

TRAYECTORIA TEATRAL DE JAIME SALOM

JESÚS IZQUIERDO GÓMEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

Síntesis de la evolución ideológica detectada en el teatro de Jaime Salom desde sus primeras piezas hasta las últimas obras, así como la incorporación al mismo de las fórmulas compositivas modernas dentro del teatro de autor más generalizado en Occidente. Con ello pretendo resaltar la importancia de un dramaturgo de gran incidencia en los públicos mayoritarios, pero bastante marginado por la crítica especializada imperante, más preocupada por los valores teatrales minoritarios. Se agrupan sus obras en períodos y vertientes significativas, amén de reflejar su posición generacional dentro del contexto del teatro español a partir de los años 1960-65.

PALABRAS CLAVE

Evolución ideológica y formal del teatro salomiano. Períodos y enclave generacional.

ABSTRACT

Sintexis of the ideological evolution detected in Jaime Salom's theatre plays, as well as the incorporation of modern composing formulas in the theatre of the most known in the western countries. I pretend to point out the importance of a dramatist with incidence among the audience, but not understood by the critics. His work is grouped in periods and styles as well his generation position inside the spanish theatre context in 1960-65.

KEY WORDS

Ideological and formal elocution of Jaime Salom's theatre. Periods and generative site.

RÉSUMÉ

Synthèse de l'évolution idéologique détectée dans le théâtre de Jaime Salom depuis ses premières pièces jusqu'aux dernières oeuvres, ainsi comme l'incorporation des mêmes formules compositives modernes dans le théâtre d'auteur plus généralisé en Occident. Avec cela je prétends mettre l'accent sur l'importance d'un dramaturge de grande incidence dans la majorité du public, mais assez écarté par la critique spécialisée imperante, plus préoccupée encore par les valeurs théâtrales minoritaires. On groupe ses oeuvres en périodes significatives, en plus de refléter sa position général dans le contexte du théâtre espagnol á partir des années 1960-65.

MOTS-CLÉ

Evolution idéologique et formelle di théâtre salomien. Périodes et enclave générationnel.

La crítica especializada apenas ha reflexionado gran cosa sobre la dramaturgia de Jaime Salom, pese a poseer una producción bastante amplia y de las más significativas e interesantes dentro del panorama teatral español contemporáneo. Más abundantes son, si cabe, los estudios elaborados por algunos especialistas extranjeros del teatro español, así como por españoles en sus "memorias de licenciatura" sobre obras concretas o aspectos globales.

Ningún autor nace al teatro y concluye su producción, manteniendo una misma postura. En el caso de Jaime Salom la transformación ha sido fulgurante, sobre todo en el plano ideológico. En su etapa pre-pública muestra ya cierta variedad temática y de géneros, alternando la comedia con piezas dramáticas; si bien dentro de la mentalidad medio-burguesa predominante y con un fuerte sentido moralizante cristiano. Pese a lo cual, plantea ya aspectos problemáticos, como en *Un bebé para papá*, del año 1948, donde encara la cuestión de la maternidad y el control de la natalidad con humor desenfadado y menos moralina de lo habitual.

En esa etapa de aprendizaje llegó a escribir bastantes piezas; estrenando unas diez, con triunfos obtenidos por compañías de aficionados y en ámbitos reducidos. "Cuando llevaba escritas por lo menos veinte -declaraba el autor a Manuel del Arco- y que luego no me han servido

para nada, sino como aprendizaje del oficio [...], y al cabo de dieciocho comedias estrenadas, hago examen de conciencia y creo que en mi teatro hay dos vertientes: la dramática, que empezó en mi primera comedia estrenada, *El mensaje*, y continúa en *La playa vacía*; otra imaginativa, que partió de *El baúl de los disfraces* y llega hasta *Viaje en un trapicío*¹. Es una época de tanteos y de ensayos que conforman su capacidad dramática y patentizan su voluntad perseverante. Se caracteriza por ser una producción un tanto ingenua, didáctica y evasiva, con sus dosis de humor, sus golpes de comicidad y su ligera intencionalidad crítica. Va desde *Marrón a rayas* (45) a *La hora gris* (50).

Posteriormente sufrió una profunda crisis teatral de unos cinco años, en los que casi renegó del teatro. Debió ser un período nulo como autor, pues las obras de su primera etapa pública contienen bastantes elementos de las piezas precedentes.

Jaime Salom, desde unas obras ancladas en el teatro tradicional, más o menos ligeras, con problemas insinuados, camuflados o arropados comprensivamente, ha evolucionado a otro de temáticas morales, amorosas y sicosociales más profundas; luego a un teatro mucho más conflictivo, más crítico y testimonial, donde se desnudan las vergüenzas y el orgullo del ser humano desde perspectivas revisionistas, basadas en la autenticidad de los comportamientos y de la libertad. Pero tal progresión temática y de formas no es continua, sino alternante; con obras descaradas y directas, unas veces, y otras con piezas penetradas por un humorismo crítico, entre ingenuo, mordaz y sarcástico-corrosivo.

