chapete, muy solemne, señala con su látigo el paso de un carruaje imaginario)*
>
> Chapete. —¡Que pasa la infanta Isabel!
> Todos. —*(Giran la cabeza en esa dirección)* ¡Oh!
>
> García Ruiz, s.f.: 36—37

Tras una serie de encantadores incidentes y de inútiles esfuerzos por encontrar al duque que les ha invitado, llega el momento de la verdad, el momento de la realidad: todo aquello empezó por un accidente que trastornó a Chapete, el cochero, que no pudo dominar los caballos del landó. Poco después el duque se retiró a Las Colinas a causa de un duelo de honor y allí vivió retirado hasta su propia muerte. Los demás criados empezaron a seguirle la corriente al perturbado Chapete, pero al final acabaron tan locos como él. Desde entonces han vivido en una especie de limbo. La anciana Adelita es la única capaz de vivir alternativamente en la fantasía y en la realidad, y es quien envió las invitaciones (preparadas de antemano por el duque) porque su muerte está próxima y necesita que alguien continúe su misión cuidando de los viejitos. Todos sacarán algo positivo de su paso por Las Colinas[2], pero el continuador de esa generosa misión, evidentemente, será Isabel. Ella se decide «a convertir estas paredes viejas en una casa limpia y alegre donde esos ancianitos llenos de ilusiones vivan los más bellos años de sus vidas...» (García Ruiz, s.f.: 65) porque como le dijo el duque a Adelita, «hay también una hermosa felicidad en hacer la felicidad de los demás» (García Ruiz, s.f.: 60). Florencio, el tímido arqueólogo que la ama, se ofrece a ayudar.

Al igual que en *El puente de los suicidas*, dos jóvenes enamorados dedican su vida a hacer la felicidad de unos viejos.

La escena final de *El landó de seis caballos* nos devuelve por tercera vez —principio, medio y final— al simbolismo del sofá-landó y lo cierra definitivamente:

> *(Florencio la toma [a Isabel] de una mano y la arrastra hacia el landó. Se sientan los dos en el «pescante» de Chapete, muy juntos. Florencio toma los cordones que hacen de riendas, y ella, el gran látigo, que sacude en el aire)*
>
> Florencio. —¿Eh? ¿Qué tal?
> Isabel. —¡Magnífico!
> Florencio. —¿Adónde vamos?
> Isabel. —*(Soñando)* ¡A la felicidad!
>
> *(Surgen cautelosamente, por la derecha, los cuatro viejecitos. Doña Adelita trae otra vez su sombrilla abierta, y Pedro, un buen manojo de globos. Los cuatro, al sorprender a Florencio e Isabel en el «landó», se detienen, muy contentos, muy juntos. Cuchichean)*
>
> Pedro. —¡Oh! Mirad...
> Adelita. —*(Un dedo en los labios)* ¡Chiss!

[2] Por mor de la justificación dramática, conviene señalar que los cinco invitados tenían en común su relación con el doctor Carlos Figueroa: es el padre de la hija de Margarita, primo de Isabel, amigo de Florencio, le ha propuesto ponerle un piso a Rosita y es quien ha contratado al músico Bobby.



> *(Los cuatro, de puntillas, sin ruido, avanzan y toman asiento en el sofá, esto es, en el interior del landó, de manera que ahora el coche marcha conducido por Isabel y Florencio con los cuatro viejecitos en el interior. Y los cuatro comienzan a cantar, muy suave, muy tenuemente, el viejo romance, mientras cae, muy despacio, el telón)*
>
> Los cuatro. —¿Dónde vas, Alfonso Doce,
> dónde vas, triste de ti?
> Voy en busca de Mercedes,
> que ayer tarde no la vi.
>
> García Ruiz, s.f.: 65—66

Entre una y otra comedia, en 1947, Ruiz Iriarte escribió un texto en el que intentaba resumir su postura estética en aquellos años. Se trata del prólogo a una colectánea de tres de sus primeras comedias, que lleva por título *Tres comedias optimistas* (1947)[3]. Esa postura podría condensarse en una sola palabra: el Optimismo. Reconoce ahí el autor que esta «fe en la insobornable alegría del hombre» (Ruiz Iriarte, 1947: 3) le ha llevado a una estética —en realidad, casi a una antropología— claramente apoyada en la fantasía, pero no en la irrealidad. Si nos fijamos bien, esta pequeña teoría del Optimismo y la fantasía es el modo en que Ruiz Iriarte aspira a crear un teatro poético, aspiración bastante comprensible en quien aplaudió a rabiar los estrenos de García Lorca y Alejandro Casona en los años 30 y, antes, el de *La comedia de la felicidad*, de Nikolai Evreinov, que pasó sin pena ni gloria ante el público de Madrid en 1928. Tan es así que, para Ruiz Iriarte, el teatro «no es más que la forma dramática de la poesía» (1947: 4). Para él, el teatro poético no es cuestión de forma sino de atmósfera y sobre todo de intención, de saber interpretar los sueños del espectador. El autor dramático es el gran hermeneuta:

