

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LA OTRA GENERACION DEL 27

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 5 DE JUNIO
DE 1983, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON JOSÉ LÓPEZ RUBIO

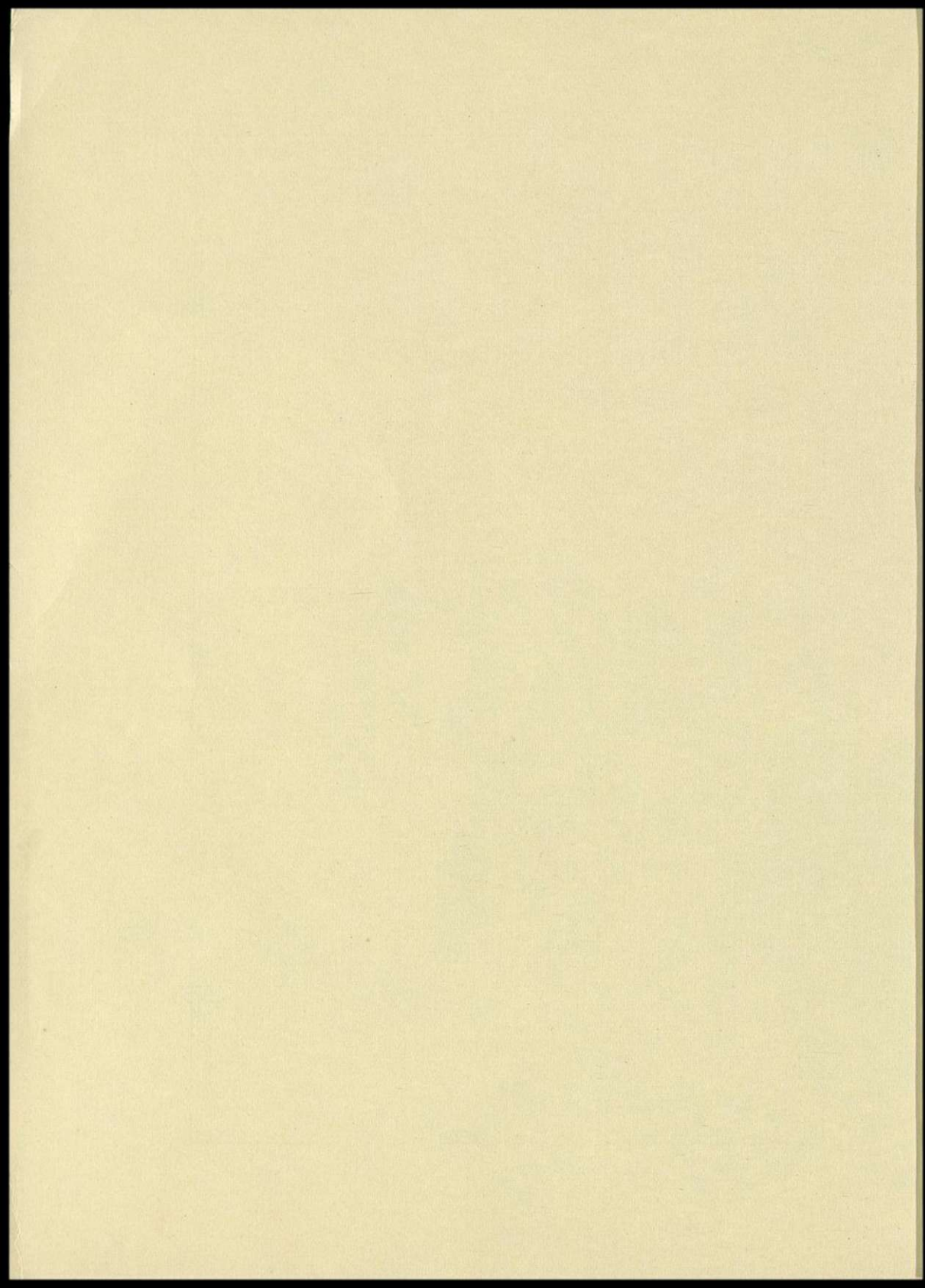
Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON FERNANDO LÁZARO CARRETER

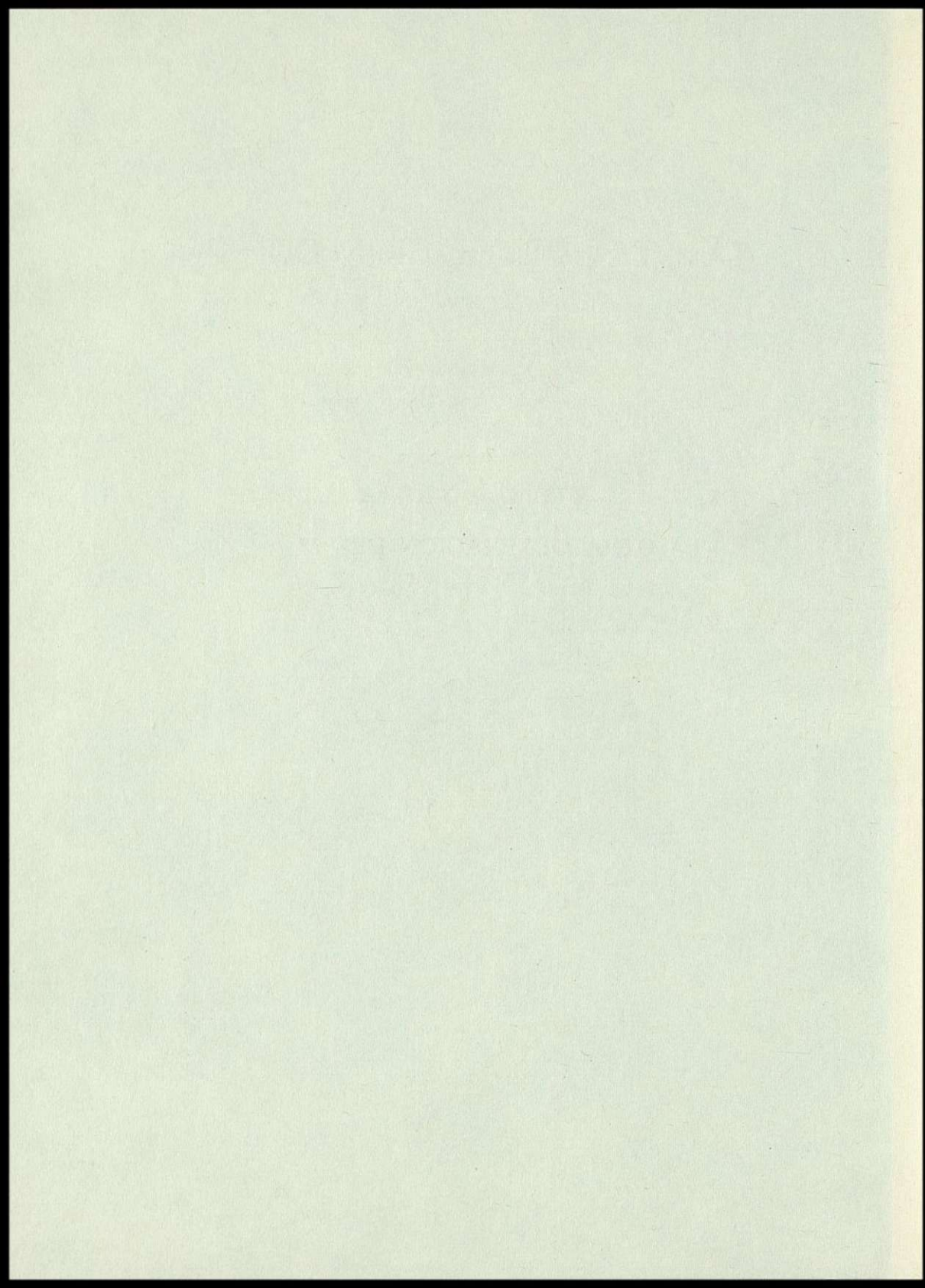


MADRID

1983



LA OTRA GENERACIÓN DEL 27



R. 26.168

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LA OTRA GENERACION DEL 27

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 5 DE JUNIO
DE 1983, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL
EXCMO. SR. DON JOSÉ LÓPEZ RUBIO

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. DON FERNANDO LÁZARO CARRETER



MADRID

1983

R. 25.141

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LA OTRA GENERACION DEL 27

DISCURSO LEIDO EL DIA 5 DE JUNIO
DE 1983, EN SU RECEPCION PUBLICA, POR EL
EXCMO. SR. DON JOSE LOPEZ RUBIO

Y CONSTATACION DEL
EXCMO. SR. DON FERNANDO LAZARO GARRETER



Depósito legal: M-14.622-1983

Imprime LAVEL. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

MADRID
1983

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. DON JOSÉ LÓPEZ RUBIO

DISCURSO

del

Excmo. Sr. Don JOSE LOPEZ RUBIO

Deposito legal M. 1042-1990

(Impreso en el taller de la imprenta de la Universidad de Sevilla)

SEÑORES ACADÉMICOS:

PERDONAD si la voz se me quiebra un tanto. Hay momentos en los que, por mucho humor que se disponga, el humor se resquebraja, aunque por dentro suene el cascabeleo de la alegría.

Vosotros, Señores Académicos, me habéis abierto la última puerta al gozo con una provocación, en este día, a mi última vanidad. Habéis eludido, generosamente —vosotros y algunos más—, mis pasados yerros, para cubrir sobre ellos mis contados aciertos. Gracias, desde muy hondo, y por todo el tiempo de agradecer que aún se me conceda.

Es preceptivo, según mis noticias —o, al menos, costumbre—, en esta Casa que el recipiendario haga cumplido elogio de su antecesor en el sillón y en las tareas que lleva consigo el honor con que le habéis dignado.

Por curvas del azar, aquí donde me tenéis, soy un académico sin antepasados, un inmortal huérfano. La letra que me habéis asignado es de nueva creación —una modesta y sencilla ñ minúscula—, de muy cortos y peligrosos usos. Nadie la ha representado nunca en esta Casa de las Letras, y su sillón, recién rematado, no ha recibido, ni a título de prueba —al menos por mi parte—, ningún arrellanamiento. Está ahí dentro, en el taller del idioma, tan solo y desamparado como yo, que ni siquiera la ñ mayúscula se ha brindado a sacarme de la mano a dar una vuelta por el Retiro, que está tan cerca.

Me resisto a dejar en blanco la laguna de una omisión, el espacio vacío de un panegírico sin destino y, con vuestro permiso, voy a llenarlo, tocado del más apretado sentimiento y la mejor razón, con un nombre.

Un nombre amigo, un nombre compañero, que ha de aparecer, después, con la debida frecuencia, en el curso de esta apasionada lectura.

Así como yo he resultado un académico expósito, él —para nuestro dolor de ausencia—, fue un académico nonato, que no llegó al instante por el que hoy transito emocionado.

Ya habrán advertido los astutos que me estoy refiriendo a Miguel Mihura, flor y gala de nuestro humor, que no alcanzó el contento de ser recibido aquí en ocasión como ésta, para leer su discurso de ingreso.

A su pérdida, a su malogrado discurso, quiero dedicar este pobre mío, con el avivado rescoldo de su recuerdo.

Miguel, va por ti.

Y, cumplido este deber para con él, y para conmigo, entro en el compromiso, honroso como difícil, que trae consigo esta preciada investidura, de explicar el porqué del título de mi discurso.

Hace ya algún tiempo, mi admirado y querido Pedro Laín Entralgo, desde ahora mi ilustre Director, publicó en un semanario estas líneas: «Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los "renovadores" —los creadores más bien—, del humor contemporáneo.»

Y, a renglón seguido, citó cinco nombres que van a sonar aquí esta tarde, juntos, con inevitable insistencia. Son los de Antonio de Lara «Tono», Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y —perdón— José López Rubio.

Se preguntaba entonces el maestro Laín si existe un nexo generacional entre los poetas y los humoristas. Y, si realmente existe, cuál es. Pospone la respuesta «para otro día». Otro día que no se ha cumplido por infortuna.

El Antonio Mingote nuestro de cada día levantó un pico

de la manta cuando dijo que a los humoristas sólo les arrastran los poetas.

Adolfo Prego, al citar a Edgar Neville —«el otro mosquetero de aquel grupo en el que figuraban con él Jardiel Poncela, López Rubio, Mihura y Tono»—, dijo que el humor no envejece «porque sobrevive en virtud de la poesía».

Rafael Flórez, que ha dedicado tan buenas intenciones a este momento literario, escribió: «Es necesario que se dé que una generación maestra, compuesta por Ramón Gómez de la Serna como Sumo Pontífice y con un Cónclave Cardenalicio integrado por Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Tono, Miguel Mihura y José López Rubio, con una personalidad difícilmente superable en cualquier tiempo. Fue todo un equipo que se desgajó en individualidades personalísimas, anhelantes de aire nuevo para la gracia española, luteros del reír y sonreír, fértiles de originalidad.»

Rodríguez de la Flor, en su detenido ensayo titulado, *Desde la sátira al verdadero humor*, apunta: «La década de los veinte se convierte en un período histórico para el nacimiento de un nuevo concepto de lo cómico. Un nuevo plantel de escritores que siguen a Ramón Gómez de la Serna. Los Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Mihura, Tono, López Rubio hacen surgir la idea de un humorismo alejado de las cuestiones políticas, reflexivo más que efectista, que llegaría a marcar una influencia en las generaciones de posguerra.»

Francisco García Pavón escribió en su prólogo a la obra *España en los humoristas*: «El humor de carcajada, de cosquillas, como decía Fernández Flórez, se transforma en el humor de sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios. En España sólo se había iniciado esta nueva tendencia en los textos de Neville, Mihura, Tono, López Rubio y Jardiel Poncela. La generación de humoristas que del semanario *Buen Humor* salta al semanario *Gutiérrez*.»

Los críticos Eduardo Haro Tecglen y Lorenzo López Sanchó citan estos mismos cinco en cuanto el teatro de ocasión.

Florencio Segura precisa con algo más que una mención, ahondando agudamente sobre el tema:

«Esta generación de dramaturgos humoristas, todavía muy insuficientemente estudiada en nuestra Historia de la Literatura, que ni siquiera ha clasificado certeramente a los autores o incluso los mezcla con otros autores, descansa en cuatro grandes nombres: Miguel Mihura, López Rubio, Edgar Neville y Antonio de Lara, "Tono". Estos cuatro escritores, con el precedente insigne de Enrique Jardiel Poncela, crearon en España un nuevo tipo de comedia teatral y, en sus mejores obras, un nuevo concepto lírico y profundo del sentido de humor.

Hace falta un estudio serio sobre la evolución y las influencias de estos cinco hombres que, ya desde muy jóvenes, trabajaron en las mismas revistas de humor.»

Algunos y algunas jóvenes universitarios preparan sus tesis y sus tesis sobre uno y otros e, incluso, sobre todos y, en las universidades de por ahí fuera, que parecen más atentas, cuyos profesores estudian y publican textos escolares de los componentes de esta generación.

Porque lo curioso, como puede apreciarse, es que siempre, agrupados, convertidos en quintillizos, aparecen los mismos. Muchas veces se añaden otros nombres o se dejan incomprometidos puntos suspensivos; se trata de no pocos humoristas de la pluma y del lápiz, que brillaron también en la Prensa de nuestro punto de partida, eminentes muchos de ellos, e inolvidables, pero ajenos a esta insistida generación que vino, como fin, a dar en el Teatro la madurez de su labor más lograda y fueron en el Teatro un momento, una etapa, un recuerdo y una huella.

No voy a aventurarme a definir ahora el humorismo, que ya lo está de mil modos.

Me atrae a la conclusión de Melchor Fernández Almagro, cuando, con ocasión del estreno de Tono y Mihura, cuyo título dio en la diana del más osado humor: *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*.

«Sirvió —dice Fernández Almagro— para que muchas

gentes se diesen cuenta de que nuestra época ha creado un humor que le pertenece por entero. No siempre se ríe de la misma manera, ni mucho menos por los mismos motivos. El ingenio persigue, acosa, caza el disparate y lo sive precisamente, a título de tal, en tipos, situaciones, dichos y hechos.

El disparate ha llegado a liberarse de la observación y de la experiencia para acomodarse al fuero amplísimo de la fantasía. De una fantasía que se alimenta de humor contradictorio, porque el humor de hoy, a fuerza de paradójico, nos descubre en su envés toda la angustia del hombre actual.»

De este humor, de la generación de este humor me he comprometido a ocuparme hoy.

Soy el superviviente de ese grupo, lo cual es duro de sostener. Obliga a ser un centinela alerta de la memoria; a poner en claro lo que con el tiempo se fue quedando claro sólo a medias. A precisar fechas puestas en duda y restituir a su legítimo dueño la frase atribuida a otro. A poner cada título y cada momento en su lugar correspondiente. Todo con la indiscutible credencial de haber sido testigo inmediato y poder situar a los personajes en su sitio, en la hora fija, detenida, en la posición exacta, como en un cuadro de Historia.

No me gusta el verbo sobrevivir. Tiene demasiado de postrimería y poco de novísimo.

El superviviente —adjetivo de página de sucesos—, acaba por convertirse —¡a quién *me* lo voy a contar!— en un paseante solitario, que intriga a los niños y del que recelan los perros; que aprende a renunciar sin demasiado esfuerzo y a verse obligado a rechazar lo que la vida propone como más agradable, con el educado gesto del que rechaza el ofrecimiento del cigarrillo que, de aceptarlo, acabaría por hacernos toser.

Fui el quinto dedo de la mano que, por la parte que *no* me toca, puedo calificar de maestra y a la que un día me corresponderá el lamentable ademán de cerrar el puño.

Los que voy a referir nacimos dentro del espacio de unos cinco años, casi pisándonos los talones, y seguimos, cada

uno atendiendo a su juego, en la misma partida, con los inevitables —más bien, inevitados— contagios, el mismo camino, con la misma constante sed, hacia nuestra meta presentida y prevista: el Teatro. Un Teatro que resultó ser el de una época nada fácil para la rienda suelta, pero que creo que no resultó mal del todo.