A pesar de la movilidad de adscripción de algunas obras en diferentes períodos, en general distinguiré bloques cronológicos por las fechas de estreno. Además del estadio pre-público o ensayístico (1945-54), con un período nulo de casi cinco años, serían:

1º) **Período de 1955-62.** Abarca desde *El mensaje* a *El cuarto jugador*, con predominio de un pensamiento burgués rígido y moralizante, de clara raigambre cristiana. En ellas el humor blando, socarrón y comprensivo diluye la moraleja que conllevan; si bien subyace una preocupación consciente por temas como el amor-matrimonio, la honestidad ética y la liberación personal frente a los encasillamientos sociales. Tal como afirmaría en años posteriores Eduardo G. Rico, "el problema de la responsabilidad, el complejo de culpa, la angustia, el compromiso, cons-

1. *La Vanguardia*, Estocolmo, 8-02-1962.

tituyen el eje del teatro salomiano". Y ello desde las primeras piezas, en general bien estructuradas, mejor dialogadas y con desenlaces más o menos reconducidos a las ortodoxias imperantes por entonces y asumidas por el autor.

Las temáticas amoroso-policíacas de *El mensaje Verde esmeralda* y *Culpables* contribuyeron a clasificarle entre los dramaturgos de intriga y de comedias ligeras (tal Ruiz Ramón (1975) y otros); pero también a que la crítica periodística le incluyese junto a las principales figuras de la dramaturgia española: 'por su sensibilidad, su talento teatral y el dominio del complejo arte de escribir'. En *Culpables* primero y más adelante en *La gran aventura* (que constituyen sendos aciertos), se cuestiona ya la ortodoxia del amor-matrimonio, aunque las aguas queden represadas dentro de sus límites. La segunda, una verdadera joya de artesanía popular por sus tipos, apenas ha trascendido; mientras que la primera le aupó a la fama y le proyectó hacia el exterior.

2º) **Período 1963-67.** Va desde *Motor en marcha* a *Cita los sábados*, con ocho piezas estrenadas; aunque compuso algunas más. Es la etapa cronológica más fecunda. Convencido ya de su poder creador y seguro de sí mismo, se entrega a una producción febril, como si no pudiera retener la fluencia de historias o asuntos teatralizables. Constituye su primera etapa de madurez, con predominio de los impulsos vitales y la abundancia; pero también con algunas piezas extraordinarias.

Las obras de este grupo fluctúan entre las tendencias más instintivas y liberalizantes y el statu establecido; ocupando más desarrollo las primeras, aunque los desenlaces sean reconducidos a la ejemplaridad. Pese a ello, tuvo problemas con la censura del momento.

Motor en marcha contiene cierta problemática social clasista y de lucha generacional, pero que se desfonda al tomar la curva final, dejando todo tan mal como estaba al iniciarse y exculpando a la clase burguesa con la resignación fáctica de los explotados. La estructura dramática está bastante lograda, con osadías técnico-estructurales como la de plantar la cabina de un camión en el escenario; o la movilidad y alternancia escénica.

En la evolución progresiva del dramaturgo, *El baúl de los disfraces* supuso un gran salto cualitativo. Salom la ha considerado 'su primera obra más auténtica y original, libre de influjos externos, plena de fantasía formal y temática, con un planteamiento escénico distinto, novedoso incluso, en el que se mezclan tiempos, personajes y hasta diálogos en diversos planos, dentro de la sensibilidad y la melancolía más profun-

das². Aunque sea en sueños y en un marco carnavalesco, rompe con los moldes ético-sociales, para que los personajes se muevan impulsados únicamente por las fuerzas primigenias, al margen de normativas.

Parchís party (y su versión *Cita los sábados*), *Juegos de invierno* y *El hombre del violín*, constituyen un teatro liviano, humorístico, desenfadado e irónico; a veces nostálgico, y cuyos valores más notables residen en la ductibilidad de los diálogos, la movilidad escénica o la diversidad de situaciones divertidas... Eso sí, mostrando con gracia y donosura, burla y melancolía, ciertos comportamientos mediocres, adocenados, egoístas, etc., frente a ideales de amor y libertad.

Refiriéndose a estas piezas, especialmente a *El baúl de los disfraces*, confesaba que 'hacia 1961-65 su preocupación por la forma primaba sobre el fondo; pues estaba muy impresionado por el teatro de Brecht y su concepción escénica. Luego me di cuenta de que la excesiva preocupación por la técnica en escena, entorpecía la labor intelectual en libertad que toda obra creadora debe poseer'³.

