



Milagros, apariciones y otros elementos sobrenaturales en el teatro de Horacio Ruiz de la Fuente

César Besó Portalés

IES *Músic Martín i Soler*, de Mislata (Valencia)
Profesor asociado de la Universidad de Valencia

Resumen: el teatro de Horacio Ruiz de la Fuente se define como un teatro de tesis, de clara filiación católica, en el contexto de la posguerra española. El presente artículo analiza aquellas

piezas en las que el dramaturgo utiliza lo sobrenatural o lo milagroso como elemento argumental decisivo para justificar los planteamientos ideológicos defendidos.
Palabras clave: Horacio Ruiz de la Fuente, teatro español de posguerra

Abstract: Horacio Ruiz de la Fuente's theater is defined as a theater of thesis, of clear catholic filiation, in the context of Spanish postwar period. The present article analyzes those pieces in which the playwright uses the supernatural or the miraculous as decisive plot element to justify the ideological defended approaches.

Horacio Ruiz de la Fuente fue un dramaturgo de la posguerra española que gozó del favor del público a lo largo de su dilatada carrera, tanto en España como en Hispanoamérica. Una de sus primeras obras estrenadas, *El invierno frío* (1943), alcanzó un clamoroso éxito, lo cual le sirvió para ser llevada al cine en 1951 con el título de *Niebla y sol*. Horacio Ruiz de la Fuente se especializó en ofrecer monólogos o piezas con sólo dos personajes, como *El rescate* (1943), *No me esperes mañana* (1946), *La novia* (1952), *La muñeca muerta* (1956), *El hombre que mató a nadie* (1957), *La muerte da un paso atrás* (1962), *Bandera negra* (1963) o *Almas que mueren* (1970).

En el teatro de Horacio Ruiz de la Fuente se detectan las inquietudes religiosas y la preocupación por temas sensacionalistas de gran interés en la época, como la pena de muerte (*Bandera negra*), la eutanasia (*No me esperes mañana*), la adicción a las drogas (*Almas que mueren*) o la guerra (*El hijo de bronce*). Estos asuntos son tratados de forma folletinesca, con personajes exaltados y que peroran con gran retoricismo, hasta hacerse, en ocasiones, insoportables. El mayor acierto del autor es, seguramente, el gran virtuosismo a la hora de componer la estructura de las obras, con escenas llenas de tensión hasta culminar en un tercer acto repleto de vigor melodramático. Es un estilo que es heredero directo de la alta comedia de Jacinto Benavente y de sus seguidores, entre los cuales se cuenta Horacio Ruiz de la Fuente. Sus obras son casi siempre dramas de tesis, dirigidas a la clase burguesa, escritas con una dignidad y un nivel literario indudables.

A pesar de que Horacio Ruiz de la Fuente consiguió el reconocimiento del público y de la crítica del momento, no es menos cierto que sus obras viven en un sumido olvido por parte de la crítica moderna, con juicios tibios por parte de Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1995), o más claramente negativos por parte de García Ruiz y Torres Nebrera (2002-2006).

Las obras de Horacio Ruiz de la Fuente son dramas ideológicos de tesis, firmemente asentados en la tradición católica, al estilo de autores como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo o José Antonio Giménez Arnau. Uno de los aspectos que más diferencia el teatro del dramaturgo aquí estudiado del de sus coetáneos es la afición de Ruiz de la Fuente por presentarnos, entre los ingredientes principales de sus tramas, milagros, apariciones y otros elementos sobrenaturales, que no simplemente funcionan como un *deus ex machina*, sino que devienen, en varias ocasiones, motivo central de los dramas. El presente trabajo tiene como meta estudiar el modo en que estos elementos sobrenaturales aparecen en las tramas, cohesionándose con las tesis ideológicas del autor.

***El invierno frío* (1943)**

El invierno frío se estrenó en el teatro Lara el 2 de marzo de 1943, con Tomás Blanco, Mercedes Sillero, Carmen Sánchez, Julia Medero, Agustín Povedano, A. Sánchez-Imaz, Delfín Jerez, E. Álvarez-Rubio, Luis Ramírez y A. Díaz-Caneja, en un reparto muy abultado, para lo que es habitual en el autor. Conoció una reposición en el teatro Begoña, de Gijón, el 1 de agosto de 1962. Obtuvo el éxito necesario para consagrar a su autor y permitir una adaptación cinematográfica.

En *El invierno frío*, Jaime, desolado por la enfermedad y posterior muerte de su esposa Isabel, cambia completamente su actitud cuando descubre que Isabel cometió adulterio con su mejor amigo, Enrique. Su amor profundo se transforma en odio por la mujer muerta y ni los ruegos de su suegra Remedios ni los de su cuñada Pilar, que ama en secreto a Jaime, consiguen que Jaime abandone todo el resentimiento que acumula por la traición de Isabel. Sólo la aparición milagrosa de la *Santa Compañía* consigue el perdón de Jaime.

Consciente de lo arbitrario de la solución final, Horacio Ruiz de la Fuente introduce en la obra un prólogo que ya insinúa el carácter maravilloso de la trama:

Vengo a decirles en nombre del autor, que *El invierno frío* es una leyenda escenificada, una fábula, un cuento para mayores (...).