De ellos, de los otros, voy a ocuparme en este día, desde lo más alto de mi cucaña.

Porque ellos fueron, los cuatro, *mis tiempos*, que es como se llama lo mejor de nuestra edad, con el mejor convivir, a fondo, toda la asiduidad imaginable y toda la alegría comunicante.

De cada uno aprendí mucho. Colaboré con algunos. Intercambié lecturas de trozos de obras recién salidas del horno y sometidas del más abierto grado a juicios, cortes y sugerencias. Con ellos aprendí a gozar de nuestra vida nueva y, sobre todo, a mirarla desde el irresistible ángulo de cada uno.

Esta Generación del 27 fue coincidiendo, casi cronométricamente, no sólo en aficiones y afinidades, sino también en los mismos lugares, por sus mismos pasos contados, en las semejantes formas de una vocación literaria que sabe de antemano que el trecho no es corto, ni fácil; que va cuesta arriba y que es preciso hacer provisiones de alegría para la jornada.

Primero, lo que, por brevedad, es más fácil de abarcar y apretar cuando los brazos son todavía débiles: el artículo y el cuento, en los diarios y las revistas, que, justo es declararlo, nos acogieron pronto y abiertamente en el albor y el hervor de nuestros veinte años, que fueron los veinte del siglo, no hay que decir de cuál.

En un semanario cuyo título *Buen Humor*, cantaba el contenido y que dirigió «Sileno», seudónimo de un caricaturista político de Prensa Española, a cuya memoria brindo hoy las primeras gratitudes de mi profesión; nos encontramos tres generaciones: la de los «festivos» de fines de siglo anterior —los

Pérez Zúñiga, Carlos Luis de Cuenca, Bonnat...—, los verdaderos introductores de otro humor en España, Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna, que fueron nuestros padres y maestros de la sonrisa y los que retorcieron, descoyuntaron el humor, que andaba demasiado coyuntado, y terminaron de abrir, al viento fresco de la buena nueva, las ventanas que aún quedaban cerradas o apenas entreabiertas.

Los recordó Neville, precisando: «Al principio, los que bullíamos más seguidos de los jóvenes éramos Jardiel Poncela, López Rubio y yo. Tono y Mihura eran aún solamente dibujantes y crearon una forma nueva de la caricatura y del chiste.»

Mihura también menciona en sus *Memorias* aquella época coincidiendo en los mismos nombres: «Allí, en *Buen Humor* empezaron los humoristas Jardiel Poncela, Edgar Neville, José López Rubio, Tono y varios más.»

Añade, sin que se le pueda, naturalmente, tomar en serio, porque todo va envuelto ya en el mismo juego: «Cuando Edgar Neville, Tono y yo empezamos a escribir, compramos una Gramática para los tres.»

Continúa Mihura sobre ese punto de nuestra historia, tantas veces repetido: «Poco después, "K-Hito" fundaba el semanario *Gutiérrez* y allí nos fuimos todos.»

No quiero pasar adelante, porque me lo está pidiendo el corazón, sin un emocionado sentir a la noble veteranía de «K-Hito», tan querido de los que, sostenidos por sus brazos, empezaron a afianzarse, atisbando un difícil y alocado horizonte, una meta a la que se llegaba después de muchos quiebros, vueltas y zigzagueos. «*Gutiérrez* —concluye Mihura— fue el eslabón entre *Buen Humor* y *La Codorniz*.»

Se nos habían dado hechos un mismo instante y unos mismos propósitos. Vivimos dentro de un abierto cercado de ideas que nos marcaron un sello indeleble, homogéneo y diverso, a la vez.

Ya no nos iba a desprender nadie, ni nada, ni para bien

ni para mal. Quedamos juntos, no enredados, irremisiblemente, en los libros de texto, en las enciclopedias y en las antologías.

Tanto, que tengo que aferrarme a ellos para que mi vida acabe por tener un poco de sentido.

Nadie es nadie solo, y un mismo viento puntual había marcado el giro de estas veletas y había soplado por estas antenas. Los he conocido a fondo, de cerca, hombro con hombro, a todos ellos, con sus caracteres, sus ambiciones, sus peculiaridades, sus ideas, sus gustos, sus amores, sus aversiones y los temas, apenas esbozados, de sus obras, de puro afines que se me ofrecían.

Tengo, en este día de hoy, que es el día de mi fiesta mayor, que dar una visión lo más justa posible de aquel grupo, con el calor del afecto vivido y la admiración que les conservo, con esas dos relaciones que, cuando van unidas y enteras, no tienen otro par que no sea el amor y que se llaman amistad y compañerismo. Y, en lugar de renovarme la tristeza, me entra una profunda alegría por las puertas abiertas del alma, que es el mejor tributo a su vida y a su brillante memoria.

Dichosos aquellos que, pasado el profundo dolor de su partida, dejan tras sí un rastro de risas entrañables.

Ha llegado el momento de la ocasión que he dejado en el aire, cuando el estallido de lo inesperado y de lo incongruente campó por sus irrespetos de primera magnitud. Fue el contagio colectivo, el atolondramiento de esta Generación del 27 que tuvo su adelantado y su profeta, que había traído la buena nueva con palabras de llama: «En este momento de transición —escribió—, en que se ve lo que va a desaparecer, y ya está en cierto modo desaparecido, y no se ve lo que aparecerá de nuevo en toda su rotundidad, el humorismo puede ser el puente ideal.»

Este fenómeno que aturdió a este grupo de jóvenes y los dejó como si les hubiere dado un aire, llenando sus cabezas de violentos hálitos, se llamó Gómez de la Serna.

Jardiel apuntó de él: «Sin Ramón Gómez de la Serna, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no pudo digerir entonces de Ramón, se lo dimos nosotros masticado y lo aceptó sin pestañear siquiera.»

Habíamos seguido pronto una lección no explicada, porque estábamos aún, afortunadamente, en estado de gracia. Y aprendimos también pronto a olvidarla, porque el sello era demasiado personal. Ninguno sirvió a Gómez de la Serna desde la imitación, aunque alguna vez, por la fuerza de la embestida, se les escapase una greguería inopinada.

A Ramón le bastó con sugerirnos posibles senderos intransitados y cada uno tomó el que le podía servir mejor para sus propósitos. De un mismo tronco, entre los más robustos que ha producido nuestra literatura, nacieron expresiones bien distintas.

Cada humorista del 27 es perfectamente distinguible con solo escuchar o leer una de sus páginas.

Si a ello no convenimos en llamarle personalidad, no sé qué demonio —porque siempre, en ésto, hay alguno de por medio— le vamos a llamar.

La Generación había comenzado a dar su crecida con los más singulares cuentos y los más naturales despropósitos al pie de los dibujos.

Los cinco pasaron por el Cine como por un túnel. (El Cine y el túnel son oscuros de nacimiento.)

El Cine había dado un estirón al añadirsele lo inaplazable del sonido. Y, por el sonido, se llegó al diálogo, que ofrecía, de pronto, increíbles posibilidades a los escritores, sobre todo a los nacidos para el Teatro.

Los productores extranjeros necesitaron autores españoles para ganar mercado a sus producciones, y ofrecieron tanto contratos muy aceptables como la posibilidad de manejar un nuevo juguete. Los humoristas del 27, que estaban en la edad de probarlo todo, cedieron a la seducción de aquella aventura.

Cuatro de ellos —Neville, Tono, Jardiel y el que esto os dice— fueron contratados a Hollywood. Mihura se quedó en

Madrid, con su cadera difícil, que lo tuvo meses y meses acostado, pero pronto empezó a escribir para películas españolas.

Se matricularon, digo, en aquel espejismo como a una nueva asignatura. Hicieron sus guiones, sus diálogos y sus realizaciones, con diversas fortunas, hasta acabar, por aburrirse del Cine, afortunadamente, por no haber conseguido en el Cine lo que creyeron, lo que esperaban o porque lo conseguido no les bastaba. Y se pasaron a la Tierra de Promisión, el Teatro, con sus afiladas armas y la experiencia de sus bagajes.

En el Teatro acabaron por encontrarse, de nuevo, como en las revistas de humor, a los comienzos, tal como si estuviera todo ello señalado en sus respectivos signos del Zodíaco, o tuvieran un signo común bien definido.

Con el aire de sus primeros cuentos, de sus primeros artículos, de sus primeros chistes y sus recientes guiones cinematográficos, dieron un poco la vuelta al Teatro de su tiempo. Dotados de amplia imaginación, de certero instinto teatral, dueño ya cada uno de su técnica, de sus efectos, de sus voces, tan diferentes como similares, con el arte de lo imprevisto en sus hábiles manos. En sus obras se intenta, se experimenta todo. La prueba, sin red. Los ejercicios más arriesgados. Manejan, personificados, la muerte, la conciencia, el diablo, los aparecidos, los que dan marcha atrás a sus vidas, los que duermen cien años, los que son creados a la vista del público, los mendigos, a los que tan aficionados fueron Tono y Mihura en sus historietas, reunidos como una gran empresa industrial, en aquella pieza definitoria del género que se titula «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario». Lo contrario había empezado a ser una norma.

Criados ingeniosos, últimos representantes de esa especie hoy desaparecida en el Teatro. Una mujer que es dos, Blanca por fuera y Rosa por dentro. Dos que, son tres; seres invisibles, asesinos frustrados y homicidas completos. Mujeres con dos hombres, sin adulterio, y adulterios decentes.

Y médicos, médicos, médicos. Todo un Colegio de Facultativos. Hijos más viejos que sus padres. Puertas al Más Allá. Ladrones que son gente honrada. Sublimes decisiones. Crímenes supuestos y envenenamientos consumados.

Un inacabable censo de personajes.

Nada de política, nada de paisaje. Ningún chiste fácil ni zafio, la actualidad indispensable. Alguna ciudad de provincias, para la sátira. A los creadores de este nuevo mundo, de los aquí ausentes, voy a referirme, por el orden de su salida a la escena de la vida, porque tengo que contribuir con mis recuerdos y mis apreciaciones a lo que otros han de tratar con más extensión, aquella mágica gente a la que tanto he querido, porque los cuatro fueron los puntos cardinales de mis primeros y aún de mis segundos pasos. Y con los que conviví tanto, a fondo, que algo había de pegárseme de ellos.

De Tono sabíamos poco. Era como un extraterrestre, caído del Cielo. De su familia, de su primer ambiente, de su niñez, tuvimos las menos noticias posibles.

Que había nacido en la Sierra de Cazorla, cerca de las fuentes del Guadalquivir. (Una noche, en Córdoba, después de quedarse mirando el paso de la corriente, en silencio, me dijo: «¡Y pensar que a este río lo he visto yo nacer!»)

De sus orígenes, ni siquiera de las entrevistas que le hizo ese sagaz escritor que se llama Marino Gómez Santos, puede sacarse mucho. «Bueno, me parece que hay que empezar hablando del nacimiento. Así tengo que decir que el nacimiento, como es una cosa que está al alcance de cualquiera, y como todos hemos nacido igual, no puedo dar ninguna referencia sorprendente. Pero, en fin, si puede servir de algo el día de mañana —que creo que es lunes—, diré que nací en Jaén. Crecí, poco más o menos, también, como todo el mundo, y me trasladaron a Valencia, donde hice mis primeras armas en el periodismo, o en la vida artística, si se quiere, en los periódicos regionales. En mi primera etapa me firmaba Lara, que es mi apellido y el de ustedes.» A ciencia cierta poco. Ni si hizo la Primera Comuni3n, el Bachillerato o el Servicio

Militar. Respecto a lo segundo, hay un indicio a través de una de sus comedias. Un personaje pregunta a otro:

«Y, usted, ¿cómo sabe tanto?»

Pues porque, en lugar de hacer el Bachillerato, me puse a estudiar.»

Y algo aún escribió de la Cultura, más o menos general, que hay que tomar con su carga de humor, tal como viene:

«El libro es el pan del Espíritu. Toda persona que quiera alimentar el Espíritu, debe leer un libro. Yo leí uno, una vez, y no estoy arrepentido de ello.»

Nadie pique si ve en el escaparate de una librería un libro suyo titulado: *Memorias de mí*. Se trata de unas fingidas memorias de un fingido Rey, Claritonio de Pepelandia, escritas, para más detalles, en su destierro «en una isla tan pequeña que no llegaba a ser propiamente una isla, sino que no pasaba de ser una "is", simplemente».

Tendremos que contentarnos con la autobiografía que reparte entre alguno de sus cuentos. Por ejemplo, éste, imposible, de infancia:

«Yo era un niño como todos los niños. Había acabado con buenas notas la lactancia y mis padres empezaron a pensar en mi desarrollo.

—Hay que ocuparse de su crecimiento —opinaba mi padre, que soñaba con verme hecho un hombre hecho y derecho.

—Hay que darle una alimentación sensata —opinaba mi madre, que era muy mujer muy serena.

—Lo mejor será darle muchas vitaminas —proponía mi padre.

—Y mucho hierro —añadía mi madre.

Un día decidieron enviarme al campo.

—El campo es muy sano —decía mi padre—. Ya verás cómo en el campo se pone como un toro.

Efectivamente, a poco de estar en el campo, empecé a comer hierba, a decir «¡Mú!» y a embestir a la gente.

Mis padres se disgustaron mucho al verme convertido en un hermoso cárdeno chorreao, pues ellos hubieran preferido,

verme hecho un Perito Agrónomo o un Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos.

—Lo que hace falta es que este niño, en toro, aprenda algo, para que no nos lo echen al corral.»

Tono fue uno de los hombres con mayor inteligencia natural, con todas las intuiciones posibles que he conocido, sin haber pasado por las ciencias habituales. Su ingenio superaba su falta de preparación.

Mingote, que apuró hasta el fondo su balsámica amistad, escribió esto de Tono:

«Nadie puede imaginar lo que hubiera sido Tono si hubiese ido a la escuela, aparte de lo justo para aprender a leer y a escribir; si hubiera aprendido todas esas cosas que se aprenden siendo niño, que es cuando se toman en serio, y todo aprovecha.»

Cuando Tono se encontró con los libros que traía su hija del colegio, comenzó a hojearlos y a encontrar desde su punto de vista lo que los demás dábamos por hecho, de años atrás, y no le podíamos encontrar el lado cómico que él, de primeras, descubría.

Escribió sobre Geografía, sobre Aritmética, sobre Ornitología, sobre Algebra, con esa travesura propia de mirar con ojos nuevos, recién abiertos.

Yo conocí a Tono, ya establecido en Madrid como dibujante, allá por los primeros años veinte. Era muy elegante. (Entonces se llevaba entre los jóvenes el procurar ser elegante y el ir limpio y hasta perfumado. Hoy la juventud prefiere la mugre y el desaseo. Pero en fin, los tiempos cambian y cada juventud encuentra sus alicientes.)

Tono dibujaba, además, para las revistas de elegancia femenina. Tenía un buen gusto extraordinario. Iba siempre muy compuesto, con unas corbatas preciosas.

También dice Mingote que «Tono inventó la gracia de bote y del revés, sin raqueta y sin pelota, porque la gracia era él mismo.» Tengo que hablar de él, con lo que de él me queda,

después de cuanto se llevó consigo con aquellos otros que *me* vivieron.

Dibujaba con regla, tiralíneas y compás, para hacer las señoras gordas.

Y debajo de aquella precisión de trazos, las más impensadas sorpresas. La explosiva *salida*. El chiste convertido en humor y el humor convertido en absurdo, a dos pasos del surrealismo, que nos dejaba perplejos, cogidos de improviso, mirando con los ojos muy abiertos a nuestro derredor, casi con la respiración interrumpida.

Un ejemplo:

«La señorita que asoma la cabeza por la puerta entreabierta:

—Imposible, no puede usted pasar porque estoy descalza.

—Y eso, ¿qué importa?

—Es que estoy descalza hasta la cabeza.»

O aquel otro:

«—¿Cómo te ha encontrado el médico?

—Muy mal. Resulta que tengo la tensión mínima más alta que la máxima.»

O el de más allá:

«—Le encuentro a usted muy cambiado, don Vicente. Parece usted otro.

—Es que yo no soy don Vicente.

—¡Pues más a mi favor!»

O, más aún:

«—¡Qué mano más fría tiene usted! ¡Parece un pie!»

¿Qué separa este delirio de lo que don Ramón Menéndez Pidal llamó «Las asociaciones anormales de ideas»?

Se dio inesperadamente a escribir en las revistas de nuestro mundo. Cuentos, artículos, incluso greguerías, por contagio, como éstas dedicadas a Ramón Gómez de la Serna:

«Cuando las señoras gordas se quitan los guantes, se ordeñan las manos.»

«La primera noche en una habitación de hotel se sueña lo que había dejado a medio soñar el viajero anterior.»

«El segundero es un pelo vivo.»

Aquí ya está rondando la poesía, la recatada, oculta, ternura de Tono. La bondad natural del ser con menos hiel que he conocido. Se habían quedado atrás los chistes de las suegras, de los loros, y el «¿En qué se parece...?» o «¿Cuál es el colmo de...?» Cuesta creer que desde aquel entonces ha pasado, sin sentir, medio siglo.

El campo fue una de sus reiteraciones, él, que era un hombre esencialmente de ciudad y, por lo tanto, poco partidario.

Oigamos:

«El campo es una cosa verde con florecitas en la punta. El único inconveniente del campo es que está en el campo, que cae muy lejos.»

«¡Hace una tarde tan deliciosa! ¡Lástima que hayamos venido al campo!»

«Generalmente, el hombre español se levanta muy temprano, llega al campo, se come una tortilla de patatas y se echa a dormir encima de un periódico.

El francés hace lo mismo, pero con un periódico francés.

En suma:

El campo es eso que se ve detrás del anuncio de un cognac.»

Fue un bohemio bien vestido, impróvido, despilfarrador del dinero que ganaba.