Falta de pruebas y *Espejo para dos mujeres* (64 y 65) responden a hondas preocupaciones morales sobre la autenticidad de las conductas; pero asimismo versan sobre las tensiones que agitan al hombre y le impelen a rectificar sus modus vivendi, con el fin de realizarse más libremente, en consonancia con sus propios sentimientos e ideales. La primera enlaza temática y estructuralmente con *Culpables*, aun siendo muy distintas. Ésta más truculenta y menos interiorizada; pero con similar enseñanza moral: quien atenta contra el orden establecido, termina pagando su culpa. En la segunda, de neto carisma católico, parece que el autor se retrotrae a posicionamientos anteriores. Es un bello canto al amor abnegado y redentor de su protagonista, que renuncia al posible amor de su vida en aras de una misión salvífica libremente asumida. Obra muy bien pensada, desarrollada y, en cierto modo, concluida, pues responde a convicciones profundas de la protagonista. Cotejada con *El baúl de los disfraces*, supone una reafirmación de las creencias cristianas del autor frente a las veleidades del puro amor humano, o a las ensañaciones eróticas de *Parchís party* y *Cita los sábados*.

3º) **Período 1968-71**. Coincide con el de la ruptura de Salom respecto a su mundo precedente; subdividiéndose en dos direcciones o

2. Salom, Jaime, *El autor visto por sí mismo*, Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1976, pp.23.

3. "Entrevista a Jaime Salom", en *Hierro*, Bilbao, 22-09-1971.

tendencias. Una ligada a la más estable y conservadora (*La Casa de las chivas*; *La playa vacía*; *La noche de los cien pájaros*) y otra en clara avanzadilla hacia la disconformidad con el sistema socio-religioso predominante (*Viaje en un trapecio*, *Los delfines*).

Su magnífica obra sobre los comportamientos humanos de un grupo especial de personas atrapadas por la guerra civil (*La casa...*) estaba concluida ya en el año 1964, época también de *Espejo para dos mujeres*. De ahí su íntima correspondencia en la intencionalidad salvífica. Y *La noche de los cien pájaros* (71-72) es una remodelación profunda de *Falta de pruebas* (64); aunque ahora inclina aun más la balanza al triunfo post-mortem del amor consagrado por el matrimonio, al tiempo que resalta el espejismo de los amores del protagonista con la joven Lilián, desarrollados como auténticos y liberadores; pero dramáticamente fracasados por la reconversión de Adrián ante la muerte de su mujer. Su estructura adquiere una gran flexibilidad y eficacia, fusionando tiempos y espacios con gran libertad y plasticidad escénico-dramática.

Cada vez más, las tensiones vivenciales, ideológicas o de fe del autor, se traslucen en sus obras. Digamos que los principios del bien y del mal se debaten dentro de sí y de sus personajes en busca de un estado diferente. En *La playa vacía* (70) plasma esa lucha vivencial y dialéctica entre eros-vida humana y Dios-amor a través de la muerte. En cuanto autor religioso, no triunfa eros; pero la protagonista busca refugio en Don-Dios, huyendo de Tana (la muerte).

Dentro del proceso evolutivo de la obra salomiana, *Viaje en un trapecio* (70) escenifica las contradicciones profundas del amor, los desamores y los sueños dorados que sirven de contrapeso para ir tirando. Obra de teatro inscrita dentro de una representación actoral, ésta apenas entorpece su desarrollo, pues la fusión temática, estructural y dramática es perfecta. Aquí ya no hay principios ético-religiosos o sociales; sino sólo egoísmos, amores a ultranza, ceguera e ilusión, dolor y resignación hecha costumbre, pero con un ventanuco de esperanza al fondo, tenue y vago.

En 1967, José Monleón le definía como “el autor de la duda, como una permanente tensión entre la realidad social española y una realidad hipotética para la que quisiera escribir”⁴. Lo que admitía Salom, pero tan sólo hasta la composición definitiva de *La casa de las chivas*, en 1965. Ese año se hallaba componiendo ya *Los delfines*, primera obra a la que dedica una concienzuda investigación preparatoria. En ella aborda gra-

4. Recogido en la revista *Perlas y cuevas*, Manacor, 1967.

ves problemas sociales y generacionales, íntimamente ligados a los personales y amorosos: crisis de la burguesía industrial familiar; lucha por el poder empresarial (con probables connotaciones al régimen sociopolítico español); quiebra de los patriarcados familiares, hipocresías y rebeldías, amores frustrados, etc.; en una estructura original y dinámica, espectacular.