Sabido es que en las leyendas ocurren cosas muy peregrinas, sin escándalo de nadie. Que nadie se asombre, pues, de que la pavorosa procesión de la *Santa Compañía* figure en el reparto, y que lo acepten en su estricto y poético significado (p. 9). [1]

Efectivamente, lo que se inicia como una vulgar trama de adulterios y de amores no correspondidos, poco a poco va impregnándose de significados trascendentales muy queridos para el autor. El antagonista Enrique, sin demasiados escrúpulos a la hora de traicionar a su amigo, adopta ante éste, sin embargo, la defensa de la ciencia y de la razón, que en un principio parece que es la tesis que se va a imponer en la obra, pues en el primer acto asistimos a la derrota del curandero *Pouca Cousa*, incapaz de detener con sus supuestos poderes la enfermedad incurable de Isabel. Enrique es un materialista que considera que el hombre no es más que química y la muerte un simple proceso de desintegración molecular. No cree en espíritus ni en una vida ultraterrena y, por supuesto, toma a broma la leyenda sobre las almas del otro mundo que vienen a reclamar lo que se les debe.

El escepticismo de Enrique es aprovechado por el autor para ilustrarnos sobre diversas costumbres y leyendas gallegas supersticiosas: desde los testamentos que se deben impugnar porque el heredero es un difunto, hasta la prédica que se pregonaba en el bosque al abrir la temporada de caza para advertir a los animales de pelo por si entre ellos había algún encantado. La leyenda principal, sin embargo, es la de la Santa Compañía, que se refiere a las ánimas del Purgatorio que andan por el mundo y van en procesión por los caminos. Sólo podrán abandonar el *invierno frío*, es decir, su trasiego por este mundo, cuando aquéllos a los que ofendieron les perdonen sus faltas. Cuando se produce el perdón, el alma abandona el invierno frío en forma de relámpago que sube directamente al cielo.

Dichas leyendas conectan directamente con la trama de la obra, pues Isabel, aunque confesada por un sacerdote antes de morir, se encuentra en el *invierno frío*, pues ofendió gravemente a su marido, que no la ha perdonado. Con el fin de redimirla, su madre le encomienda al párroco unas misas y, del mismo modo, suplica a su yerno que perdone a su hija para que se pueda salvar:

DOÑA REMEDIOS: ¡Jaimiño! ¡Te pido que la perdones! (*Viendo que él, serio y moviendo la cabeza con amargura, se desase y da unos pasos lentos*). ¡Perdónala, Jaime, y llévale esas flores que pisaste! ¿Y no te dará pena pensar... que pueda que ande mi *pobriña* con las ánimas en pena? (p. 59).

Ante la negativa de Jaime, a doña Remedios no le queda más remedio que invocar directamente a Dios y a su hija para que permitan que se produzca el milagro, que queda retratado por el autor, al final de la obra, así:

(*Se oye, muy lejana, como en intermitencias, la "Procesión Nocturna", de Rabaud, que va intensificándose, salpicada del leve tañido de una campanilla... (...). Ya cruzan por el foro, en penumbra, y pausadamente, las sombras blancas de los penitentes de la Santa Compañía, provistos de largos cirios de luz amarillenta y difusa... Se oye, intercalada en la música, la salmodia de rezos y sollozos apagados...*) (pp. 60-61).

En la triste comitiva se encuentra, por supuesto, la desconsolada Isabel que implora y obtiene el perdón de Jaime y, al mismo tiempo, el aterrorizado Enrique, testigo igualmente del milagro, queda convencido para siempre de la existencia de un más allá.

De este modo, la sobrenatural aparición de la Santa Compañía, con Isabel en su interior, funciona como un *deus ex machina* que gira completamente el sentido por el que transcurría la obra: si la tesis del autor era la de convencernos de la probidad del perdón cristiano, muy poco efectivas se habían mostrado tanto las súplicas de una madre desconsolada como los razonamientos del párroco a favor del perdón. Nada había convencido a Jaime para que perdonara a su esposa; pero, además, Enrique, el falso amigo, cínico y materialista, parecía que quedaba como único triunfador. La aparición tan oportuna, aunque forzada, de un milagro al final del tercer acto tiene el poder catártico de convencer a los incrédulos de lo equivocado de sus posturas.

Horacio Ruiz de la Fuente recurre de nuevo al tema de la Santa Compañía, como motivo secundario, en *Un fantasma con jipijapa* (1967), si bien en esta obra el fantasma que aparece resulta ser un marido arrepentido, pobre y envejecido, al que daban por muerto, pero que está vivo, después de muchos años de campar por América. No hay, por lo tanto, nada sobrenatural en *Un fantasma con jipijapa*, obra jocosa que, por otro lado, tampoco permitía trascendentalismos de ningún tipo, y sí, más bien, una sátira contra la credulidad de las gentes ignorantes que creen en este tipo de leyendas.