Desgraciado en el juego y afortunado en amores, como está mandado. Se gastaba en un sombrero inglés lo que podía necesitar para la cena aquella noche.

Hacía unos carteles estupendos, que anunciaban de una manera nueva, con unas audacias de color sorprendentes. Lo que se solía llamar «un grito pegado a la pared».

Fue pombiano, como todos. Ramón Gómez de la Serna lo advirtió pronto:

«Me fui dando cuenta de que Tono era una manera de encarnar el presente como si ya tuviese cara de porvenir, y de que ejercía una acción catalítica sobre los jóvenes que le rodeaban.»

De vez en cuando se iba a París y pasaba allí algunas temporadas, haciendo chistes en francés para los semanarios de humor.

Estuvo contratado en Hollywood unos meses, en los que no hizo nada más que algunos chistes para unas películas. Algunas veces, porque le divertía —como a Jardiel, como a Buñuel, y como a mí— aparecer como «extra» en algunas de las producciones en las que habíamos intervenido como escritores.

Volvió a España poco después.

«Cuando la guerra —cuenta— cambié el lápiz por la pluma, sin dejar el lápiz completamente, pues durante bastante tiempo, además de mi colaboración en *La Ametralladora*, que dirigía Miguel Mihura, y mi trabajo como subdirector de la revista *Vértice*, publiqué tres o cuatro caricaturas diarias en San Sebastián, Bilbao y Sevilla.

En el Café Raga, de San Sebastián, hicimos Mihura y yo nuestra primera colaboración teatral: “Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario.”

Fue nuestra generación una verdadera generación precursora, pues todavía se están riendo a nuestra cuenta.»

«Ni pobre ni rico» no se estrena hasta 1943. Varios empresarios le rechazaron. Hubo de atreverse Luis Escobar —al que, con Cayetano Luca de Tena y José Tamayo, tanto debe el Teatro de ese tiempo y de muchos tiempos— y la llevó al María Guerrero.

Inútil será decir que produjo estupor, discusión, rechazo y entusiasmo al mismo tiempo y que ha quedado como una muestra singular del Teatro de ese humor.

Entretanto había hecho, también con Miguel Mihura, un extraño experimento: el doblaje desorbitado de una película, de largo metraje, creo que austriaca, sobre la vida del compositor Straus, rodada algunos años antes, y a la que dieron el pintoresco título de «Un bigote para dos».

El resultado fue explosivo. Su humor desconcertante no llegó al público que, en su mayoría rechazó el experimento.

Habrá que buscar hoy en las cinematecas esta muestra que, con los «Celuloides rancios», comentados por Jardiel Poncela, supone la más desaforada audacia aplicada a la pantalla.

Pero a Tono ya le había atacado el virus del Teatro y contribuyó, por su cuenta, o acompañado de Llovet, Eduardo Manzanos y Jorge Llopis, algunas piezas, que no superaron su labor en solitario, de la que hay que recordar los éxitos de *Francisca Alegre y Olé*, *La viuda es sueño*, *Guillermo Hotel*, *Rebeco*, *Romeo y Julieta Martínez*...

Sus ocurrencias llevadas a la escena, lograban un efecto irresistible. La batalla del nuevo humor ya estaba ganada.

Su diálogo, una sucesión de juegos de lenguaje y de fuegos artificiales; unos golpes sucesivos desde todos los ángulos, capaces de desconcertar al espectador más avisado.

Deseo recordar aquí algunas frases de las que me pillaron más desprevenido entonces y que aún me resuenan en la memoria:

«—En mi lugar, más de cuatro hubieran tomado una determinación.

—¿A qué llamas tú más de cuatro?

—Yo le llamo más de cuatro a cinco.»

«—No se pueden pedir peras al olmo.

—¿Por qué?

—No sé. Debe de estar prohibido.»

«—¡Qué barbaridad! ¡Qué sueño más pesado tiene usted!

—No lo crea. Generalmente, a mí me despierta una mosca.

—Pues, si lo llego a saber, traigo una.»

«—Mi hija, aquí, donde usted la ve, pudo haberse casado con un duque.

—¿Y por qué no se casó?

—Porque no quiso el duque.»

Y, sobre todo, coincidiendo con otro del grupo, muy especialmente, los médicos. Los médicos llegan a ser una obstinación en su Teatro, como lo había sido en sus dibujos. Tanto un efecto, como un recurso, como incluso una desviación para llenar un bache que salvar en la acción.

Aquel médico que explica uno de sus últimos casos clínicos, el de un enfermo imposible de diagnosticar: «Hemos celebrado varias consultas, sin hallar las causas de su dolencia. Y no sabemos de qué ha muerto. Claro que tampoco sabíamos de qué vivía.»

No se puede trazar ni graduar mejor una espiral más osada en eso que se llama un «juego de palabras», pero sin trampa, ni enredo, con más puros materiales, ni un manejo más limpio.

Los médicos venían a decirnos sus cosas —las de Tono— como el que decía al paciente:

«—Según los síntomas que usted presenta, y si este libro no está equivocado, usted está muerto.»

Los clientes tampoco se quedaban cortos en los interrogatorios:

«—¿Se le duermen a usted las piernas con frecuencia?

—Sí. En cuanto las acuesto.»

«—¿Se le va a usted alguna vez la cabeza?

—Sola, no. Siempre voy con ella.»

Por eso, sin duda, tuvo estas buenas palabras de desagravio para los doctores:

«No sé por qué llaman pacientes a los enfermos, porque los verdaderos pacientes son los médicos.»

Y aquel hombre que jamás hizo el menor mal a ningún otro, cuya amistad aún no he acabado de creerme del todo, cuyo humor no tuvo aguijón ni malicia, no se tomó en serio a sí mismo, que es la primera regla del verdadero humor, hasta en los momentos en que el humor parece que ha de vacilar necesariamente, como un dulce pudor para ocultar las últimas flaquezas humanas.

En su postrera carta a Miguel Mihura, decía esto, que ya es decir:

«—Yo, más que tú, sé que lo malo de la vejez es que le coge a uno viejo.»

Y, en sus días finales, para un amigo que había ido a vi-

sitarle a la habitación del sanatorio, tuvo estas palabras llenas de una impensada forma de resignación:

«—Perdona que no te acompañe a la puerta, pero es que esto de morirse es una lata.»

Y es que el humor verdadero, lo que Baroja llamó «la obra seria, valga la paradoja, del humorismo», ha de ser por los cuatro costados, no una postura, sin lugar para el egoísmo, para el lucimiento o para la ambición. Una entera e impensable personalidad, una forma congénita de ser.

Aquí tengo que dejar a este hombre, Tono, del que Mingote dijo que «acongojados por su ausencia, nos preguntamos si nos lo merecíamos».

Edgar Neville era otra cosa. Cada uno era otra cosa. Como las islas de un archipiélago pueden ser únicas, aunque tengan la misma base geológica y las circunde el mismo mar.

Así como de Tono apenas supimos nada, de Edgar lo supimos, más o menos, casi todo. Desde las raíces de su genealogía.

Supimos de su abuelo más que de su bisabuelo castellano, el de Berlanga de Duero, el señor Palacio, que hizo fortuna y engendró nobleza.

Que hizo fortuna para que, como para siempre, alguien haya de darle aire, para que no se esté quieta en un sitio, para que se la lleve el viento del derroche con mucha más prisa que se dio en amasarla.

Del abuelo, escribió en sus *Memorias* el marqués de Valdeiglesias —«Mascarilla», al pie de sus crónicas del gran mundo—. Del abuelo, que tantas herencias dejó a Edgar, salvo las pecuniarias.

Oigamos al marqués que conoció bien el paño:

«El Conde de Romrée, don Carlos de Romrée fue oficial de Caballería. Su carácter alegre, su charla ingeniosa y su generosidad, concurrían para atraerse las simpatías de los que le trataban. Si hubiera escrito sus memorias, algunos capítulos de su accidentada vida podrían competir con los Casanova.



Encontrándose su Regimiento destacado en Vicálvaro, se hizo construir un cochecillo para venir a Madrid, empleando en el tiro cuatro perros, a los que amaestró perfectamente.

Deportista y entusiasta de todo lo nuevo, fue uno de los primeros que trajo de París bicis. Montado en aquella alta maquinaria compuesta de una rueda grande y otra muy pequeña, se le veía por Madrid llamando la atención.»

Aquí, a más de otros detalles, podemos componer el abuelo perfecto para producir el nieto correspondiente. Las mujeres, los perros, la buena cocina, los deportes... Y el ingenio, por supuesto.

Neville no montó ningún bicis de aquéllos, pero sí condujo bicis, motocicletas, automóviles y embarcaciones de motor. Llegó demasiado pronto para el planeador y tarde para el globo. Fue buen jinete, buen nadador y excelente esquiador. Jugó al fútbol, golf, tenis y fue internacional de hockey sobre hielo.

Madrileño, a pesar de sus muchos apellidos extranjeros, nació señorito y tuvo para su infancia cuanto podrá dar la «belle époque», que era mucho.

Estuvo a punto de ser seriamente tuberculoso, quizá lo único serio que estuvo a punto de ser en su vida. Su familia lo llevó a Suiza, donde pasó algunas temporadas. Aún no se habían descubierto, o no eran elegantes, el Pirineo o el Guadarrama.

Quiso probarlo todo en la vida, pronto y con ansiedad, quizá por haber tenido el temor de perderla joven. Se privó de muy pocas cosas y, en el fondo, de las que se privaba fue porque no le interesaron. (El abuelo aquél que había despilfarrado su fortuna, dio aire también al dinero que dejó el místico Neville, ingeniero inglés, que vino a trabajos de no sé qué empresa británica, se casó con la señorita de Romrée, más tarde condesa de Berlanga, y se murió poco después de haber contribuido al nacimiento de esta criatura singular.)

Estudió en buenos colegios, callejeó mucho por Madrid, que es buena escuela para componer un tipo con esa mezcla tan madrileña de golfo y aristócrata. Iba dispuesto a todo, sin que nada le detuviera. Si algo de ese todo no resultaba, sabía re-

signarse prontamente y tomar otro camino, con igual vehemencia.

Escribió en 1917 una obrita «en medio acto», según rezaban los carteles, titulada *La Vía Láctea*, que por el Teatro en que se representó y por su primera figura, una estrella de la canción atrevida, «Chelito» por nombre de mucha guerra, cuya especialidad más notoria era la de buscarse por entre la ropa interior, a la vista del público, un enojoso díptero, ya se podía suponer.

La pieza había sido desautorizada de antemano por la Dirección General de Seguridad, pero Neville escamoteó el oficio de la prohibición, asegurando a la empresa que estaba permitida. Neville asegura que fue un gran éxito de público. Pero al día siguiente la Policía suspendió las representaciones de aquel disoluto engendro. Neville se quejó de que las autoridades de entonces eran muy severas en esto de la moral.

En 1921, por un desengaño amoroso, sentó plaza en el cuerpo de Caballería y tomó parte muy directa en la Campaña de Africa cuando la reconquista de Annual. Fue uno de esos brotes de romanticismo que le daban cuando se le resistía alguna mujer.

Allá, entre riscos y chumberas, empezó a escribir unas crónicas de guerra, que enviaba al diario *La Epoca*, de Madrid, que dirigía el ya citado Marqués de Valdeiglesias.

Había decidido ser escritor. Todo lo que decidía era decididamente.

Un día apareció en la redacción de *Buen Humor*, de la que yo era secretario, y me entregó unos artículos humorísticos. Desde aquel momento quedó incorporado a la revista y, desde entonces, fuimos uña y carne.

Empezó a manejarme como quiso, porque yo era un novel tímido y él un novel resuelto e impetuoso. Fuimos con nuestras incipientes tentativas —siempre bajo su diligencia—, a las redacciones y a las tertulias.

El me llevó a la del Café Pombo que capitaneaba Ramón Gómez de la Serna, que hizo de Edgar una asombrosa sem-

blanza, allá en los primeros años de su lanzamiento, que eran los tan citados veinte: «La primera impresión de Edgar Neville es nefasta. El niño mimado ha salido de su cochecito y se dispara. Se ve que está criado con biberón de leche de elefanta traída de la India. Después se van encontrando sus buenas cualidades y un talento con atisbos rutilantes. Edgar Neville es hijo del siglo xx. Le tenemos miedo porque nos propalará, nos admirará, nos desafiará.

Adora el éxito y la publicidad sólo por lo que tiene de mención. Si consiguiera que Plutarco se ocupase de él, no escribiría ni viviría más. Jugador de hockey, lleva a la literatura ese vértigo y esa competencia del deporte. Es atropellado, férvido, entremetido. Es gracioso verle aparecer, desaparecer, reaparecer. Es la osadía libre con algo de saltamontes. Con la mayor virtud que se necesita, Edgar Neville, que quiere hacer liquidación de la literatura, logrará dar a su talento la confidencial sinceridad independiente en que se debe fraguar. Tendrá todas las curiosidades, penetrará en todos los escenarios y verá el revés desvanecedor. Viajará, conocerá los mejores poetas de cada sitio, se fumará sus puros y procurará engañarlos con su musa. Yo le tengo afecto y estimación literaria y sé lo que de radiactivo hay en lo que es sesada común en su cabeza. Pero tengo que dar este aviso al mundo entero.

Hasta aquí, la tierna y dura, a la vez, exposición de aquel despierto objetivo fotográfico que fue Ramón, cordial descubridor, adivinador sorprendente, auspiciador generoso, buen maestro y camarada, catador de todo lo de este mundo y de otros muchos mundos lejanos, algunos de ellos inexistentes.

En este punto tengo que dejar hablar a Edgar sobre un período en que estuve muy pegado a él. Hay en sus palabras ciertas confusiones de lugares, personas y fechas, sin la menor mala fe, pero con mala memoria, que procuraré soslayar o corregir en honor a la verdad.

Habla Neville, por su cuenta:

«Las siguientes comedias las escribí con López Rubio. Una de aquellas comedias fue: *¡Al fin, sola!*, que nadie quiso

estrenar. Se la leímos a un autor muy de moda, que nos propuso aprovechar el planteamiento para rehacerla con otro nudo y otro desenlace, firmándola él sólo, como así fue, bajo el título de *Su mano derecha*. A nosotros ya estaba visto que no nos iba a servir para nada, y accedimos.»

Se estrenó en el Teatro Beatriz, de Madrid, no por la compañía del matrimonio Díaz-Artigas, como él dice, sino por la de Ernesto Vilches, el 3 de enero de 1928, si mi memoria y el ejemplar impreso que poseo no me son infieles. Dice Edgar en sus turbios recuerdos, que el autor antedicho nos dio un pequeño porcentaje. La verdad es que nos cedió lo que nos correspondía como derechos de autor.

Sigue diciendo Edgar:

«Aquello nos dio confianza en que teníamos idea de cómo construir una comedia. En vista de lo cual escribimos otra más, que se llamó "Luz a las ánimas". Se la leímos a Jardiel Poncela, a quien le gusto mucho, pero no la llegamos a estrenar.»

Eso era a medias, lo que se le llamaba, en aquella época en que todo se dramatizaba, «el calvario del novel» y las dificultades que se oponían a un Teatro diferente, quizá entonces aún no conseguido del todo.

Hicimos otras comedias cortas que íbamos entregando a Gregorio Martínez Sierra, que era director del Teatro Eslava. Martínez Sierra nos atendía y nos alentaba mucho, pero nunca nos estrenó nada, por las circunstancias antedichas, ni a él ni a mí, ni a los dos juntos.

A todo esto seguíamos colaborando con asiduidad en *Buen Humor* y después en *Gutiérrez*, como ha quedado dicho y se repetirá probablemente. Más tarde en el diario *El Sol* y en las revistas de Prensa Gráfica, una empresa importante que editaba *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Aire Libre* y *Elegancias*.

Publicamos muchas cosas en un semanario infantil, *Pinocho*, y en otro de humor, *Chiribitas*, de corta vida, que publicó la Editorial Calleja.

También, en alguno de aquellos años, se representó una comedia corta de Edgar, casi un cuento dialogado, en el Teatro

de Mirlo Blanco —del que fuí actor—, en el salón de la casa de los Baroja en la calle de Mendizábal, donde vivían don Pío, Ricardo y Carmen Baroja, al fondo de la que estaban las oficinas y la imprenta del marido de Carmen, Caro Raggio, editor de don Pío y de «Azorín» y de algunos más, padre del entonces niño de calcetines, Julio Caro Baroja.

La obra se titulaba *Eva y Adán*, y fue interpretada por una actriz profesional, muy guapa, de origen extranjero, Raymonde de Back, en el papel de Eva; Gustavo Pittaluga, que empezaba a ser compositor, en el de Adán, y Ricardo Baroja en la parte del Angel encargado de expulsarles del Paraíso.

Publicó en *El Sol*, en folletones, una novela larga titulada *Don Clorato de Potasa*.

Y hubo también un episodio poco recordado por lo breve, casi inadvertido. Ramón Gómez de la Serna, que estaba siempre a la caza de novedades aprovechables, nos metió a Edgar, a Jardiel, al poeta de humor Francisco Vighi y a mí, en la aventura de un programa semanal por la radio, que por entonces comenzaba. Nos pagaban veinticinco pesetas por emisión a cada uno.

El programa consistía en una charla sobre un tema determinado. Cenábamos en Pombo una noche antes para medio preparar un guión y teníamos media hora de audiencia.

Aquello funcionó mal que bien, más mal que bien, quizá porque el nombre de Ramón todavía suscitaba en ciertos sectores verdaderas indignaciones y porque era una excesiva audacia meterse en los oídos de los hogares con un humor descoyuntado.

Hasta que, una noche, a Gómez de la Serna se le ocurrió hacer venir al programa a los contertulios de los sábados de Pombo, en directo, como si estuviéramos en el café, para lo cual se llevó tazas, vasos y cucharillas, para dar ambiente.