Muchos reseñistas del momento destacaban 'el gran viraje producido en su creación dramática, pasando de la fantasía a las realidades sociales, con un teatro crítico respecto a la política, las costumbres, la religión, la tradición o la falta de libertades'⁵. Salom confesaba que esta pieza era la más importante y ambiciosa hasta el momento (1969) y le había trazado el camino a seguir; pues en ella, y en otras antecedentes suyas, veía una senda más definida, con más personalidad. "Sin embargo nunca pienso que una comedia pueda marcarme la pauta, ni me repito jamás en un tema, aunque éste haya sido un éxito. Soy un hombre al que no le gusta la rutina y prefiere la fantasía. Esta inquietud me ha llevado siempre a intentar técnicas y géneros distintos y, al mismo tiempo, me ha permitido tener una máxima libertad expresiva". Pese a lo cual, reconocía: 'en algún tiempo influyó en mi el teatro intimista de Chejov. Soy, asimismo, admirador del teatro de Peter Weiss y, en menor escala, de Albee'⁶.

Jaime Salom se consideraba por estos años perteneciente a la generación intermedia, "esa de la que formamos parte tú y yo -declaraba a Manuel del Arco refiriéndose al protagonista de *Los delfines*-, dando la mano a dos mundos muy fuertes, antagónicos e irreconciliables, el de ayer y el de mañana, una generación en blanco, de transición, a la que temo nos juzguen con un rigor inmerecido, ya que es injusto juzgar a los hombres por los errores de su época"⁷.

Con *Los delfines* Salom traza una enorme zanja entre gran parte de la producción anterior y la siguiente. Desde entonces, sus obras pretenden ahondar en los problemas del entorno sociocultural como respuesta a sus preocupaciones personales, cada día más enraizadas en cuestiones básicas del ser humano. La veta humorística y un tanto frívola del dramaturgo sufre una transformación radical, se torna sarcástica, mordaz o corrosiva; viene a ser el reverso de la visión crítica y fustigadora de sus

5. Manegat, Julio, Artículo publicado en *Solidaridad Nacional, El Noticiero Universal, La Prensa, Tele-Exprés, El Mundo Deportivo*, Barcelona, 1-02-1969.

6. *Diario Regional*, Valladolid, 2-01-1969.

7. Manuel del Arco, *La Vanguardia*, Barcelona, 31-12-1969.

dramas trascendentes. En tal dirección hay que enclavar su versión de *La muralla china*, de Max Frisch, en el año 1971, que coincide con las preocupaciones y luchas íntimas de Salom, contribuyendo a que las aflorara en sus obras posteriores.

En estos años la personalidad del autor siente temblores sísmicos que zarandean sus cimientos socioculturales: los principios y creencias filosófico-religiosas, los hábitos de convivencia y de relación, la concepción del amor y sus anclajes fijos, la sociopolítica, la producción artística, con sus tendencias múltiples y casi antagónicas, etc., etc. La inmovilidad de la familia será, quizás, quien acuse mayor resquebrajamiento; pero también su forma de concebir y hacer teatro. No es que Salom se pase a las desafortunadas formas experimentalistas per se, pues su formación teatral y sus convicciones dramáticas están plenamente arraigadas en la dramaturgia de la palabra, del gesto, de las situaciones, etc., que construyen o reflejan historias humanas. Pero amplía y diversifica las técnicas de expresión teatral, ensayando estructuras y enfoques más o menos novedosos que potencian los contenidos de las obras.

4º) **Período 1972-82.** Desde *Tiempo de espadas* a *El corto vuelo del gallo*. Durante el mismo estrenaría seis obras originales más la adaptación de *El rehén*, de Brendan Behan. Tres de ellas sobre temáticas sociopolíticas basadas en hechos históricos. Son alegatos contra los poderes opresores, cargados de connotaciones al presente. Las transferencias de un tiempo a otro se suceden constantemente, con una gran libertad y movilidad escénica, sobre todo en *Nueve brindis por un rey*, de carácter farsesco y paródico.

Tiempo de espadas fluctúa entre la teología de la liberación activa y el mensaje de amor y de paz transmitido por Cristo; todo en un ámbito cerrado, de gran tensión dramática y constreñido a las unidades clásicas. Aquí, el autor, más que servir a la doctrina de Jesucristo, utiliza su contexto religioso y político para expresar sus rebeldías contra todas las opresiones y dictaduras.

En *El corto vuelo del gallo* toma la figura del padre de Franco como encarnación emblemática del republicanismo y de las libertades afectivas frente al franquismo y al matrimonio indisoluble de los cristianos. La estructura teatral de esta pieza rompe la cronología espacio-temporal y los recursos escénicos con omnímoda libertad, en aras de la eficacia expresiva. Dramatiza ensoñaciones futuras no realizables, cual sueños de la razón; o enlaza varias escenas con los ruidos del accidente aéreo de Ramón, etc.