> Lo que pide la sensibilidad del espectador inconscientemente, subconscientemente, es algo muy sencillo y muy difícil de otorgarle: un poco de felicidad. Una confirmación a su esperanza. Una afirmación a su existencia, a la vida. La respuesta a un sueño remoto. El espectador, frente a ese telón que se alza majestuoso y esa batería que se enciende, rara vez sabe que con su presencia acaba de formular una pregunta. Pero el autor debe saber qué responde: ¡sí!
>
> Ruiz Iriarte, 1947: 5

*El puente de los suicidas* fue la primera comedia en que el autor desarrolló esta estética, pero se le veían demasiado los hilos. *El landó de seis caballos* fue

[3] Disponible en http://ruiziriarte.com/escritor/prologotrescomedias.htm. Fecha de la última consulta: el 11 de abril de 2016.

su brillante culminación; pero al mismo tiempo *El landó* supuso su final, y el paso a un modo de hacer teatro un poco distinto, más centrado en la farsa y la sátira social[4].

## Bibliografía


García Ruiz, V. (1992—1993). «Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad». *Journal of Hispanic Research*, nº 1, pp. 371—382.

García Ruiz, V. (1999). *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: Eunsa.

García Ruiz, V., ed. (s.f.). *Víctor Ruiz Iriarte. El puente de los suicidas*. http://ruiziriarte.com/obras/ellandodeseiscaballos.htm. Fecha de la última consulta: el 9 de marzo de 2016.

Ríos Carratalá, J.A., ed. (s.f.). *Víctor Ruiz Iriarte. El landó de seis caballos*. http://ruiziriarte.com/obras/elpuentedelossuicidas.htm. Fecha de la última consulta: el 9 de marzo de 2016.

Ruiz Iriarte, V. (1947). «Un pequeño prólogo». En: *Tres comedias optimistas: Un día en la Gloria. El puente de los suicidas. Academia de amor*. Madrid: Artegrafía, pp. 3—6.

Ruiz Iriarte, V. (2015). *Teatro completo*. Vol. 1—2. V. García Ruiz (ed.). Sevilla: Renacimiento/Fundación SGAE.


[4] Es fácil y tentador suponer que hay una relación de efecto a causa entre este Optimismo ruiziriarteño y las condiciones políticas de la España de Franco. Es tema largo del que me he ocupado en otras ocasiones (García Ruiz, 1992—1993 y 1999). Apuntaré sucintamente ahora que no, que la cosa venía de antes, como he sugerido levemente en estas mismas páginas: de los años de formación del autor en los años 30, entre lecturas de Ortega y Gasset y estrenos de García Lorca y Alejandro Casona.



**Víctor García Ruiz**

### Two optimistic comedies: from *El puente de los suicidas* to *El landó de seis caballos*, by Víctor Ruiz Iriarte


Abstract

A well established and successful playwright from the 1950s onwards, Víctor Ruiz Iriarte (1912—1982) started his career in the mid-forties with a commitment to Anthropological Aesthetics based on philosophical Optimism. His development as a dramatist from youthful idealism to comic mastery is set out in this paper through analysis of two early plays: *El puente de los suicidas* (1945) and *El landó de seis caballos* (1950).


Key words: Víctor Ruiz Iriarte, Comedy, Spanish Postwar Theatre, Twentieth Century, Optimism

**Víctor García Ruiz**

### Dwie optymistyczne komedie: *El puente de los suicidas* oraz *El landó de seis caballos* Víctora Ruiza Iriartego


Streszczenie

Víctor Ruiz Iriarte (1912—1982), ważny, od lat 50. dobrze znany dramaturg hiszpański, rozpoczął karierę w połowie lat 40., obierając za punkt wyjścia koncepcję optymizmu. Artykuł stanowi studium ewolucji twórczości pisarza od idealizmu do doświadczonego operowania chwytami komediowymi, przeprowadzone na podstawie analizy dwu wczesnych utworów: *El puente de los suicidas* (1945) oraz *El landó de seis caballos* (1950).


Słowa klucze: Víctor Ruiz Iriarte, komedia, hiszpański teatr powojenny, XX wiek, optymizm