Los contertulios iban llegando y eran presentados por Gómez de la Serna. Todos gentes conocidas. Se producía el programa de una manera normal. Pero le llegó el turno al pintor Gutiérrez Solana, personaje genial y delirante, del que

se tienen que contar algún día cosas increíbles, que las admiraciones y los respetos han eludido. Tenía la costumbre, a petición, o no, de los contertulios, de cantar algún trozo de ópera. (Cantaba muy mal, pero él afirmaba que lo hacía mejor que Fleta.)

Ramón le invitó a llegar al micrófono. Aceptó, porque a cantar no se negaba nunca y sacó de un bolsillo unos papeles de música. Ya dispuesto a arrancar, los papeles, que había colocado sobre un atril, se cayeron al suelo. Don José Solana soltó ante el micrófono un terrible taco, repetido para mayor escándalo. Un taco de los más redondos, seguramente no lanzado nunca a las ondas, como no haya sido después, en estos últimos años. Se cortó el programa, pero ya era, naturalmente, tarde, y aquella doble interjección acabó con nuestra intervención radiofónica.

Poco después Neville marchó a Washington como tercer secretario de Embajada, su primer cargo diplomático. En cierta ocasión, una de sus gracias, estuvo a punto de costarle la carrera. Recibió un telegrama del Ministerio, en el que se le comunicaba oficialmente su traslado a Tegucigalpa. Y respondió con otro telegrama que decía: «¿Dónde está eso?»

Una vez ya en los Estados Unidos, procuró dar el salto a Hollywood, en aquel tren que tardaba cuatro días y medio en su trayecto entre desiertos, pieles rojas, grandes lagos, montañas rocosas y ríos de exagerado caudal.

Pidió la excedencia en la carrera y, como había hecho amistades en California, y contaba con su tesón y su suerte, consiguió un contrato con la Metro Goldwyn-Mayer para escribir diálogos con destino a las producciones en español.

Consiguió, como digo, un contrato, y como no se paraba en ninguna barra para lograr aquello que le interesaba o le divertía, dio la lata hasta lograr otro para mí, haciéndome llamar a California, en compañía de Eduardo Ugarte, mi colaborador en dos comedias. Dirigió versiones españolas de buen éxito. Y, no contento con tenerme allí, en la costa del Pacífico, se

propuso llevar también a Tono, esta vez resueltamente apoyado por mí.

Y allí tuvimos a Tono, que, como llegaba con un dinero fresco y no pensaba en ningún mañana, tomó una casa y se compró, sucesivamente, varios automóviles y varios perros. Su labor no pasó de aportar algunos chistes.

Fueron unos meses extraordinariamente divertidos. Buñuel pasó entonces por allí, contratado también para no hacer nada, y marcharse pronto, como lo cuenta en sus memorias.

Trabajaban con nosotros actores españoles —Ernesto Vilches, María Fernanda Ladrón de Guevara, Rafael Rivelles, José Crespo, Julio Peña, Juan de Landa...— y algunos hispanoamericanos. Y Gregorio Martínez Sierra.

Se volvieron casi todos a Madrid y yo pasé a otro estudio, el de la Fox, donde me quedé varios años a la sombra de las palmeras. Tuve cartas de Edgar y pude seguir sus actividades por los recortes de prensa que me enviaba. Intervino en una película franco-española, *La traviesa molinera*, inspirada en *El sombrero de tres picos*. Hizo unos cortometrajes, que llamó «Falsos noticiarios» y que con los *Celuloides rancios*, de Jardiel, y *Un bigote para dos*, de Tono y Mihura, forman una serie de balbuceos del cine de humor en España, por distintos procedimientos y con sorprendentes hallazgos.

En 1934 estrenó, por fin, una comedia en el Teatro. Fue con Carmen Carbonell y Antonio Vico, *Margarita y los hombres*, que tuvo muy buen éxito.

En 1935 hizo su primera película larga, *El malvado Caramel*, según una de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez.

En 1936 —mal año para el ejercicio del humor— dirigió *La señorita de Trevélez*, según la comedia de Arniches, autor de atisbos, de anticipaciones y de chispazos, bien avistado por Ramón Pérez de Ayala.

Después de casi quince años, Neville vuelve a hacer, de nuevo, la guerra, y se opera, entonces, el impresionante cambio de su físico. En las fotos que me envía a América me encuentro

con un hombre distinto. Había engordado una barbaridad de kilos. Algo le funcionaba mal por dentro, que, en lugar de enflaquecerle, como parece costumbre, le aumentaba. Siguió tratamientos para adelgazar, pero, como su enfermedad le producía hambre y él se hacía trampas a sí mismo en los sanatorios en que frecuentemente se recluía, acabó siendo un gordo, con todos los inconvenientes, para el resto de su vida.

Me lo encontré recién salido de una clínica en la que le habían quitado cerca de cuarenta kilos, dejándole en cien solamente. Se le caía la ropa, estaba fatigado, hundido, jadeante, por el peso perdido, a pesar del peso conservado. Al preguntarle cómo se encontraba, me contestó:

«—Mira, me encuentro como una inmensa Dama de las Camelias.»

Colaboró en la aparición de *La Codorniz* y se lanzó a hacer cine a más y mejor, más y mejor que los otros de su generación.

Pero he de pasar el cine por alto, aquí también. Por todo lo alto que se quiera. A quien desee conocer la cinematografía de Neville como guionista, como director y hasta como productor, con aciertos muy notables, remito al completísimo estudio que ha realizado sobre Edgar Neville a Julio Pérez Perucha para la Semana de Cine de Valladolid de 1982.

No me quiero detener en el cine. La dirección da categoría y renombre sólo a los muy excepcionales. El guión, siendo como es la piedra angular de una película (todo lo demás es interpretación e interpretaciones), no da gloria a un escritor porque se ve envuelto en el cúmulo de elementos que contribuyen a la realización de un film. Su nombre se pierde, en unos rótulos, entre los del escenógrafo, el maquillador, el músico, el modisto y el encargado de los efectos especiales.

Es el teatro lo que ha situado con eventualidad de supervivencia a éstos del 27, y lo que hizo que sus nombres, juntos o separados, pasasen a los textos de literatura y al pequeño espacio a que se limitan las enciclopedias.

En suma, Neville no sería hoy Neville sin *El baile*, a

pesar de sus muchos títulos cinematográficos. Volvió al teatro simultáneamente con dos tentativas: la de «Producciones Mínguez, S. A.», en 1941, de la que nos cuenta «que llevé a dos compañías formadas a base de primera actriz, que no encontraron que la parte de protagonista que correspondía tuviera la importancia requerida para su estreno. En vista de eso, la guardé en un cajón».

Enfrascado en sus películas —más bien diría enlatado—, entre dos rodajes, hizo un nuevo intento. Escribió *Los hombres rubios*. Y vuelve a referirnos sus cuitas:

«También se la leí a un par de compañías, que me dijeron que era muy buena, pero que no me la estrenaron. Más tarde, después de hacer en ella varios arreglos, se llamó *Veinte añitos* y la estrenó Conchita Montes.»

«Un día —sigue relatando Neville—, en 1951, empezó a germinar en mí la idea de *El baile*. Comencé a tomar notas a lápiz y a construir el armazón de la comedia. Cuando lo tuve completo, dicté *El baile* en cuatro mañanas. La obra se estrenó en Bilbao en junio de 1952. Yo había ido desde Madrid, donde estaba haciendo una película, y me dediqué a observar la cara del público que había en el teatro, que era aproximadamente un tercio de la sala. Y vi cómo la gente se reía donde yo esperaba y se llevaba el pañuelo a los ojos donde estaba previsto. Y ello me hizo adivinar lo que había de ocurrir después.»

Ya estaba en su sazón, en su tute de reyes, en su póker servido y entre lo señorito y lo madrileño, su gran *slam* y su órgado a la grande.

Ya estaba ganado para el teatro de nuestras ilusiones. Y aunque todavía el cine le hiciera algunos guiños —como el de llevar *El baile* a la pantalla, sin la mitad del suceso—, la suerte estaba echada y decidida. Y el éxito, el éxito grande y duradero, el éxito del teatro, en sus manos.

El baile fue un triunfo. Una de esas comedias fuera de serie que se dan en un siglo y que, al cabo de los años, se convierten en clásicas.

Las puertas estaban anchamente abiertas, y Edgar no era que se detuviera en los umbrales.

Manejaba elementos dispares, con la perfecta dosificación que da la obra lograda, desde el humor al sentimentalismo.

Sus temas son sencillos. Casi se pueden ir adivinando los efectos por las pocas cartas que se guarda en la manga. No quiere —si lo hubiera querido tampoco le hubiera fallado— sorprender con manejos de habilidad. Se le ve venir, pero es porque él no pone ningún interés en ocultar su juego.

Plantea una situación de humor —posible o imposible—, y deja llevar, a su aire, sin retorcer nada. La acción se sucede con una lógica perfecta, sin saltos ni tropiezos. Hay un pulso de contención para librarse de todo lo que pudiera ser excesivo. Sin una concesión, sin un mal gusto, sin un mal gesto ni un mal modo. Sus personajes, aún los de carácter popular, son civilizados, como él.

Se queda en «la frase», siempre ingeniosa y desenfadada. No pretende la «risa, risa». Prefiere la «sonrisa, sonrisa», que es como un alegre suspiro. La risa, más violenta, es como la tos.

Sabemos lo que piensa de todo, sin que sus personajes se esfuercen en comunicárnoslo en largas parrafadas. En el teatro anterior se explicaba mucho. Demasiado.

Jamás trató de moralizar ni de desmoralizar, aunque tuviera más tendencia a lo segundo. Si sus personajes eran así, así había que dejarlos vivir por su cuenta, cada cual con sus defectos y sus bondades auestas. Como casi nunca apuraba los desenlaces, sus comedias podían seguir después de la representación y los personajes, allá ellos, podían continuar sus vidas. No condenó a ninguno de ellos ni influyó en sus conductas. En el fondo, como un buen padre, le gustaba cómo le salían y no les llevó nunca la contraria. Para eso estaban los otros personajes, que también tenían, por su parte, algo que decir. El se quedaba como un árbitro condescendiente. Que tuviese más amor a alguna de sus criaturas, era natural. Especialmente a las que había de interpretar la actriz de su vida.

Su mundo teatral era apacible. En los mundos apacibles puede suceder todo, incluido lo tremendo. Pero él se parataba en la ironía o se frenaba en el ingenio para no desencadenar tempestades.

Se reía de algunas gentes por su ridiculez, su mojigatería, por seguir ancladas en unos conceptos demasiado estrechos o unas costumbres demasiado establecidas.

Como jamás trató de reformar ni corregir, se detuvo en la indicación y en la punzadura, dejando a sus personajes con sus cursilerías y sus prejuicios, satisfecho con salvar a los buenos, esto es, a los ilusionados, a los enamorados, a los imaginativos, a los fuera de las reglas aceptadas en que perseveran las personas serias, que son innumerables e inalterables y que, sin un previo común acuerdo, sirven de blanco a aquellos hombres del humor del 27.

Se ha discutido sobre sus ideas, en especial sobre las políticas, que son las únicas a que la mayoría de los españoles interesan por encima de todo. Yo puedo decir que no tuvo ideas políticas o, mejor, que las tuvo todas, que es la acertada fórmula de tener ninguna. Estuvo contra los regímenes que se iban sucediendo en nuestra Historia, tan diversos, sin ambiciones políticas, que es la más limpia conducta que puede tener un humorista, porque en cuanto empieza a tener ambiciones y a militar en un partido, deja automáticamente de ser humorista, que está obligado al desinterés y a la independencia.

Edgar, cuando caía el régimen que había, sin presión, combatido, no sólo no le pasaba la factura al sucesor, sino que empezaba a combatirlo desde el segundo día de su mandato.

Estos humoristas vivieron del poco o mucho dinero ganado con sus éxitos o con las penurias de sus fracasos, pero nunca ninguno de ellos del favor de los gobiernos constituidos. Porque el humorista del 27 no trató de contentar ni de adular, sino de alegrar.

El mismo Neville toca este punto cuando se plantean sus opiniones:

«Yo no he sido nunca demasiado revolucionario, ni ahora soy demasiado conservador. La diferencia es que, de joven, se es escéptico del presente y optimista del porvenir y luego se es escéptico del presente y también escéptico del porvenir, con lo cual puede uno quedarse tranquilo en una posición egoísta y antisocial, pero la verdad es que no quedan ganas de dar batallas, después de haber dado tantas en todos los sentidos.

Claro que todo esto lo escribo en un día en que hace frío y me duele un pie. Otro día estaría de mejor humor y vería las cosas de color de rosa, pero tampoco es cosa de esperar a que mejore el tiempo para quedar en algo.»

En las comedias de Edgar el diálogo fue, como dije, un elemento primordial y renovador al servicio de la situación constantemente.

Era un diálogo llano, coloquial, sin literatura, en el que quizá se advierta su costumbre de dictar las comedias en lugar de escribirlas. Sus diálogos le salían ya «dichos».

No utilizó apenas el chiste. Alguna vez se le escapaba alguno, que muy bien pudiera haber sido de otro cualquiera de sus compañeros. De Tono, por ejemplo:

«—¿Cómo se llama el niño?

—Florestán.

—No es nombre de niño.

—Es que se lo hemos puesto para cuando sea mayor.»

Tampoco se niega a lo que, tomado del francés, se llama «frase del autor». Eso que, en medio de una situación en que el espectador está inmerso, descubre el artificio de todo aquello, la evidencia de que hay algo detrás, o más bien dentro, que es superior al tono normal de los personajes. La frase pensada anteriormente, a la que hay que hacer un hueco para incrustarla, y viene de más lejos que lo que está incidiendo en escena. Así:

«El novio es muy diferente al marido. Es un marido disfrazado de bueno.»

«Convivir es el arte de vivir con las gentes con las que no se puede vivir.»

«Sé bueno con todo el mundo, y generoso, pero sobre todo con los ricos, porque los pobres no te pueden probar su agradecimiento.»

Un ingenio en el que se celebra con la sonrisa el acierto de una diana, y con el que podemos quedar deslumbrados, pero que rompe un encanto. Se acaba de descubrir que los juguetes del teatro no los traen los Reyes Magos.

En este pecado —pecado de alarde— justo es decir que hemos incurrido todos los del cuadro, porque, como todos los pecados, es la consecuencia de una irrefrenable tentación.

Con los años, a un tiempo que gordo, se fue volviendo sentimental. Ya tengo dicho que fue el más romántico de todos, como fue el egoísta más generoso que he conocido.

Y como lo más importante para él era él mismo —nadie aparece más dibujado que él en su obra—, llevó a ella sus melancolías, la del hombre maduro, o algo más, enamorado de una joven. El Antonio de *Prohibido en otoño* y el Rafael de *Rapto* son claros ejemplos de este sentimiento con el que se llevó él mismo a los escenarios y que se le acusó en su propio ser cuando se fue volviendo él digamos que más maduro y la joven más joven. Y le picó el capricho —nunca se había privado de ninguno— más que el deseo y se dolió, no sólo en su vida, de no ser atendido, sino que rompió a hacer versos desconsolados como un Bécquer sesentón. Suyos son éstos, entre muchos y buenos:

*No supe envejecer, no me di cuenta
hasta que una mujer me hizo saberlo.*

Sintió, como el otro, el frío «de una hoja de acero en las entrañas».

En los personajes masculinos más acertados de su obra, los de *El baile*, puso Neville mucho de Neville y, mírese por dónde, a uno se lo llevó de este mundo el amor y al otro

la gula. Edgar no quiso separarse de ninguno, se aferró a quedarse con los dos y fue lo peor que pudo hacer —él, tan inteligente—, porque se negó lo más consolador para su comodidad: el acomodarse y el ir renunciando suavemente, casi sin sentir.

Le conocí mucho —creo que se nota—, tanto que podría seguir hablando de él y de su obra siempre con algo nuevo. Es lo bueno del caso. Se suele ser amigo de un hombre o admirar su obra desde lejos. Pero sentir el calor de la amistad y el fervor de la admiración al mismo tiempo es poseer un impagable don del cielo.

Podría seguir, y seguir, hasta quedarme aquí solo, y que hiciera primero de noche y después de día, pero me esperan aún otros en la primera línea de las estimaciones y ha llegado el turno, señalado por la fecha de su nacimiento, a ese raro ingenio peregrino que se llamó Enrique Jardiel Poncela, fecundo, despierto, admirable autor de tantas piezas sorprendentes, dueño de muchas artes y de todos los recursos de la escena; arriesgado hasta la temeridad, principio y fin de un humor distinto, imitado, aunque inimitable. Con más imaginación, más audacia, con más riqueza de elementos de juego, envidando cada vez con mayor denuedo, en lucha con las costas de la incompreensión y la ira que produce el éxito, el aplauso arrancado con las mejores armas y la legitimidad del más explosivo estilo de humor.

Fue mi amigo también. Mi muy amigo. «Amigo de todos los momentos y de todas las ocasiones», me llama en uno de los prólogos con que rompía el fuego en las ediciones de sus comedias. Así como a Tono me lo presentó mi hermano mayor, caricaturista notable que me dio hecho un apellido, y a Edgar me lo incorporé en la redacción de aquel semanario y a Miguel Mihura me lo acercaron un día cualquiera, no se dónde ni a qué hora, a Jardiel Poncela sí lo estoy viendo, grabado, en el día de nuestra aproximación, otoño de 1919, en el viejo Instituto de San Isidro, donde se cursaba entonces el Preparatorio de Derecho y Filosofía y Letras.

Se me quedó grabado por la chispa que despedía, sus dichos inauditos, sin pronunciar las erres, defecto que no pude advertir cuando hubo de corregirse.

Había subido a un tejadillo del patio a arengarnos para que nos declarásemos en huelga con objeto de conseguir el adelanto de las vacaciones de Navidad. Estábamos a mediados de noviembre.

La huelga no prosperó, a pesar de la elocuencia desplegada por Jardiel.

Un compañero me propuso ir por la tarde a casa de aquel pequeño agitador de masas adolescentes a jugar al póker.

—Yo apenas le conozco.