Su actitud queda perfilada al afirmar que ‘es una defensa de la vida frente a las instituciones, la ortodoxia, las apariencias, la hipocresía o la cultura, en su sentido conservador’.

La piel del limón e *Historias íntimas del Paraíso* (78) son, también, alegatos contra la concepción machista del amor y el matrimonio. La primera, en tono bronco y feroz, acusaba a las instituciones religiosas y civiles por mantener la indisolubilidad del matrimonio. Es un canto de cisne por la libertad amorosa de la pareja y la autenticidad del amor al margen de normativas o de presiones sociales. La segunda es una comedia farsesca, desenfadada e ingenua, que pretende (a tono con el movimiento feminista) desmitificar el machismo del varón (de Adán y sus descendientes), parodiando la creación de Eva al parangonarla con la supuesta primera mujer del Paraíso, Lilit (inteligente, libre, feminista, ...).

En estas piezas Salom ya no es ‘el autor de la duda, ni una permanente tensión entre polos opuestos’, sino un combatiente por las libertades y contra los poderes que él juzga represores. Marcan el punto álgido de su evolución, sin retrocesos ya a planteamientos precedentes. Con ellas hurga en los problemas de la sociedad actual desde una visión personal de dramaturgo serio. En 1978 declaraba: “Mi obra se ha intelectualizado en el transcurso del tiempo. Ahora soy más dialéctico, más testimonial que comprometido, en el sentido político [...] No soy doctrinal, no quiero enseñar nada, simplemente dejar constancia de lo que sucede a mi alrededor”⁸.

Se siente impregnado por ideales revolucionarios, de ahí que busque nuevos temas y nuevas fórmulas teatrales en conexión con las convulsiones de la sociedad. Para él, ‘las revoluciones actuales no son ya las sociales, económicas o políticas, sino las biológico-síquicas: la de una generación nueva que se levante contra el sistema y las instituciones de unas sociedades cuyos fundamentos no satisfacen. Por ejemplo, la revolución sexual, especialmente en la mujer’⁹.

5º) Período 1982-94. Produce obras en línea progresiva con la anterior. Desde *Mis cuatro hombres* (escrita para televisión), acerca de la explotación sucesiva, afectiva y machista, del padre, el marido, el amante y el hijo de una mujer que siempre soñó realizarse en libertad e igualdad, y su desplante liberador contra todo pronóstico; pasando por *Una hora sin televisión* (discurso dialéctico vigoroso y dramático entre unos

8. *Hierro*, Bilbao, 22-09-1971. *La Vanguardia*, Barcelona, 6-10-1971.

9. En *La Prensa*, Barcelona, 25-11-1978, p.24.

esposos), en línea con *La piel del limón*; hasta otras donde el componente socio-político se entrelaza con el amoroso-sexual: *Un hombre en la puerta* (84); *Las Casas, una hoguera en el amanecer* (publicada excepcionalmente antes de su representación en Méjico (Enero del 90) y sus últimas obras estrenada, *El señor de las patrañas* (Octubre del 90) y *Mariposas negras* (Alicante, 1994).

Su antigua veta frívola o humorística sufre, asimismo, una transformación radical. Cada año se torna más crítica y polivalente; se hace mordaz, sarcástica y corrosiva respecto a los poderes políticos y eclesiásticos, en contextos paródico-farsescos. En *Un hombre en la puerta* acoge el tema del lesbianismo y en *Las Casas, una hoguera al amanecer*, insinúa cierta homosexualidad, casi congénita en el indio Señor, que está enamorado del joven Bartolomé, y de íntima complacencia en el clérigo; pese a que corte por lo sano, abandonando al indio a su triste suerte.

Sus manifestaciones sobre la primera adquieren valor de manifiestos ideológicos: “En el fondo -dice- es la lucha del hombre frente a los dogmatismos, sean de partidos o de iglesias... El tema central es un canto a la libertad de los individuos, su derecho a evolucionar en el sentido que crean, sientan y consideren más conveniente”¹⁰. O sea, es casi su lucha por superar viejas ideas, profundos sentimientos, enraizadas costumbres, etc, cuando ya no se acoplan a las necesidades o deseos de la persona.

Corroborando parte de lo expuesto, Hazel Cazorla (1982) escribía: “La amplitud de temas de su obra refleja la inquietud vital del autor. La contraposición de actitudes conflictivas, delata su profundo sentido de justicia y tolerancia, al par que confianza en las posibilidades de la vida humana”.

En todas ellas compone comedias y dramas; alternando lo serio y lo cómico, lo real y simbólico en unas mismas piezas. Si bien, a partir de *Los delfines*, la veta cómica tiene poco de avasiva, pues adquiere un progresivo sentido crítico, iniciando su segunda gran etapa temática hasta *Tiempo de espadas*, que marca la tercera. En ésta lo cómico y humorístico toman claras tonalidades farsescas.