—¿Qué más da?

La juventud no conoce los cumplidos. Cuando llegué al gabinete del piso entresuelo de la calle de Churruga, Jardiel estaba leyendo a los que habían llegado antes un monólogo que acababa de escribir. Se titulaba *El precipitado Rojo*, y se refería a un señor apellidado Rojo que era muy precipitado.

Las cosas todavía iban así y el billete del Metro costaba quince céntimos de peseta. Esta obra de aquel chico de poco más de diecisiete años hacía el número sesenta y no sé cuántos de su producción teatral, escrita en colaboración, casi toda ella, con su vecino Serafín Adame.

Esta abundante producción teatral abarcaba todos los géneros. De la tragedia histórica en verso, con sus ovillejos y todo, hasta el sainete madrileño o andaluz con sus timos y sus zandungas. Del drama policiaco a la zarzuela de costumbres populares. De la opereta a lo que se llamaba «alta comedia». Habían hecho cuanto se puede hacer en el teatro entonces.

(El había de acabar, junto a otros, con casi todo aquel teatro de aquel entonces.)

Un día, Enrique Jardiel Poncela tuvo lo que dio título a una comedia de Miguel Mihura: una «sublime decisión». La asombrada dentera que me produjo, desde el nivel de mis todavía débiles ilusiones, que aquel muchacho hubiese escrito

tal cantidad de títulos en tal diversidad de géneros, no fue menor que la sorpresa que me causó su bravura cuando supe, poco tiempo después, que Enrique había cedido por entero a Serafín Adame aquel cúmulo de obras, más del término medio que un autor español prolífero suele escribir en toda su vida.

Rechazar todo lo hecho para volver a partir de cero, para bucear en otras aguas todavía inexploradas, sin más armas que sus brazos jóvenes y una fe absoluta en sus propias invenciones. Quemar sus naves anteriores para poner el pie en la tierra caliente del teatro —selva oscura—, sin contar más que con un exacto sentido de la orientación para encontrar la «derecha vía». Había dado un salto en el vacío. A los veinte y pocos años es hazaña memorable que define la fuerte personalidad de Enrique Jardiel Poncela. Es el triunfo de la fe en sí mismo y del coraje que la acompañaba.

«Pensé —nos cuenta— que cuanto llevaba escrito, solo o en colaboración, era repugnante y mugriento; que, contra la indudable repugnancia que me causaba lo dramático, empecé a adorar lo cómico, pero “de cierto modo”.»

Había decidido lo que había de ser su teatro y no se desvió nunca de este propósito.

Otra vez habla Jardiel: «Mi plan consistía en lograr un humorismo escénico, en elevar lo cómico con una posible novedad en los temas, peculiaridad en los diálogos, originalidad en las situaciones, enfoques y desarrollos.»

Habría que componer brevemente su biografía, que quedó atrás y que, repito, podré completar a quien lo solicite porque también Jardiel es una de las asignaturas que mejor me sé.

El nos dice: «Nací en Madrid, armando el jaleo propio de esas escenas. Castilla y Aragón circularon por mis venas y pesaba Castilla cuando me ponía serio, y cuando estaba alegre pesaba Aragón. Crecí rodeado de libros y de cuadros (su madre fue una excelente pintora) y vi trabajar las rotativas antes que conocer el abrelatas.» (Su padre fue periodista de pies a cabeza.)

Se encontró, como todos los nacidos en los mismos años,



desprendido del romanticismo trasnochado del 1900 y entrando en el espíritu indiferente-deportivo de la postguerra cuando va acercándose la madurez, lo que le hace preguntarse sobre sí y los que le rodeaban: «¿Sabemos alguno de nosotros —dice— lo que somos, lo que creemos ni lo que deseamos? Uno ya no sabe lo que es. Si bueno, malo, inteligente, estúpido, ateo, creyente, romántico, realista... Pero uno siente agazapado en su corazón el sentido de lo religioso.»

Este hombre se definió a sí mismo como el «optimista pesimista», mientras definía al que se os dirige como el «pesimista optimista». Los conceptos cruzados son exactos, pero para comprobarlos había que conocernos en nuestra personalidad, en nuestra obra y en nuestra vida.

Es tarea larga y complicada que acaso nos llevara demasiado lejos.

Pasó Jardiel, incorporado a aquel tan citado azar de las coincidencias, por los mismos derroteros, ya señalados, que los otros hombres de ese 27 de nuestros pecados y nuestras virtudes.

Buen humor, Gutiérrez, Cine y, por último, Teatro, como realización de aquellos sueños compartidos.

No puedo detenerme a relatar su vida y he de remitir a mis oyentes al libro de Rafael Flórez —al que aporté algunos recuerdos personales—, que es la biografía más apasionada, más fiel y más completa que se ha escrito y que se puede escribir, con el título de *Mío Jardiel*.

Había simultaneado otros intentos mientras los demás probábamos nuestros primeros balbuceos. Pasó a redactor de *La Correspondencia de España*, con una sección diaria. Fue, antes, autor, ilustrador y editor de una serie de narraciones cortas: *La novela de misterio*. Una novela larga, *El plano astral* fue su contribución a lo esotérico.

Estrenó antes que ninguno; ya había estrenado alguna de sus obras con Adame años antes.

Publicó más novelas largas de humor: *Amor se escribe sin hache, Espérame en Siberia, vida mía, Pero ¿hubo alguna vez*

once mil vírgenes?, *La tournée de Dios...*, que tuvieron éxito extraordinario y le ganaron un gran número de lectores fulminantes y entusiastas.

Escribimos juntos una comedia; un sainete, más bien, que no logramos estrenar, a pesar de nuestros vehementes deseos. Se tituló *Un hombre de bien*, y estaba incurso todavía en lo que él llamó «teatro repugnante». Le quedaban, como a mí, adherencias del teatro anterior a la buena nueva.

Fue hombre de tertulias y de café. Escribía en las mesas de los cafés, armado, además de su pluma y sus cuartillas, de unas tijeras y de un tubo de pegamento; tachaba lo que quería corregir, recortaba una tira de papel del tamaño de lo desechado y lo pegaba cuidadosamente encima. Esto, rodeado casi siempre de dos o tres amigos que mantenían aparte su conversación.

A veces, por algo cazado, interrumpía el trabajo, como si despertara, y tomaba parte en la charla, por un momento, con un comentario y volvía a reanudar su trabajo.

Acudió a la llamada de Gómez de la Serna en los sábados de su tertulia del café de Pombo. Ramón le llamó «Alfárez de Castilla», no recuerdo por qué.

Las demás noches charlaba hasta casi la hora del amanecer en los cafés de su barrio. En aquel entonces los cafés se cerraban de madrugada o no se cerraban.

Era vivo y ágil. Sus años de acampar en la sierra, en el duro entrenamiento de los Boys Scouts, que aquí se llamaron exploradores, en cuyas filas militó casi de niño, le dieron una musculatura y un vigor que difícilmente se podían adivinar en lo menudo de su talla.

Alegre, lleno de una gracia fresca, bulliciosa y oportuna, inventaba palabras, improvisaba letras de canciones. Tenía la risa fácil y el ingenio ligero.

A pesar de ello, pasaba por períodos de depresiones y silencios, unas veces justificados y otras no, o con un fondo secreto que no revelaba.

También, ya por entonces, tuvo angustias económicas. Le

llegó a faltar —no lo superfluo, porque no era hombre de superfluidades—, sino lo inmediatamente necesario. Esto le dejó para el resto de su vida el miedo a gastar y le indujo a reducir bastante sus exigencias.

Su bebida fue el café con leche, del que consumió grandes cantidades, a cualquier hora y en cualquier sitio. Casi no le recuerdo una gota de alcohol. En la comida era muy limitado a ciertos platos de la cocina española, sin deseos de aventura. El turismo gastronómico no le interesaba y lo rechazó siempre por principio. Ni aún en su época de éxito y de abundancia le conocí dispendio alguno en ningún sentido.

Fumaba, sí, muchos cigarrillos de tabaco negro. Su pasión, aparte del amor, su vicio, fue el juego. Perdía en el tapete de una mesa de ruleta lo que no gastaba en sí mismo ni en los suyos. Yo supe muchos de estos apuros. A su paso por Barcelona, una vez de vuelta de los casinos de la Costa Azul, a los cuatro o cinco días de su viaje de ida, descaudalado, despojado por las raquetas, sin dinero para la gasolina necesaria para llegar a Madrid.

Para conocer al más completo Jardiel Poncela no hay que consultar con sus biógrafos, ni siquiera consultarme a mí, que conviví tanto con él en España y Norteamérica. Para estar al tanto de su vida, de sus ideas, de sus amores, de sus admiraciones, de sus odios, de sus desprecios, de sus amistades y, por otra parte, de su estética, su apurado concepto del teatro; el plan y el análisis de sus obras; sus idas y venidas en los treinta años mal contados de su existencia intensiva, en todos los sentidos, no hay como sorberse los prólogos de las ediciones de sus comedias. Allí está el Jardiel entero, insobornable, eufórico o exasperado, certero, lúcido, cordial y también rencoroso, implacable, demoledor. Por esos prólogos desfila tanto cuanto rodea la farándula de su tiempo, retrata de cerca, con nombres y apellidos, con elogios cálidos o casi con insultos.

Asoman ahí sus vanidades —¡quiénes no las tenemos!—, las fantasías y hasta las inexactitudes, todo con la sinceridad limpia, entusiasta, tierna o rabiosa.

Y, a la vez, una autodisección perfecta; un curso de teatro para los que quieran aprender; una estética, una variada diatriba, unas reflexiones y unas atinadas máximas.

Pocas veces se ha desnudado más un hombre ante sus lectores y ni se ha desahogado clavando con alfileres, disecadas, marcadas para el resto de sus vidas, a las gentes que, si vamos a ver, fueron las de su vida de autor, con todas las glorias y todas las miserias del Teatro.

En su teatro hemos dado por fin. El más trepidante de los del grupo.

Urdía enredos brillantes, sin saber cómo los iba a resolver, incluso hasta el último momento, en que la obra estaba a punto de salir a la luz de la batería. Recuerdo la noche del ensayo general de *Los tigres escondidos en la alcoba*, en el Teatro Gran Vía. Los actores repetían el último pase a sus papeles, y Enrique en el suelo, sobre la alfombra del escenario, estaba terminando de escribir la comedia.

Otras veces, en cambio, tenía trazada de antemano sus obras hasta los menores detalles.

Su teatro, lo inverosímil, lo «patas arriba» de su teatro; el juego, no de los imposibles, pero sí de lo que le andaba muy cerca, se ganó un público entusiasta y desconcertó a otro público que le siguió hasta donde le pudo alcanzar, que fue implacable cuando su turbia inteligencia no daba para más y se revolvió contra él, usando los modos del niño mal educado.

No se comprenden las enconadas incomprendiones, los es trepitosos rechazos, cuando hoy su teatro —no sólo a los que creímos en él desde el principio— se presenta claro en su complicación, limpio en su juego.

Alfredo Marquerie, el crítico que más le defendió contra la beocia de alguno de sus compañeros, escribió entonces esto, cuando era valiente, casi heroica, la postura:

«Es muy difícil hacer lo que él ha hecho, inventar este género atrevido en un ambiente escénico como el nuestro.

Su teatro discurre —mejor dicho, serpea— por cauces donde lo inesperado, lo inusitado, son constantes. La hilaridad

provocada por frases, por conflictos, por dichos y por hechos, arrebatada en muchos momentos.

En Jardiel autor teatral hay poesía ante todo y sobre todo invención. Imaginar sus límites, hacernos soñar y reír con lo imposible, es el mejor lirismo del humor.

Y hace falta mucha altura, muy buenas letras, muchos conocimientos y experiencia de la escena nacional y extranjera, de los clásicos y de los modernos, y una gran intuición, además de talento natural, que Jardiel poseyó, para inventar primero y cultivar después un género.»

Eugenio D'Ors, aquella antena captadora de nuestro siglo, apuntó esta sagacísima advertencia:

«Gracia de risa y de pensamiento responden a la gracia de la farsa de *Angelina o el honor de un brigadier*. Menguadas las entendederas del espectador, que, en el regodeo de la comicidad no reflexione acerca de su fuente. Esta farsa de Jardiel Poncela nos fuerza mucho a pensar después de habernos forzado mucho a reír.»

Menguadas fueron, en efecto, las entendederas de algunos críticos despiadados, intransigentes y crueles, soliviantados contra él a cada estreno.

Tendríamos que retroceder hasta nuestro encrespado Siglo de Oro, semillero de vapuleos literarios, o hasta las rencillas de finales del ochocientos.

Pero hemos de reconocer que Jardiel, al que tanto amargaron, no se quedó con nada dentro. No dobló nunca la rodilla —ni tenía por qué— y se desquitó a su gusto siempre que quiso.

Pasemos por algunas de sus duras reflexiones contra el fiero sector de la crítica que tanto le atormentó y trató de triturarle.

Dijo cosas como éstas:

«A menudo el crítico de un arte es el que fracasó al ser profesional de ese arte.»

«Lo mejor de un autor es siempre lo que tiene de crítico. Lo peor siempre del crítico es lo que tiene de autor.»

«El crítico, al acudir a los estrenos, entra en el teatro llevando casi siempre un prejuicio, y casi nunca sale llevando un juicio.»

«El crítico procede con las comedias como si fueran mujeres y llama "honradas" a las que nos hacen bostezar de aburrimiento.»

Y así hasta el infinito, sin ahorrar, por supuesto, nombres y apellidos y, por poco, números de teléfono.

Jardiel tuvo algo increíble que no tuvieron otros autores de su momento: enemigos. Enemigos sin la menor razón. Hombreres resueltamente opuestos, furiosamente contrarios.

Sabido es que un grupo hostil, que lleva por principio su mala índole y sus peores modos, puede aprovechar un momento propicio para soliviantar a un público, inquietar con sus protestas y hundir una representación teatral, como puede acabar con el discurso de un orador de mitin o de congreso. Y aún, espero en Dios que no, el discurso de una Academia. «Yo no soy un autor normal», escribió en otra ocasión.

Quizá en su encrespada arrogancia ante la violencia de los embates pudo añadir: «Yo no he venido a traer la paz», o «Mi reino no es de este mundo».

Le gustaban los títulos largos y los repartos muy nutridos de personajes, por lo que sus comedias, que serían hoy tan bien acogidas, no se reponen en los teatros, que, por la fuerza de las circunstancias económicas, han tenido que reducirse, a veces, hasta a los monólogos.

La magia le rondó siempre, en el arte de las sorpresas, en el enredo de las entradas y salidas, en los trucos de puertas secretas y apariciones de seres extraños, motivos aclarados con precisión en el desenlace. Le faltó dispararse con resolución a la comedia de magia como se había disparado a lo desconcertante y a lo inesperado, con tan buena fortuna.

Sus puntos de partida solían ser, desde las primeras frases, repentinos y electrizantes, con evidente carga de dinamita. Y hacen recordar la vieja fórmula del director cinematográfico

Cecil B. de Mille para la disposición de sus películas: «Empiezo con un volcán, y de ahí para arriba.»

Manejaba lo extraño, perseguía la intriga, tenía en vilo al espectador, sin respiración.

Sus conocimientos, sus lecturas, eran tan extensos como distintos y hasta desordenados. Sus diálogos estaban llenos de respingos.

Acudía sin reparos al dicho popular o elevaba el tono hasta lo más agudo de su infalible ingenio.

Fue el más madrileño de todos y, a veces, asomaba la oreja del buen sainete, en tipos y localizaciones como en aquel inolvidable prólogo de su *Eloísa está debajo de un almendro*, quizá su comedia más completa, que arranca en un cine de barrio durante el intermedio.

Tenía, aparte de las situaciones extrañas, una marcada predilección por los tipos raros, a caballo entre la razón y el delirio.

Personajes a los que les faltaba un tornillo, o dos, y de los que todo puede esperarse. Idos, chiflados, «barutis», como él los llamaba, y atacados de despiste, muchas veces percatados de ello.

Oigamos a uno de los miembros de sus raras familias, la tía Clotilde, de *Eloísa está debajo de un almendro*, cuando dice a su sobrina Mariana, definiendo la clase de tipos a que me refiero:

«No pretendo encontrar sensatez y lógica en tus acciones, porque si procedieses sensatamente no serías de la familia. Tu abuela, que en gloria esté, le hacía vestiditos y sombreritos a todas las cerillas que caían en sus manos. Y tu pobre abuelo se pasó los últimos diez años de su vida pelando guisantes. Si el tío Cecilio, aquel que ingresó muy joven en un manicomio, cuando ya estaba curado, según el dictamen facultativo, no quiso abandonar el manicomio porque se empeñó en casarse con el director, que era un señor muy serio, con lentes. De donde se dedujo que quizá no estuviese curado del todo. De tu padre y de tu tía Micaela, más vale que

no hablemos, porque bastante nos hacen hablar de ellos en casa. Por lo que afecta a tu hermana corramos un velo, y con respecto a mí bajemos un telón metálico. Pero, en fin, tú, dejando aparte que de niña te comías las flores, y quitando aquella temporada que te dio por andar hacia atrás, en cuanto te pegaste en la nuca con un naranjo, comenzaste a andar hacia delante y todo hacía pensar que ibas a ser la mosca blanca de la familia. Pero, ahora, no sé... No me extrañaría que te decidieses también por lo de los guisantes.»

El eminente psiquiatra doctor Suils, nos brinda una acertada lección sobre este apartado:

«En el teatro de Jardiel hay un elemento nuevo en este arte. Por eso sus personajes tienen que ser locos o "tipos". El "tipo" de Jardiel no es precisamente típico, sino indudablemente peculiar. Y cuando en sus obras surge, por ejemplo, el histerismo, como en *El pañuelo de la dama errante*, o la epilepsia, como en *Blanca por fuera y Rosa por dentro*, hasta el histerismo y la epilepsia son realidad.»

A estas especies pertenecen también los médicos de las comedias de Jardiel, perturbados y sobre todo despistados siempre. Se llamaron don Elías, en *Angelina o el honor de un brigadier*; el doctor Bremón, en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*; el doctor Ansúrez, de *Un marido de ida y vuelta*; el doctor Fonseca, de *Blanca por fuera y Rosa por dentro*...

Todos ellos eminentísimos, verdaderas lumbreras de la Medicina, pero, ¡qué le vamos a hacer!, distraídos, desmemoriados, ausentes hasta el absurdo.

También tuvo mucha inclinación por los mayordomos. Le venía de aquel apoyo secundario de las comidas inglesas que llegaron a nuestras primeras lecturas. Eran los clásicos ayudas de cámara ingeniosos, oportunos, manos y pies y, en ocasiones, hasta cabeza de sus señores. Un poco hábiles para todo, cómplices, consejeros, con algo del correveidile de nuestros graciosos del XVII. Casi todos son ya mayores y experimentados en la vida. No salen mucho de casa y están espe-

cialmente para las situaciones difíciles, en las que se mueven con una soltura extraordinaria.

Hay otro personaje muy esencial, aunque no siempre sea quien conduce la acción. Me refiero a la mujer.

O, mejor, las mujeres. En sus comedias son, por lo general, hermosas, elegantes, frívolas, dislocadas e insoportables. Jardiel, que fue hombre de urgencias y engreimientos amorosos, no sólo escribió nada menos que esto, sino que lo llevó a la escena con curiosa reiteración:

«En las mujeres no hay nada personal. Todo es adquirido, inyectado del hombre que aman. Cuando topéis por los caminos del mundo con una mujer de apariencia inteligente, no dudéis en diagnosticar: "Es que ha amado a un hombre inteligente y habla por boca de aquél." La misma mujer será, por temporadas, grosera o refinada, malhablada o exquisita, según pertenezca a un taxista o a un lord de Inglaterra. Refinada por el contacto con el taxista y malhablada en la compañía del lord, naturalmente.»

Con esto, Enrique Jardiel Poncela no se detiene en un artificioso juego de ingenio. En su teatro se repite este tipo de mujer en varias ocasiones. Como también se inciden las escenas de riñas conyugales, o no conyugales, entre parejas, con imprecaciones y rotura de objetos de todas clases.

El amor tiene capital importancia en la obra de Jardiel y en la vida de Jardiel.

Quizá más que el amor verdadero, la necesidad física del amor. Y no es que le faltase en su vida y en su muerte, para lo bueno y para lo malo, para la salud y para la enfermedad, la mujer completamente distinta, callada, suave, dulce, resignada. Pero él parece renegar del amor —tal vez de lo que falsamente llama amor—, cuando en una de sus novelas, *Amor se escribe sin hache*, arroja la palabra amor al infierno de las palabras que no se escriben sin hache.

Ya hemos visto cómo, autodefiniéndose como «optimista pesimista», el disfraz pesimista de su optimismo natural era un juego literario planteado, un alarde de hombre desenga-

ñado, de vuelta de todo, un mucho cínico, que tanto atrajo a los lectores y a los espectadores, y a las lectoras y las espectadoras, los primeros por presumido espíritu de clase y las segundas por encandilamiento.

Sus protagonistas masculinos son bien parecidos, altos, inteligentes, vividos, sensatos y leales, tal vez porque así les gusta aparecer en escena a los primeros actores, con aureola de triunfadores. La primera actriz prefiere, casi siempre, el papel de víctima de la infidelidad de su esposo, que le da ocasión al infalible efecto de secarse unas lagrimitas en la sublime escena del perdón. Un primer actor no acepta por las buenas aparecer como lo que aquel personaje de Arniches llamó «marido engañado, en una sola palabra».

No huyó al chiste, y lo aprovechó cuando la fuerza arrolladora del diálogo lo ofrecía.

Predominio general de la gracia verbal en su punto. Van algunas muestras:

«—¿Está usted seguro de no tener heridas?

—Yo, por más que me toco, no noto ninguna.

—¿No las tendrá debajo de la ropa? Las heridas se tienen siempre debajo de la ropa.»

«—Me encuentro a los cuarenta años sin poder dar de comer a mis hijos.

—¿Cuántos tiene usted?

—Ninguno. Por eso digo que siento no poder dar de comer a mis hijos.»

O aquella insospechada bengala:

«—Me llamo Elías Corujedo.

—Hace usted bien.»

Con este espíritu bullente, con este arte de autor de buena ley, contribuyeron a acabar la incomprensión y la crueldad por su parte, las peores rachas y, también por su parte, él mismo.

Pero en la historia de nuestra escena se dirá que hubo un tiempo en que cruzó, como un cometa, una alegría fulgurante. Ese tiempo es el nuestro y ese fenómeno que pasó a nuestro



lado, que nos rozó tan de cerca con sus chispas, se llamó Enrique Jardiel Poncela y su teatro.

Y ahora entra a contarnos un poco de su historia y a dejarnos apreciar los resortes de su inventiva, otro de la generación del 27, ya citado también.

Su nombre, Miguel Mihura.

Nació en Madrid en 1905. El mismo nos cuenta, a su manera distorsionada, su principio:

«Nada más nacer, me di cuenta de que mi madre hablaba en andaluz, mi padre hablaba en andaluz y mi hermano Jerónimo hablaba en andaluz. Y decían cosas saladísimas y se reían mucho.

En esta casa, me dije, lo puedo pasar la mar de bien. Y también empecé a hablar en andaluz. Parecía que estábamos en una caseta de la Feria de Sevilla.»

Uno de sus abuelos fue maestrante de Ronda. Su padre, un notable actor y un autor de piezas teatrales muy estimables.

«Mi padre —nos cuenta— era un hombre simpatiquísimo, bondadoso, con un enorme don de gentes, y su gracia, como he dicho, muy a la andaluza. Eso del humor es una cosa inglesa que llegó a España mucho después. Entonces la gente era graciosa, pero no humorista. Entonces lo que se llevaba era la guasa.»

Hay que recordar la definición que hizo el propio Miguel Mihura más adelante y de la que conviene dejar cumplida constancia, porque es un pequeño tratado:

«El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en la cinta del sombrero.

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esa su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos

de la sastrería, y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos.

El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas, comprender que todo tiene un revés. Que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería.

El humor es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo. Es como un sueño inverosímil que, por fin, se ha realizado.»

Dejémosle volver al principio de su historia:

«Más tarde, a trancas y barrancas, terminé el bachillerato en el colegio de San Isidoro. Pero me ocurrió una cosa curiosa. Y es que a los ocho días de terminarlo, ya no me acordaba de nada de lo que había estudiado. Pero lo que se dice nada. Lo había olvidado todo. No recordaba ni un río, ni una montaña, ni un rey godo, ni una raíz cuadrada, ni un mamífero, ni un monolito. Nada. No recordaba nada.

Claro está que, para lo poco que yo salgo de casa, me tiene sin cuidado saber dónde está el mar Rojo, y me interesa mucho más saber dónde está El Corte Inglés.

Y, en vista de mi poca capacidad para los estudios, me negué a seguir la carrera que en mi casa me querían dar y decidí ganarme la vida a mi manera.»

Su padre, que se había embarcado en negocios teatrales y que le veía tan desorientado, tan pronto queriendo ser músico, como ser acróbata, lo metió en el torbellino interior de las contadurías, los contratos, las nóminas y las tablillas. Era lo más árido del negocio, pero, también, pared de papel por medio del maravilloso «viaje entretenido» del espectáculo.

Empieza a salir a las giras por provincias, con las compañías, y el teatro se le fue entrando por los poros. Y cuenta después la vida de los cómicos, como nunca la han contado los mismos cómicos. Nos cuenta —son suyas las palabras— aquellos azacaneos entrañables:

«Las largas horas en las estaciones, para empalmar y no

perder fechas. Los equipajes que hay que hacer apresuradamente, después de terminada la función. Las fondas, las pensiones, el sueldo que no llega, los anticipos, las disputas por los camerinos. La satisfacción del actor en la terraza del café cuando se siente reconocido y admirado. Las obras de éxito en Madrid que fallan en provincias, sin saberse por qué. Las entradas flojas. El miedo constante de que aquello tenga que disolverse. Los nervios siempre en tensión y el mirar al cielo para ver si el domingo irá a llover o no irá a llover.»

La muerte del padre le aparta de aquel ajeteo al que parecía predestinado.

Empezó a hacer dibujos, con su correspondiente pie, para algunos semanarios de los que se titulaban, metafóricamente, «galantes» y que estaban llenos de picardías. *Cosquillas* era uno de sus títulos y su contenido el sexo tratado frívolamente. Hizo caricaturas de los estrenos en *Informaciones*.

«Entré en *Buen Humor* en su última época, donde colaboraban Jardiel Poncela, Edgar Neville, Tono y López Rubio. En ese período fundaba "K-Hito" su *Gutiérrez*, y allá fuimos todos.»

Pero esto es, una vez más, la misma historia a vueltas. Mihura se incorporó al grupo, no sólo en el enlace del compañerismo, sino también, y para siempre, con el nudo de la amistad. Un vínculo apretado desde las ilusiones enteras hasta la sinfonía amarga de los adioses.

De la aventura del teatro tenía unas experiencias que nosotros, todavía hijos de familias más sosegadas, envidiamos desde el primer momento.

Como el buen hombre Molière, en su larga andanza por las tierras de Francia, extrajo el conocimiento de las muchas vidas observadas.

Percibió, con su certero sentido, las debilidades de los hombres y, sobre todo, las balumbas de las mujeres.

Aprendió a verle las orejas al tópico, todavía en esa edad en que se está siempre a dos dedos de caer en él, y supo retorcerle el cuello a tiempo.

Mucha gente, no toda, advirtió con él, el tiempo perdido en el cromo, la tarjeta postal, la ñoñez y el prejuicio. Y las lágrimas —tantas veces transmitidas tontamente de pañuelo a pañuelo en las butacas de los teatros—, cayeron en la cuenta de su despilfarro.

Como todo lo conocido por las afueras y sentido por los adentros, al regreso a la paz de su casa traía siete gatos en la barriga y una idea aproximada de lo que iba a ser su airosa espiral.

Es milagroso que la flecha se clave en la diana, pero lo es más el punto de partida, cuando se dispone en el arco un certero compromiso con el aire.

Comenzó el aprendizaje de reírse de lo que a nadie se le había ocurrido reírse hasta entonces, y menos con una risa inteligente.

Empezó, ya digo, por unos dibujos escuetos, reducidos a lo indispensable. Al pie de los dibujos unos chistes que eran como sacudidas, cuya pirotecnia no ha sido superada medio siglo después de su invención, tales como éstos:

«Pregunta el camarero al cobrar:

—¿De qué tomaron los bocadillos? ¿De queso o de jamón?

—No sé. Sabían a goma.

—Entonces eran de jamón. Los de queso saben a madera.»

«La mujer del nuevo rico a su esposo:

—Te he dicho mil veces que no es elegante que te muerdas las uñas, Jacinto. En todo caso, lo que debes hacer es ir a que te las muerda la manicura.»

«Entra un cliente a una lechería:

—Echeme en esta botella dos litros de leche de vaca.

—En esa botella no caben dos litros de leche de vaca.

—Bueno, pues entonces échelos de leche de cabra.»

Y también escribió cuentos que firmaba con su segundo apellido: Miguel Santos.

Nos contó cómo se enamoró de una muchacha con la que llevó una vida terriblemente bohemia en una buhardilla de la calle del Barco:

«¡Qué felices fuimos!
Comíamos un día y cuatro no.
El primero comimos una patata.
El segundo, las mondaduras.
El tercero un cepillo de la ropa.
Yo amaba mucho a aquella chiquilla.
Pero un día —llevábamos siete sin comer— sali a la calle
a empeñar un pasador de cuello.

Cuando volví, la ingrata estaba comiendo una peseta de queso que le había dado el portero, Dios sabe con qué fines.

Le dije que se marchase con el portero. Y se marchó, la desagradecida, sin darme siquiera la mitad del queso.»

En aquellos cuentos, lo establecido saltaba por los aires.

Aquella sorprendente doña Rosa, muy bondadosa y muy formal y tan decente como la primera, que resultaba ser la madre de Lucifer, a la que le sentó muy mal que su hijo hubiera hecho aquella trastada.

Cuando echaron del cielo a Lucifer, doña Rosa lo sintió muchísimo y se pasó llorando toda la noche, y ni cenó siquiera, pensando cómo iban a encontrar una casa como aquella, con lo malo que está todo.

La tomó con prohibir a su hijo Lucifer, que, como era muy listo, había llegado a director de demonios, que comprase almas. Nunca se separaba de él y le seguía tratando como a un niño, pues, para las madres, sus hijos son siempre niños, aunque lleguen a ser jefes de estación o pareja de la Guardia Civil.

Lucifer, que no era ya un chiquillo y no quería consejos, estaba muy contrariado. «Con una madre así no se puede ser Lucifer, ni se puede ser demonio ni se puede ser nada. Ahora está empeñada en que tomemos un hotelito en el campo y compremos gallinas.»

Hasta que un día doña Rosa le dijo:

«—Ya no tienes edad de ir por ahí con ese rabo y esos cuernos, como si estuviéramos en Carnaval. Mañana mismo,

si Dios quiere, te voy a comprar unos pantalones y una camiseta de sport; y un pijama.»

Sus años de dolencia, de forzado reposo, a la edad justa en que la vida se muestra más apetecible para el hombre, le trajeron, sobre la natural ebullición, aquello que años después iba a florecer plenamente: una hondura, una sensibilidad y una comprensión. Una sabiduría, en fin, para manejar la risa y una ternura para suavizarla.

Le picó el cine. ¿Cómo no, si había empezado a hablar y necesitaba palabras?

Fue el único que, por su dolencia, no pasó por el Hollywood aquel de las películas.

Pero siguió aquella prometedora senda del cine, que fue el espejismo de la época. En cuanto se vio en pie, andando como podía, el cine vino a seducirle también con sus carantoñas para someterle a sus reglas y a sus caprichos, con los maquillados atractivos de sus guiños.

Escribe guiones para cortometrajes titulados: *Una de fieras*, *Una de miedo*. Y otro más, *Don Viudo de Rodríguez*, para una película que dirige su hermano. Y, después, ese imprevisto cañonazo, que, en colaboración con Tono, produce el doblaje de una película, que se llamó *Un bigote para dos*, que provocó tantas iras y que es, a mi juicio, una de las más elevadas cotas del cine de nuestra filmografía de humor, que había que buscar por las filmotecas, para comprobar, a la clara luz de nuestros días, su singular poder de anticipación.

Colaboró, entre adaptaciones, guiones y diálogos, en casi cincuenta producciones. Aportó al cine mucho más de lo que habría de recibir. Apenas quedan unos títulos en la memoria —a fuerza de compartirlos con directores—, dejando al autor y al guionista, verdadero padre de la criatura, relegado al menudo tamaño de letra de su nombre, que jamás lee el público.

Por rara fortuna, en un hombre tan dado a la abulia, se le alzó, con exigencias urgentes de cobrar vida escénica, con

sólo tirar de recuerdos de sus correrías faranduleras, una comedia.

Y tuvo que escribirla, sin remedio, sin descanso, porque le estaba dando saltos por dentro con irresistible agilidad.

Se trata de una pieza que me dio a leer en el otoño de 1935 —ayer—, que tituló «Tres sombreros de copa» y que tardó no sé cuántos años en estrenarse.

Su sistema de humor, su chispa de distorsión, no estaba madura, al parecer, para el público de aquellos días, el de todos los días y todas las escalas sociales.

Los empresarios encontraron imposible el estreno de aquella comedia. El humor de 1927 no podía pasar todavía por la aduana de los escenarios, considerado como materia explosiva.

Vuelve a sus dibujos y a sus imaginaciones, alternando con sus secundarias intervenciones en las pantallas.

Y hay una guerra. Ya se sabe. Mihura tiene que vivir, porque la cosa se ha puesto difícil, aunque con una firma ya acreditada no le iban a faltar colaboraciones.

Dirige un semanario, *La Ametralladora*, destinado a llevar la risa a aquellos que podían morir en cualquier momento, a veces sin tiempo para despojarse de la carcajada.

Y, cuando se podía reír con menos sobresaltos, fundó una revista de humor, *La Codorniz*, que hubo de causar verdadero alboroto y que se aceptó sin reservas por aquellas nuevas generaciones vueltas de la tristeza, para quienes Mihura produjo un lenguaje distinto, en que los mayores también podían tomar parte.

Después de las guerras, lo de antes de la guerra es un pasado remoto. La consigna era crear un mundo nuevo, irreal, fantástico, incoherente.

La Codorniz nació para tener una actitud sonriente ante la vida, para quitarle importancia a las cosas, para burlarse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo diferente, irreal y fantástico, y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía.

Mihura lanzó su programa con este retador programa:

«No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos y con sus violencias. Vamos a olvidarlo todo y a procurar no enredar más.

Ahora puede usted subir a un tranvía, y si oye que un viajero le dice al cobrador: "Deme un billete", es que el viajero es un viejo elevado al cubo. Pero si el viajero le dice al cobrador: "Deme un huevo frito", es que es joven e imaginativo.

Y si el cobrador al oír esto le da un billete, es que es un cobrador viejísimo y tiene asma. Pero si saca de la cartera un huevo frito, con su yema y su clara, y se lo da al viajero, es que el cobrador es joven, simpático, moderno, lleno de vitalidad, de deseos de aventuras y llegará a vivir feliz en un castillo hecho de rosas y de jamón, que él mismo se había construido con su propia fantasía y su desenfado.»

Un día se aburrió de *La Codorniz*, como se aburría de todo, y, con el dinero que tomó por su venta, se marchó a Tánger, a no hacer nada. Porque lo que a él le encantó siempre era no hacer nada, fuese donde fuese.