Jaime Salom cultiva tres grandes temáticas: la de problemas morales del individuo dentro de grupos humanos reducidos; la amoroso-sexual y la sociopolítica; tres tipos de teatro: el humorístico-evasivo, el dramático y el paródico-farsesco; y dos niveles expresivos: el predominantemente realista y el simbólico e imaginativo. Por supuesto, sólo algunas

10. En *El País*, Madrid, 28-05-1984.

piezas se circunscriben globalmente a una u otra nomenclatura; siendo lo más frecuente la confluencia de las temáticas, géneros y niveles.

En las últimas producciones el autor parece haberse colocado en el bando desaforado de las desmitificaciones más críticas y revulsivas, liberalizantes o permisivas. Defiende y promueve una libertad individual y popular casi ilimitada, basada en la autenticidad de cada cual y en el respeto a los demás; donde los conceptos de conciencia moral, verdad o normativas, ya no tienen por qué responder a principios emanados de los poderes o de las instituciones.

Ante la no coincidencia de las diversas clasificaciones sobre su obra, selecciono cuatro de ellas, comenzando por la del propio autor, que distingue cuatro vertientes y cuatro etapas cronológicas.

A.- Vertientes de su teatro:

- 1ª La del humor y la fantasía (*El baúl de los disfraces* a *Viaje en un trapecio*).
- 2ª La dramático-realista (de *La casa de las chivas* a *Espejo para dos mujeres*), más íntima, donde plantea el problema del hombre enfrentado consigo mismo, su sentido del deber y a su propia vida.
- 3ª Comedia social (*Motor en marcha*, *Los delfines*, *Tiempo de espadas*, *Nueve brindis por un rey...*).
- 4ª Comedia testimonial y psicológica (*La piel del limón*, *El corto vuelo del gallo*, *Mariposas negras*).

B.- Etapas cronológicas:

- 1ª Hasta *Motor en marcha* (63).
- 2ª Desde *El baúl de los disfraces* (64).
- 3ª Desde *Los delfines* (69) y *Tiempo de espadas* (72).
- 4ª Desde *La piel del limón* (76).
- 5ª Desde *Un hombre en la puerta* (84).

Emilio Pérez de Oliva distinguía tres tipos en el teatro salomiano:

- 1º Teatro de intriga o semipolicíaco: *El mensaje*, *Verde esmeralda*, *Culpables*.
- 2º Teatro imaginativo: *El baúl de los disfraces*, *La playa vacía*.
- 3º Teatro dramático: *La casa de las chivas*, *Los delfines*, *Tiempo de espadas*.

Todo él -afirmaba- dentro de la claridad de conceptos, la pureza y corrección del lenguaje.

José María Loperena apreciaba también tres bloques¹¹:

- 1º El teatro de evasión: *Verde esmeralda*, *El baúl de los disfraces*, etc.
- 2º El teatro simbólico: *La playa vacía...*
- 3º El teatro simbólico-realista: *Los delfines*, *Tiempo de espadas*, etc., con problemáticas sobre los tiempos actuales.

José Monleón veía tres tipos de obras en su producción teatral¹²:

- 1ª La de tono resignado y conservador. Que él juzga menos valiosa y supeditada a la ideología predominante impuesta por el régimen franquista.
- 2ª La de tono dubitativo: 'los personajes aparecen, simultáneamente, atosigados por el orden, la tentación de transgredirlo y la culpa por haberlo hecho'.
- 3ª De tonalidad más progresista, 'en el que los héroes solitarios aceptan con resolución las consecuencias de sus discrepancias, si bien persiste la angustia de la marginación'.

ENCLAVE GENERACIONAL DEL DRAMATURGO

El autor se consideraba, generacionalmente, entre los autores de la posguerra, junto a la generación que va de 1964 a 1976, como Buero Vallejo, Antonio Gala, Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Ana Diosdado y otros, pues "una posguerra dura, la de los años cuarenta, nos ha quedado como una cicatriz que aún duele los días de lluvia. Ese largo período de censuras y cortapisas nos marcó como una generación posibilista. Necesitábamos escribir y que nuestras obras tuvieran un público, para lo cual tuvimos que ceñirnos a lo que en el momento era publicable, aunque esto cercenara nuestra creación"¹³.