Hasta que el teatro volvió a llamar a su puerta entreabierta, a su difícil salto en el aire, con la cautela de colaborar con otros en sus primeros tanteos, hasta que se convenció de que se bastaba, y se sobraba, a sí mismo.

Llegó con el giro violento de sus comedias al último y más seguro escalón, el de la madurez remadurada de sus obras.

Llegó sabiéndoselas todas, porque su teatro, como su humor, era de cabeza para arriba. De cabeza hacia las nubes.

Hubo, antes, una época —todo lo que no es época es plagio— en que, para elogiar una comedia —así como para elogiar una pintura se decía que «se salía del cuadro»—, para ponderar una comedia se decía que era «la vida misma».

La comedia de Miguel Mihura es «la vida misma». Pero, entendámonos, la vida de Miguel Mihura y su entorno. Sus

manías, sus devaneos, su egoísmo, sus aficiones y su que no le estorbasen su tranquilidad.

Mihura es el que más está presente en sus comedias como personaje. En uno solo, o repartido entre varios.

En sus solteros pasados de rosca. (Miguel, en el recoveco de su vida, fue un solterón estirado, con todas las conchas de la especie.)

También está en sus cachazudos, en sus desconfiados, en sus sagaces y sus crédulos de primera instancia. (El «¡Ah! ¿Sí?» era su constante muletilla, como si se cayese de un nido, él, que tenía tantas horas de vuelo.)

Y en sus quejumbres. Sus personajes, por lo regular, siempre tenían que quejarse de algo, porque Miguel se quejaba de todo habitualmente. Sin violencia, con blandura, sin tomarse en serio sus quejas de solterón atrincherado.

Y si aparecían con regular frecuencia muchachitas de las llamadas en Francia «de pequeña virtud», fue porque toda su vida estuvo enredada en ellas.

Las proveía del ingenio indispensable para desenvolverse a lo largo de los tres actos y puso en ellas mucho de sonriente ternura. (Rara vez amor, verdadero amor. De ahí su poso de melancolía.)

Su teatro está lleno de mujeres. (El mismo dijo: «Mi teatro soy yo y una mujer enfrente.»)

Se llaman Maribel, Carlota, Ninette, *La Bella Dorotea*, *La mujer asesinadita*, *La señora estupenda*, *La decente*, *Las entretenidas* y tantas más de su repetido pequeño mundo, que mejor diría volviendo al francés, «demi-monde». Porque fue hombre de apacibles malas costumbres, sin violencias, sin conflictos y resguardó, entre los algodones del humor, su propio corazón, sin tomar en serio a las mujeres, más que lo preciso, «y así no hay modo de enamorarse, ni de nada», con ese estribillo que repetía tanto.

Traía, en fin, a los escenarios algo muy personal e intransferible. Se traía a sí mismo, bien cogido de la mano.

No se dejaba nada en el camino. Ordenaba sus puntos de partida y sus planteamientos de un modo diáfano.

Sabía, como pocos, en qué momento preciso tenía que levantarse el telón y cuándo debía caer. Lo cual no es mal arte de pesca, por fácil que parezca.

Tejía la urdimbre con la picardía justa. Y si el enredo era bueno, mejor el desenredo, con un taimado manejo de pequeños efectos.

Sobre este buen hacer de teatro, con todo en su lugar y por su orden, hay un repullo constante: el del diálogo, que lleva en volandas, sobre nudos y carpinterías, con revoloteante travesura. En él apoya, a cada réplica, el trajín de sus personajes.

Da con la expresión oportuna y el toque cabal, los puntos sobre las *ies*, pillándonos absolutamente desprevenidos. No hace el chiste. Le basta, a veces, una frase vulgar, un comentario natural para despertarnos, por la espalda, por sorpresa, la risa, cuando menos esperábamos contar con ella.

Nos lleva, en repetidas ocasiones, taimadamente, a hacernos creer que la gente es mala y que siempre hay gato encerrado, para luego divertirse, sacándolo de uno de sus tres sombreros de copa, que la gente no es tan mala como hemos supuesto, y dejarnos metido el remordimiento de que los malos somos nosotros por haber supuesto lo peor.

Algunas veces, el suceso es real, y hay crimen dentro y nos mete en todas las sospechas, una por una. No en balde sus más constantes lecturas fueron las novelas policiacas. Y resulta, claro, que el culpable es, como debe ser, en la buena ley del misterio, el que menos se espera. Pero con la novedad de algún motivo noble que lleva implícito el perdón.

Con el tiempo, poco a poco, sus personajes empezaron a ser cada vez más buenos, sin darse cuenta él mismo. Quizá porque él se iba volviendo, a su vez, más bueno, más tierno, más sonrientemente comprendedor.

Había ido quedando atrás lo desarticulado, la cabriola, el buscapiés. Incluso la pícara intención de irritar un poco al

público resistente. Lo que dejó, a la postre, un humor más armónico, una risa más suave, una ordenada planificación de efectos y carambolas.

En suma, un teatro construido y sostenido con los más honestos elementos, sin apenas las impurezas naturales del género, que son la sal y la luz del teatro de Miguel Mihura, lleno de gracia y ungido de perpetuidad.

He hecho, desordenados, incompletos, desiguales, unos apuntes en que trato de los hombres que he admirado, que he querido y por los que sentí ese pecado apasionado, inevitable, sincero, humilde, espléndido, estimulante y generoso, que sólo puede darse así en el mundo de las letras, y es el noble pecado de la envidia.

Me queda otro de esta generación del 27 por tocar, pero ya se nos ha hecho tarde y no hay tiempo para hablar de él.

Quédese para otra ocasión, si se presenta un motivo justificado.

Muchas gracias por vuestra atención.

SEÑORES ACADÉMICOS:

ACABAMOS de ver cómo José López Rubio ha defendido que
en hoy el día más
Hable amigo que
noches por mejor decir,
DEL
EXCMO. SR. DON FERNANDO LÁZARO CARRETER

que de los señores, en el campo de un momento donde sus
haber de librar una batalla con el público por cuestiones técnicas.
Y han sido sus noches victoriosas de teatro que han otorgado
a José López Rubio un lugar ya indiscutible en nuestra historia
dramática contemporánea. Las que ha querido reconocer la
Academia Castellana y en su día, quizá con bastante tardío
los más recientes ejemplos de un gran arte. Hoy es
nada más y nada menos el día en que se hace público reconoci-
miento de unos méritos que alcanzó en otras circunstancias
momentos y años, cuando pagaba por la causa del teatro
en momentos difíciles, luchando valeroso con otros hom-
bres, algunos de los cuales aún, o han estado entre nos-
otros. Nuestro Director me ha llamado con el encargo de dar
la bienvenida al recién llegado. Y yo desamparé el encargo
agradecido y gozoso, con la alegría indefinida con que se cum-
plen las misiones nobles. Lo es todo de incorporar a nuestra
Casa el título de los autores teatrales de las décadas ante-
riormente poseídas a la guerra civil que sólo se crea de
los nuevos. Hecha que recibirán a un grupo de teatro

in the month of August 1884 a ship of the name of the
the following names and from the same
the following names

and the following names and from the same
of the following names and from the same
the following names and from the same

the following names and from the same
the following names and from the same
the following names and from the same
the following names and from the same
the following names and from the same

CONTESTACION

the following names and from the same
the following names and from the same

Excmo. Sr. Don FERNANDO LAZARO CARRETERO

the following names and from the same
the following names and from the same

SEÑORES ACADÉMICOS:

ACABAMOS de oír cómo José López Rubio ha declarado que es hoy el día más alto de su cucaña. Me permitirá mi entrañable amigo que lo corrija. Han sido muchos los días, las noches por mejor decir, en que ha vivido ese ascenso a la pleamar del triunfo: las noches de estreno en que, al caer el último telón de abundantes comedias suyas, lo envolvió el clamor de los aplausos, en el centro de un escenario donde acababan de librar una batalla con el público sus criaturas fictivas. Y han sido esas noches victoriosas de teatro, que han otorgado a José López Rubio un lugar ya indiscutible en nuestra historia dramática contemporánea, las que ha querido reconocer la Academia llamándolo a su seno, quizá con tardanza, cuando los más recientes aplausos están ya un poco atrás. Hoy es nada más y nada menos el día en que se hace público reconocimiento de unos méritos que alcanzó en otras ascensiones emocionantes y azarosas, cuando pugnaba por la causa del teatro, en momentos difíciles, juntando esfuerzos con otros autores, algunos de los cuales están o han estado entre nosotros. Nuestro Director me ha honrado con el encargo de dar la bienvenida al recipiendario. Y yo desempeño el encargo agradecido y gozoso, con la alegría indecible con que se cumplen las misiones nobles. Lo es ésta de incorporar a nuestra Casa al último de los autores teatrales de los decenios inmediatamente posteriores a la guerra civil que aún no eran de los nuestros. Había que rendir tributo a aquel grupo de lucha-

dores. Cumplido este deber, las puertas de la Academia, quién lo duda, se abrirán pronto a cuantos han proseguido en el empeño con mayor juventud y nueva estética.

Ha titulado su discurso López Rubio «La otra generación del 27», queriendo reivindicar, de acuerdo con algunos críticos, la existencia de un grupo paralelo al que asume por antonomasia, con pleno derecho y gloria, aquel marbete clasificatorio. No ha tenido la pretensión de introducirse en él con los suyos, forzando un molde tan sólido como prestigioso. No podía pretenderlo por muchas razones; la fundamental, porque esta «otra generación» cultivó géneros muy distintos, y nunca la lírica. Tuvo una vocación pública, un deseo de instalarse y de afirmarse multitudinariamente, por los cauces de las revistas de quiosco y de los escenarios céntricos. El lema juanramoniano de la escondida senda, del destino minoritario del arte, no le sedujo, o fue fugaz en ella. Eso establece una diferencia cualitativa de cierta entidad entre ambos grupos, y tan difícil es que uno aceptase la fusión como que el otro la pretendiera. Ni siquiera el género dramático, que es común a parte de los del 27 y al grupo de López Rubio, puede comunicarlos: ningún vínculo, ni aun casual, los reúne, salvo las amistades personales.

Y, sin embargo, vistas las cosas desde una perspectiva menos estricta, un cierto aire de familia los envuelve, determinado en gran parte por circunstancias históricas. Así, una apasionada entrega a la literatura desde la mocedad, con renuncia por los más a cuanto no fuera ella. Un común origen burgués, que les permite el desahogo económico imprescindible para dedicarse a su vocación, muy lejos ya de la bohemia pobre cuyo sumo sacerdote había sido Valle-Inclán. Una concepción liberal de la vida, despreocupada de tradiciones, abierta al mundo exterior, burladora ante los modos y costumbres de la burguesía misma en que han nacido. Y, por tanto, un afán de novedad, un deseo vivísimo de que España mudara de gustos y maneras; de que abandonara estéticas viejas y conductas ram-

plonas; de que aprendiera a comportarse con elegancia, sin hipocresía, ni rudeza, ni rabia.

Es un aire envolvente, decimos, que orea por igual a los jóvenes nacidos al filo —poco antes, poco después— de 1900, pero que, claro es, determina en cada uno desarrollos personales y afinidades diferentes. Y mientras los líricos, o preferentemente líricos, forman su piña, la configuran con altas perfecciones y la cierran casi herméticamente, estos otros, cuya historia acabamos de oír, constituyen la suya, no más abierta, y se lanzan a la conquista de triunfos más anchos y populares. Aplicando con holgura el corriente y, para mí, impreciso concepto historiográfico de generación, todos los nacidos por aquellos años pertenecen a la misma; habría que integrar en ella, por tanto, a Bacarisse, a Sánchez Mazas, a Pemán, a Adriano del Valle, a Zunzunegui, a Antonio Espina, a Chabás, a Claudio de la Torre, a Rosa Chacel, a Domenchina, al propio Jarnés forzando algo las fechas, a tantos más. Pero está claro que tal mezcla, lejos de ordenar el panorama literario, lo desconcierta, y que es más útil operar con unidades menores, con «grupos», hasta donde sea posible; y más, si esos grupos han tenido conciencia de serlo, y si, a la vez que se reconocían como tales, excluían de ellos a otros escritores por las razones que fuese. No se pertenece a un grupo literario porque se cumplan ciertas condiciones, sino porque se es aceptado en él. Estos exclusivismos son significativos para el historiador, pues hay siempre una causa que los motiva; y constituyen un poderoso motor de la creación literaria, que progresa también gracias a la conciencia que el artista tiene de saberse entre los distintos y hasta entre los contrarios de otros distintos o contrarios.

Fuera de la coincidencia cronológica, fuera de aquellas circunstancias de ambiente que determinaron un cierto parentesco en gestos vitales por los años anteriores a la guerra, no veo necesidad de tomarle el rótulo a la llamada «generación» del 27, que fue, que es, un grupo milagrosamente afín de poetas nacidos en el último rincón del siglo XIX, para denominar a este

otro grupo, más reducido, cuyo acceso a la Academia, frustrado por la muerte, inauguró Miguel Mihura, y que ahora ingresa felizmente con el único de ellos vencedor del tiempo. Dejándolos sin nombre común, nada sucede; gozan del suyo propio, y basta. Mihura, «Tono», Jardiel, Neville: tal vez son los comediógrafos «Academia 83», los que todos juntos llegan hoy a esta Casa, y comparecen en esta tribuna por la evocación fraterna y emocionada de su único camarada vivo, y por muchos años, José López Rubio.

Nos los ha recordado uno a uno; y ha callado ante el quinto, porque no debía hablar de él, ni podía dejarme a mí sin materia. No sabré presentarlo como él ha mostrado a los otros; pero querría que, al menos en algo, no me venciera: en el calor del retrato. López Rubio es un granadino de setenta y nueve años, soltero y solo; de todos los hombres que conozco, aquel con quien la vida se ha portado más clemente. Le dio talento, sensibilidad artística, generosidad, salud, elegancia, oportunidades, y, por qué no, también suerte. Le ha negado, en cambio, ambición, mezquindad, aptitud para la intriga y hasta una excesiva afición al trabajo: la justa sólo para que, al concluir su carrera, pueda decir, sin arrepentimiento y sin jactancia: ahí queda eso. Escribe lo imprescindible, lo que el alma le pide, lee incansablemente y frecuenta el trato de muchos y doctos amigos. La música ocupa sus ocios —esto es, casi todas las horas del día—; y aún le queda tiempo para cultivar el estudio de la historia, investigando en ella a capricho, y para reconstruir en millares de fichas datos documentales de nuestro pasado teatral. Gusta increíblemente de la buena mesa y de la buena ropa. Su biblioteca de teatro moderno no tiene par en España; y tanto le ha crecido, tan molesta se le había puesto entorpeciendo la casa, que nos la ha regalado, entregándola a un Ministerio, poco propenso hasta ahora, justo es decirlo, a hacer útiles tales dones. Nunca fue rico, pero tuvo siempre lo justo para que nada torciera su voluntad. Compruébese si estos trazos no confirman lo que antes dije: el feliz amartelamiento de José López Rubio con la vida.

Pero, claro es, tal mérito no abre las puertas de la Academia. Quien aquí nos congrega es un extraordinario escritor, cuya carrera debo describir brevemente. Ya he declarado su origen granadino, de Motril; pero fue llevado a la capital antes de un año. Familia acomodada, con palco de abono en el Teatro Isabel la Católica. Allí, muy niño aún, contempla por vez primera una representación. Ve, nada menos, un ensayo de *El Alcázar de las perlas*, de Villaespesa. Es la inoculación precoz y definitiva del germen teatral, que tan formidable mutación habría de experimentar en sus venas: ni una rima, ni un ripio, ni un trémolo quedará de él. Pero también a Lorca se le despertó el dramaturgo viendo esas obras en el mismo lugar. Bachillerato en Cuenca, y un escarceo con la carrera de Leyes en Madrid: ahí termina su *curriculum* académico, derrotado por su pasión de escritor. Desde los dieciocho o diecinueve años, su nombre ha empezado a hacerse familiar a los lectores de *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *La Nación*, *El Sol* o *Los Lunes del Imparcial*. Asume por entonces la secretaría de redacción de *Buen Humor*, la gran revista de aquella época. Su mundo son las letras, los teatros, las tertulias del Café de Platerías y de Pombo. Esta fue para él, como para tantos, absolutamente decisiva. La tertulia y, claro es, la amistad y la obra de Ramón Gómez de la Serna. Ese ser milagroso e inexplicable había instalado en la Sagrada Cripta una cátedra de alegría, insólita en nuestras letras. Para muchos jóvenes, López Rubio entre ellos, Ramón era el adelantado de un mundo nuevo, en el cual convivían, sin hiel, lo audaz; sin justificación, lo absurdo, y, sin anatema, lo humano con lo divino. El gran mago establecía las más extrañas comunicaciones entre las cosas y entre los sentidos. Por el cauce de su voz, se empujaban las metáforas, se entremezclaban las sinestesias, acudían a acompañar a los nombres los adjetivos más remotos. Lo imponente quedaba entre sus dedos resuelto en palabras y en asociaciones deslumbrantes; y hasta el drama, sin dejar de serlo, renunciaba al llanto para romper en colores de lenguaje. A todo eso, y faltos de término más propio, se le llamó humor: el humor ramoniano.

López Rubio, que estaba por predisposiciones geniales tocado de tal ánimo, se quedó para siempre con él. Su primer libro, cuando ya llevaba cuatro comedias escritas y no estrenadas, y sólo tenía veintitrés años, fue una colección de *Cuentos inverosímiles*, descaradamente informales, en los que apunta una fantasía, aún ingenua, instigada por Fernández Flórez y por el maestro de Pombo, y expresada en un lenguaje desenvuelto y limpio, pero aún no libre, con aquella estupenda libertad que alcanzará, cinco años después, en su única y admirable novela *Roque Six* (1929). Si nuestra amnesia para los méritos no fuera tan insolente, esta obra de López Rubio tendría que estar en las librerías continuamente reimpresa. Es la historia de un Roque Fernández que, al morir, experimenta seis sorprendentes reencarnaciones. En su gran historia de la novela contemporánea, Eugenio de Nora afirmó: «*Roque Six*, dentro de su casi velado tono menor, nos parece una deliciosa pequeña obra maestra del más acendrado humorismo.» Un humorismo, podemos añadir, en ese idioma neto y hermoso que ha de ser la prenda más tenaz del talento del autor. Su imaginación asociativa y metafórica anda ya suelta en estas páginas, en que cada línea cobija una sorpresa inteligente, un destello verbal, una joya poética inolvidable. El beso de una mujer seduce al protagonista «como si se le cimbrease la palmera vertebral». Un pez sale en el anzuelo del pescador «moviendo su plata en el aire, creyéndose pájaro». Roque no pudo seguir leyendo: «Se le saltaban las lágrimas, y veía las letras como si estuvieran dentro de un vaso de agua.» «Las hojas amarillas, como manos extendidas, se desprendían de los árboles y lo acariciaban todo, suavemente, tanteando el aire, hasta jurar sobre el suelo que había llegado el otoño.» Son centenares de hallazgos de este temple lírico, que parecía predestinar a López Rubio al relato poemático o quién sabe si al verso.

Pero no; porque el germen «alcázar de las perlas» lo tenía invadido. Los saloncillos, los escenarios tiran de él con más fuerza. Hasta interpreta en «El Mirlo Blanco» de los Baroja. Y su suerte está echada cuando, en 1928, el año anterior a

Roque Six, su comedia *De la noche a la mañana*, escrita en colaboración con Eduardo Ugarte, gana un concurso convocado por el diario ABC, entre cerca de novecientos aspirantes, que daba derecho al estreno. La obra constituyó un gran éxito de público y de crítica; fue inmediatamente traducida al portugués, al italiano y al inglés, y en 1934 se editó en los Estados Unidos. *De la noche a la mañana* era, ante todo, la irrupción de fantasías, tonos y personajes nuevos y sorprendentes, en un teatro sólidamente amurallado de sentido común, de lógica y de moral caseras que, sin necesidad de mencionar autores, poblaba los escenarios. El influjo pirandelliano parecía evidente con aquella indagatoria, casi judicial, en torno a la conciencia del protagonista. Y ello suponía abrir una ventana al aire de fuera, que López Rubio procuraría no cerrar nunca. También, el comienzo de una batalla difícil, porque el teatro es género al que gusta vivir en la atmósfera enrarecida y de añejo olor de sus salas. Al amparo de este éxito, los autores consiguen ver en escena otra comedia: *La casa de naipes*, estrenada en 1930, menos imaginativa, pero quizá más entrañable, en el ambiente tan hispano de una casa de huéspedes, donde las ilusiones surgen y se esfuman, con un planteamiento escenográfico de total modernidad. Marion Peter Holt, en su libro sobre López Rubio, no ha vacilado en situar esta comedia como antecedente de *Tres sombreros de copa*, la obra maestra de Mihura. Otros dos proyectos dramáticos, uno con Ugarte, de nuevo, y el segundo con Neville, no llegaron a cuajar. Pero un suceso inesperado detiene la carrera teatral de nuestro autor: el cine se entromete en sus proyectos.

Porque estos hombres —Alberti lo dijo— nacieron con el cine. Y ha llegado el momento del sonoro, y, con él, una dificultad en Hollywood: sus películas, sin inventar aún el doblaje, no pueden ser entendidas fuera del mundo anglohablante. Y el que habla español constituye el primer mercado para la exportación. Las grandes productoras deciden hacer versiones en nuestra lengua; necesitan, para ello, escritores, actores y técnicos. López Rubio es contratado en 1930 por la Metro, y sin du-

darlo un momento, parte para aquella Meca. Encuentra en seguida a Edgar Neville, y dos horas después asiste a una fiesta que ofrece en su casa Charlie Chaplin. Es el comienzo de su amistad con él. ¿Podemos imaginar salto más vertiginoso? De los cafés y saloncillos madrileños, de las redacciones de las revistas y diarios asfixiadas de tabaco y rumorcillos menudos, nuestro mozo —tiene veintisiete años— se incorpora al círculo y a las reuniones del genio del cine —se ha dicho de él que es uno de los tres o cuatro hombres que han construido nuestro siglo—, a las que asiste asiduamente otro de esos titanes: Albert Einstein.

Hay españoles allí, como Jardiel, que no pueden resistirlo, y se vuelven. López Rubio, cosmopolita, mundano y buen anglohablante, se hace al ambiente, y participa, ávido de aquella impresionante eclosión de prodigios e invenciones que fue el Hollywood de los años treinta. Frecuenta a actores, guionistas y directores mundialmente famosos; porque aquel español tiene el don de la simpatía, de la cultura y del saber estar a la altura de toda circunstancia. Su colaboración con Ugarte continúa. Realizan ahora las versiones españolas de películas como *La mujer X*, *Su última noche* o *El proceso de Mary Dugan*. Fue esta la primera película sonora que yo vi, en el viejo Parisiana de Zaragoza. Jamás la olvidaré. En los momentos finales, se probaba que el asesino había sido zurdo; y, para ello, el defensor de Mary Dugan apuñalaba a un maniquí en la sala de audiencias. Esa escena me horripiló: el maniquí y el puñal se me entraron por mis ojos de ocho años, y tuve que agarrarme a mis padres con todas las fuerzas del espanto. Durante varias noches dormí con ellos, agitado por pesadillas. Y sólo el tiempo —semanas, meses— logró que mi mente fuera despoblándose de aquellos siniestros accesorios. ¿Quién iba a decirme que, esta tarde, me hallaría en este lugar acogiendo con todo cariño a un miembro de aquella tropa que perpetró el primer terror de mi vida?

De la Metro, López Rubio pasa a la Fox, donde prosigue su trabajo de adaptador y de guionista original. Allí escribe

los textos de cinco películas basadas en comedias de Gregorio Martínez Sierra, con quien entablaría una relación también decisiva en su formación. Transcurren así seis años pródigos de enseñanzas para el escritor, que, en medio de la vorágine del cine, no olvida el teatro. En 1935 comienza a escribir la comedia que será, tres lustros después, su primer triunfo sonado: *Celos del aire*. Y al año siguiente da por terminada su experiencia americana y acepta el contrato que, como director de películas, le ofrece una productora española. Su trabajo inmediato habrá de ser una adaptación de *La malquerida*; y la fecha del primer golpe de manivela, el 20 de julio de 1936. Pero ese golpe fue impedido por otro, trágico; López Rubio intenta escribir, recluido en su hotel madrileño. Puede imaginarse con qué provecho. El propio Presidente de la República, viejo amigo suyo de la Granja de El Henar, le incita a aceptar un nuevo contrato que le ha sido facilitado por la Fox. Sale por Barcelona en 1937 y vuelve a California. Será por poco tiempo; de allí va a Méjico en 1939, para filmar *María*, de Jorge Isaacs, y escribe el segundo acto de *Celos del aire*. Nuevos trabajos lo llevan a Cuba; pero regresa para siempre a España en 1940.

El cine sigue siendo su medio de vida. Dirige, por fin, *La malquerida* a poco de volver, y, durante siete años, va produciendo abundantes filmes de los de entonces, en que su experiencia estadounidense poco le sirve ante las exigencias de las productoras. Cansado de aquello, vuelve a la literatura. En muy poco tiempo, escribe dos comedias, *Alberto* y *Una madeja de lana azul celeste*; estrena traducciones de Benn W. Levy y de Molière. Acaba *Celos del aire*. *Alberto* será estrenada, en abril de 1949, en el Teatro María Guerrero; *Celos del aire*, nueve meses después en el Teatro Español. Con ambas comedias su crédito quedaba firmemente establecido: será ya un nombre imprescindible en las carteleras españolas.

En este fiel del medio siglo, suceden cosas importantes en nuestro teatro. Durante la misma temporada en que se estrena *Alberto*, un autor nuevo, Antonio Buero Vallejo, era aclamado

en la noche inolvidable del 13 de octubre por *Historia de una escalera*; en la temporada siguiente, la de *Celos del aire*, aquel éxito de Buero venía a refrendarlo *En la ardiente oscuridad*. En 1953, Alfonso Sastre estrenará azarosamente *Escuadra hacia la muerte*. Buero, Sastre y otros autores surgen con un teatro que afronta la dura realidad española con fuertes acentos críticos. Sus obras, sobre todo las de Buero Vallejo, sacuden enérgicamente las conciencias, y hacen que, por contraste, gran parte de los escritores vigentes por entonces sean motejados de «evasionistas». El mote clasificatorio se aplica, como es natural, a José López Rubio, aunque siempre, incluso por los críticos más radicales, con salvedades para su perfección técnica o la brillantez de su diálogo. Estamos ya, por fortuna, a una distancia histórica que permite observar los hechos sin ser atosigados por ellos. Y esa distancia acrecienta el valor cívico de los autores que, por entonces, se comprometieron en una actitud de protesta; pero legitima también a quienes se propusieron como objetivo único o casi único el arte teatral: el de cautivar al público con una intriga interesante, cómica o conmovedora, desarrollada con talento. Y ocurre que, conforme el tiempo pasa (y ocurrirá más cuando pase más), lo que queda sobrenadando en el recuerdo, y merece ser consignado en la historia, no es lo que resultó política o socialmente más activo, sino lo que, con esos valores o sin ellos, se acercó más al arte dramático. Lo que fue estéticamente valioso, cualquiera que fuera su oportunidad. Hoy aquel rigor de la evasión o el compromiso ha perdido no poca vigencia, y el dramaturgo o el comediógrafo, como el novelista o el poeta, nos lo parecen por la belleza de su creación, más que por la ostensión de sus convicciones. Así ha sido siempre. Quiero afirmar, con ello, que los humoristas, entre quienes se agrupa López Rubio, han de ser juzgados como los demás escritores, en una primera instancia estética; que es la última y más alta a la hora de sentenciarlos como artistas. Si de este juicio no salen con pronunciamiento favorable, será inútil remitirlos a más tribunales. Tendrán otros valores; el de escritor, no.

Por otra parte, ¿no fue cívico que los humoristas nos ayudaran a conservar la sonrisa y aun la carcajada, dentro de aquel cerco de gravedad que amenazaba con transformar a los españoles en ramonianos medios seres? López Rubio estuvo en ese frente, con su teatro culto, espiritual, imaginativo, poético a ratos, punzante de ironía en otros, misterioso y amable. En él entró, como he dicho, con su comedia *Alberto*, nombre del protagonista que nunca aparece y en todos manda; y, sobre todo, con *Celos del aire*; aquel prodigioso y casi cervantino juego de amor en un castillo navarro, donde la austera moral de un hidalgo matrimonio prueba a no ver la traviesa experiencia de dos parejas que ya tanto anuncia. Cuando quiero contar la media docena de grandes comedias españolas, inexorablemente me aparece en los primeros dedos *Celos del aire*, que entusiasmó, obtuvo el Premio Fastenrath de nuestra Academia y pasó triunfalmente la prueba de su estreno en muchos escenarios extranjeros.

Ya en plena consagración del autor, nuevos títulos se van sucediendo: *Veinte y cuarenta*, *Cena de Navidad* y *Una madeja de lana azul celeste*, en 1951. Esa delicia de invención de una mujer que es *El remedio en la memoria*; y la que es para muchos críticos su mejor comedia, *La venda en los ojos*, en 1952. La que para mí es aún mejor: *La otra orilla*, en 1954. Y, ese mismo año, un fallo, inevitable en los riesgos del teatro: *Cuenta nueva*, que no llegó a Madrid. Después, una divertida comedia musical, *El caballero de Barajas*; y otro tropiezo en 1956: *La novia del espacio*. Son los momentos bajos de López Rubio, que apenas si logra elevar *Un trono para Cristy*, en 1956. Pero, dos años más tarde, la recuperación se produce con su potente drama *Las manos son inocentes*, una pieza perfecta, construida con una asombrosa, por ascética, economía de medios, en la que un matrimonio, intencional y frustradamente asesino, ha de cargar con las consecuencias morales del crimen no cometido, mil veces más crueles que el rigor de la justicia, deseado e imposible, porque las manos eran inculpables. Es la plasmación de aquel deseo de la *Fedra* raciniana, que pre-

cede a la edición del drama: «Gracias al cielo, mis manos no son criminales. Pluguiera a los dioses que mi corazón fuera tan inocente como ellas.» Toda la sabiduría teatral del autor resplandece en este drama, casi excepcional en su vasta producción. La crítica recordó a Shakespeare, a Sartre, incluso a los trágicos griegos, para encuadrar la pieza. De todos hay en ella, pero, sobre todo, lo que aporta la agudeza, el talento personal de López Rubio para graduar el proceso de destrucción de aquel hombre y de aquella mujer, paradójicamente más culpables cuanto más resplandece su inocencia.

Tras esta incursión, tan brillante, en el ámbito trágico, nuestro recipiendario prosigue en su habitual registro poético, irónico y humorístico. Su marcha está ya establecida; y estrena *Diana está comunicando*, en 1960; *Esta noche, tampoco*, en 1961; *Nunca es tarde*, en 1964, comedia en la que resuenan también a acordes graves. Tres años han transcurrido entre estas dos últimas piezas. Al final de ese decenio, escribe *La puerta del ángel*, que no sube a los escenarios. En 1971 se da a conocer *Veneno activo*, que desarrolla uno de sus más brillantes guiones de televisión.

Es su último estreno hasta ahora. Este largo silencio no obedece a una crisis de fertilidad, sino a las circunstancias que rodean al teatro. No hay ningún género tan sensible al entorno social, a las modas, a pasajeros bandazos que si, a veces, marcan rumbos fecundos, muchas más destruyen sin proponer ningún camino. El desconcierto que esto ha producido en el teatro español y en el público es patente. En gran medida, los espectadores se han sentido ahuyentados, y no han acudido otros nuevos. Prestigios sólidos han sido discutidos y hasta abatidos, sin que nadie ocupe sus puestos de manera estable y firme. Se pide algo mejor, pero raramente se iguala, y menos veces aún se supera lo ya alcanzado. López Rubio piensa tal vez que ha pasado para él la ocasión de las refriegas. Batalló en su momento para imponer una fórmula, y venció. Su puesto en la historia del teatro contemporáneo está asegurado: no tiene por qué comprometerlo en una lucha

azarosa. La libró cuando debía. Sueña de vez en cuando con alguna nueva comedia; me parece que ni a él mismo se le oculta la condición de sueño; porque si algo teme de veras, es sobrevivirse, nadar contra corriente, él que en todo quiso ser, y lo fue, moderno, en cabeza siempre de la ola que avanzaba entonces.

El bosquejo del artista quedaría incompleto si no mencionara, por lo menos, sus actividades como traductor de teatro extranjero. Piezas contemporáneas fundamentales, de influencia máxima entre nosotros, se han hablado en español impecable gracias a nuestro autor. Pienso, por ejemplo, en *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde; en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller; en *Crimen perfecto*, de Frederick Knott; en *Dos en un balancín*, de William Gibson; en *El milagro de Ana Sullivan*, de Lindsay y Crouse; en *El Cardenal de España*, de Montherlant, y en tantas otras.

Y he de recordar también sus numerosas obras originales para televisión, agrupadas en dos series, tituladas *Al filo de lo imposible* (1969) y *Mujeres insólitas* (1976). La primera está formada por dieciséis telecomedias de temas variados y sorprendentes, entre las que se cuentan quizá algunos de los mejores hallazgos argumentales del autor. La segunda, misteriosamente suspendida por los programadores de televisión cuando no estaba acabada, y cuando se había impuesto como lo más bello de aquella temporada, evoca a damas famosas (Inés de Castro, Juana la Loca, Teresa Cabarrús, Lola Montes, la Princesa de Eboli, etc.) que contaban sus propias historias, muchas veces con escenas de obras dramáticas famosas de las que fueron protagonistas. La gracia con que López Rubio combinaba sus experiencias de cine y de teatro, su saber histórico y su aptitud para la paradoja, no pocas veces socarrona y satírica, resultarán inolvidables para quienes contemplaron aquella serie admirable y trunca.

No es sólo un gran autor dramático el que hoy recibimos en la Academia, sino un gran conocedor, ya lo he dicho, de la historia y de la literatura. Su último libro, de este mismo

año, es el titulado *Entrevista con la Madre Teresa de Jesús*; un hábil interrogatorio al que la Santa es sometida por el autor, y al que la mujer, la reformadora, la visionaria, la mística, va respondiendo con palabras que efectivamente escribió, y que López Rubio ha convertido en un coloquio al que asistimos con deleite.

El orden retórico de estas contestaciones académicas exige que se glose al final el discurso del recipiendario. Me he permitido alterar ese orden, empezando por el discurso, puesto que era el marco en que el propio autor se situaba, y tenía que sacarlo del retrato colectivo en que ha querido comparecer ante nosotros. Le hemos oído hablar, con el corazón en la mano, de aquellos amigos que, con él, dotaron a España de un humor nuevo y pulcro, puramente espiritual, exento de rudeza, irónico sin agresión, basado en la inteligencia, enemigo del tópico, lírico y tierno, amable siempre con los hombres que merecen ser amados, y adusto sólo ante lo tosco, rudo, amenazante y dogmático. Cinco maestros de liberalidad, consagrados al arte de la palabra, el arte que esta Academia tiene que exaltar, sea cual sea el género en que se expresa. El de López Rubio no puede ser más noble: es el que cultivaron Lope, Tirso, Moratín y los académicos Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Tamayo y Baus... Por no referirme a otros más próximos en el tiempo.

Cuando ahora mismo ocupe su sillón entre nosotros José López Rubio, se habrá cumplido un acto de justicia. La perfección del acto se hubiese conseguido si, en el lugar que ocupo, dándole acogida, hubiera estado Miguel Mihura. Dios no lo ha querido; pero no me equivoco si afirmo que él no hubiese puesto mayor emoción ni más sincero cariño al decirle: Bien venido a la Real Academia Española, querido Pepe López Rubio.