En tal posición le situaban, más o menos, Mario Antolín y López Rubio. El primero señalaba hacia 1980, en una conferencia dada en Almería sobre los últimos 25 años del teatro español, 'que de la influencia de Miguel Mihura, Buero Vallejo, Casona, López Rubio y otros, surgen nuevos autores como Antonio Gala, Martín Descalzo, Jaime Salom, Alonso Millán, etc'. Y López Rubio¹⁴ le consideraba dentro de la gene-

11. En *Diario de Lérida*, 6-05-1974.

12. En *Diario 16*, Madrid, 19-05-1984.

13. En *Arriba*, Madrid, 26-03-1976.

14. Carta del 7-04-82, de López Rubio a Salom.

ración que sigue a la suya, con Buero Vallejo, Ruiz Iriarte, Antonio Gala, y después Francisco Nieva y pocos más.

Por su parte, Lorenzo López Sancho y Enrique Llovet le colocan en 'esa generación intermedia que surge entre Valle Inclán, Lorca, Alberti... y los dramaturgos soterrados, junto a J. Alonso Millán, Ana Diosdado, etc., como generación puente entre la primera y la nueva vanguardia'¹⁵.

Otros le incluyen, de un modo general, entre "los autores que han abordado un teatro de más trascendencia y altura, al par de Calvo Sotelo, Claudio de la Torre, J. A. de la Iglesia, R. López Aranda, Antonio López Arco"¹⁶; o junto a Gala, Buero, Sastre, Lauro Olmo y Alfonso Paso; situando su teatro en la línea que va desde el tradicional, pasando por las tendencias más logradas, hasta llegar a las composiciones progresistas en formas y contenidos, al tomar de las corrientes vanguardistas y experimentalistas lo que ha juzgado más granado. En este sentido, Manuel de Cala escribía que Salom pretendía "enfrentarse con problemas de envergadura que saquen del ritmo rutinario que afecta a nuestro teatro nacional, hoy coaccionado y acaparado por determinados exclusivismos que cierran las puertas y matan estímulos dignos de figurar"¹⁷.

Sergio Nerva le incluía en la generación contra el tedio: la que ha luchado contra el teatro facilón y carpintero, sin ideas ni ideales, contra el mediocre folletín sentimental y de espaldas a la realidad contemporánea. Le sitúa junto a los Criado, los Alonso Millán, los López Rubio, los Muñiz, los Arrabal...¹⁸

En general, la Crítica engloba su teatro bien en un realismo amplio, bien en el simbolismo, caracterizado todo él por una construcción equilibrada y un notable humanismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCO, Manuel del, en *La Vanguardia*, Barcelona, 31-12-1969.
 CALA, Manuel de, en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 24-01-1964.
 CAZORLA, Hazel, "Entrevista con Jaime Salom", *Estreno*, vol. VIII, (1982), Cincinnati, (USA), pp.11-15.
 LOPERENA, José M^a, en *Diario de Lérida*, 6-05-1974.

15. En *ABC*, Madrid, 2-09-1976, y en *Sábado Gráfico*, Madrid, 9-10-1976.

16. En *Diario de Burgos*, 21-01-1966.

17. En *El Noticiero Universal*, Barcelona, 24-01-1964.

18. En *España Semanal*, Tánger, 16-09-1962

- LÓPEZ SANCHO, L., en *ABC*, Madrid, 2-09-1976.
LÓPEZ RUBIO, Carta del 7-04-1982 a Jaime Salom.
LLOVET, Enrique, en *Sábado Gráfico*, Madrid, 9-10-1976.
MANEGAT, Julio, Artículo publicado en *Solidaridad Nacional, El Noticiero Universal, La Prensa, Tele-Exprés, El Mundo Deportivo*, Barcelona, 1-02-1969.
MONLEÓN, José, en *Diario 16*, Madrid, 19-05-1984.
NERVA, Sergio, en *España Semanal*, Tánger, 16-09-1962.
Perlas y cuevas, revista de Manacor, 1967.
RUIZ RAMÓN, F., (1975), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, p.430.
SALOM, Jaime, en *Diario Regional*, Valladolid, 2-01-1969.
SALOM, Jaime, Entrevistas en *Hierro*, Bilbao, 22-09-1971. *La Vanguardia*, Barcelona, 6-10-1971.
—, en *Arriba*, Madrid, 26-03-1976.
—, (1976), *El autor visto por sí mismo*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia, p.23.
—, en *La Prensa*, Barcelona, 25-11-1978, p.24.
—, en *El País*, Madrid, 28-05-1984.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE EL TEATRO DE JAIME SALOM

- ABELLA, Rafael, (1981), *Nicolás Franco, el gallo de vuelo corto*, en *Tiempo de Historia*, año VII, nº 74, enero, pp.54-57.
ALVARO, Francisco, (1959-85), *El Espectador y la Crítica*, Valladolid-Madrid, edic. de el Autor-Prensa Española.
ARCO, Manuel del, en *La Vanguardia*, Barcelona, 31-12-1969.
—, (1969), *Hablar con ton y son*, Barcelona, Planeta.
—, (1972), *Mano a mano*, Barcelona, Planeta.
AA. VV., (1973), *Panorama del teatro en España*, Editora Nacional, Madrid.
AA. VV., (1979), *¿Quién es quién en las letras españolas?*, Madrid, Instituto Nacional del Libro-Edit. Castilla.
AA. VV., (1975), *Ideologías para un rey*, Madrid, Edit. Aguaribay.
AA. VV., *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, vol. VIII, Nº 2 (1982), (monográfico sobre J. Salom), Cincinnati, Ohio (USA).
BRUNEL, Jöelle, (1975), *Les personnages féminins dans l'oeuvre de Jaime Salom*, Université Paul Valery, Montpellier.
COPETTE, Jacqueline, (1986) *La playa vacía, traducción y comentario*, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica.
CHERUBINI, Arnaldo, (1982), *I medici scrittori del XV al XX secolo*, Monte dei Paschi de Siena.
DEBUE, Jöelle, (1987), *Culpables, traducción y comentario*, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica.

- DEVULDER, Rosaline, (1988), *Los delfines, de Jaime Salom, traducción y comentario*, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica.
- ESCRIBANO, Marianna, (1986), *La otra realidad de Jaime Salom*, Tesina.
- GARCÍA, Estela, (1987), *Hacia la definición del hombre en la obra de Salom*, Tesina.
- GONDRY, Françoise, (1980), *Tiempo de espadas, Traducción y crítica*, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain.
- HERA, Alberto de la, *Sobre Nueve brindis por un rey, Primer Acto nº 177*, (1975).
- HOLT, Marion P., (1975), *The Contemporary Spanish theater 1949-72*, Boston, Wayne Publishers.
- HOZ, Enrique de la, (1973), *Panorámica del teatro en España*, Madrid, Editora Nacional.
- IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús, (1979), *Amor y matrimonio en la obra de J. Salom*, Universidad de Granada.
- , (1987), “Jaime Salom, dramaturgo a caballo de la tradición y el cambio progresista”, en *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de J. Fernández Sevilla y N. Marín López*, Universidad de Granada.
- , (1993), *Obra teatral de Jaime Salom*, Universidad de Granada.
- , (1997), *Conformación y éxito de un dramaturgo: Jaime Salom*, Universidad de Granada.
- KOPP, Marianne, “Objetividad y universalidad versus realidad”, *Primer Acto 113*, (1969).
- , (1973), *Grunzüge im theater von Jaime Salom*, Gutenberg-Universität Mainz Fachbereich Anfewandte, Alemania.
- MARQUERIE, Alfredo, (1973), *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer.
- MOLERO MANGLANO, Luis, (1974), “Sobre *La casa de las chivas* y *Los delfines*”. en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, pp.321-35.
- MONLEÓN, José, (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquet Editor.
- , “Seis autores para una crónica del teatro español”, *Primer Acto nº 236*, (1991).
- MURCIANO, Carlos, “Al hilo de un autor y su obra”, *La Estafeta Literaria*, 8-6-1972, Madrid.
- PERMANYER, Lluís, (1981), “Jaime Salom, un Jano armónico”, en *Cuestionario Proust*, Barcelona, Plaza y Janés, pp.311-15.
- SADOWSKA-GUILLÓN, Irene, “Le maître des intrigues”, en *Acteurs-Auteurs nº 84-85*, 1990, París.
- SAINZ DE ROBLES, F. Carlos, (1963-74), *Teatro Español*, Madrid, Aguilar.
- SAS, Mieke, (1982), *Traducción e introducción a La casa de las chivas*, Katholieke Vlaamse Hogeschool, Antwerpen, (Holanda).
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel, (1976), “El teatro social y psicológico de J. Salom” (sobre *Culpables* y *El baúl de los disfraces*), en *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, Madrid, Playor, pp.167-75.

- URSANO, Victoria, (1972), *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, Editora Nacional.
- ZATLIN BORING, Phillis, "Jaime Salom and the Use of doubling", (Sobre *El baúl de los disfraces y La piel del limón*), *The American Hispanist*, vol. 4, nº 34-35, marzo-abril-1979.
- , (1980), Introducción a *La piel del limón*, Salamanca, Almar.
- , "Theater in Madrid. The difficult transition to democracy", *Theater Journal*, vol. 32, nº 4, diciembre-1980, pp.11-27.
- , (1982), *Jaime Salom*, Twayne's World Author Series nº 588, Boston (USA), Twayne Publishers.
- , "Two characters plays as "teatro íntimo", examples from Díaz Junyent and Salom", *España contemporánea*, tomo IV, nº 1, (1991).
- , (1992), *The contemporary spanish theatre, a Collection of Critical Essays*, Lanhan, Maryland, University Press of America.