El jardín secreto (1943) y El hijo de bronce (1967)

Apenas unos días después del estreno de *El invierno frío*, Horacio Ruiz de la Fuente llevó a escena *El jardín secreto*, estrenada en el mismo teatro Lara el 23 de marzo de 1943.

El jardín secreto es también una historia de aparecidos. La joven Irene, perteneciente a una familia de alta alcurnia, vive en la desdicha desde que su novio Gustavo, altanero y maltratador, fue capturado y asesinado por una milicia en la guerra civil española. Ahora vive atormentada con el recuerdo de ese amor, pues cree que Gustavo murió amándola, y por ello se siente incapaz de corresponder al amor de Alberto. Sin embargo, en lo que parece más bien un delirio alucinatorio motivado por las carencias de la guerra, a Irene se le aparece el fantasma de Gustavo, que se burla de ella atormentándola con tenerla cautiva por su lealtad amorosa. Justo cuando Gustavo está a punto de arrastrar a Irene hacia una muerte segura, acercándola a un balcón roto, aparece Alberto, que salva a Irene y le explica que sus averiguaciones han conseguido descubrir que Gustavo murió de una forma nada heroica y rebosando odio. Irene, liberada del influjo de Gustavo, se promete a Alberto.

A diferencia de *El invierno frío*, en *El jardín secreto* la aparición del fantasma de Gustavo puede ser explicada sin recurrir a ningún elemento sobrenatural. Irene, que desde un principio se muestra como una joven muy susceptible, parece caer en un delirio alucinatorio que le permite mantener conversaciones con Gustavo, personaje, por otro lado, al que nadie más ve ni oye. Como le indica Alberto a Irene, son sólo imaginaciones suyas. No se puede obviar, con todo, que en la obra se produce una especie de conjuro, consistente en que Irene utilice un gong, para que Gustavo muera definitivamente, y que es justo después de realizarse dicho conjuro cuando se precipita el desenlace. La importancia de ese gong queda subrayada en la propia ilustración que aparece en la portada del texto teatral escrito. De este modo, aunque Horacio Ruiz de la Fuente parece querer ofrecer un drama verosímil, sin intervenciones esotéricas, también se permite la posibilidad de una lectura del drama que no desdén una interpretación que apela a elementos sobrenaturales. En cualquier caso, sean elementos reales o imaginados, no hay duda de que cobran fundamental importancia en la obra.

El jardín secreto mantiene una similitud temática con *El hijo de bronce*, estrenada en México el 18 de enero de 1967, sin que se conozca representación en España de esta obra.

En *El hijo de bronce*, Helen, enloquecida de dolor por la muerte de su hijo Richard en la guerra, es testigo de las apariciones del fantasma de Richard, convertido en una estatua de bronce en honor a sus méritos de guerra. Helen, enferma del corazón, muere para acudir al mundo en el que vive Richard. La obra es, una vez más, un alegato de Ruiz de la Fuente en defensa del alma inmortal:

Richard: (*Acariciándola dulcemente*) Sí, mamá, pero no temas, que no hay muerte... Naces ahora a la vida de las almas, que es maravillosa, inconcebible... ¡Ven! (p. 68). [2]

Lo mismo que en *El jardín secreto*, es lícita la doble interpretación de la obra. La aparición del fantasma de Richard, que, salvo Helen, ningún otro personaje de la obra percibe, puede explicarse como una simple alucinación de una mujer que ha perdido el juicio tras perder a su hijo y que se encuentra muy próxima a la muerte. Sin embargo, es muy probable que la intención del autor fuera ofrecer como verosímil la otra solución, la de una aparición real del alma de Richard, revestida en este caso con la forma de la estatua que le han dedicado. Richard, que encarnó en vida con valentía los valores cristianos, hasta el punto de declarar públicamente su objeción de conciencia al servicio militar, se le aparece a su madre una vez muerto para llevársela consigo al mundo ultraterrenal y evitar que sufra más. De este modo, la desesperación de Helen se transforma en alegría, pues Dios le ha permitido el milagro de comunicarse con el alma de su hijo.

***No me esperes mañana* (1946)**

No me esperes mañana fue estrenada en el teatro Cómico de Madrid, el día 26 de septiembre de 1946, con Luis Durán y Amparo Reyes en el reparto. Volvió a estrenarse, en su segunda y definitiva versión, el día 28 de junio de 1948, en el teatro Fontalba de Madrid, con Ángel Terrón y Angelita Pla en el reparto.

En *No me esperes mañana*, Horacio Ruiz de la Fuente introduce, al igual que en *El invierno frío*, el misterio de la inmortalidad del alma. René, un joven abogado, contrae la lepra y debe ser recluido en un hospital para leproso. Ante el avance inevitable de la enfermedad, René intenta suicidarse para evitar el progresivo deterioro físico, pero falla en su intento y queda con vida. Sin embargo, en el hospital donde está confinado, René siente cada vez más la existencia de las almas y de Dios. A pesar de todo, su novia Ivonne, que lo ha acompañado a lo largo de toda su enfermedad, no duda en ayudar a René a morir, sin que lo sepa él mismo, pues cree que es la solución más digna. Sin embargo, cuando ella misma va a tomarse el veneno que poco antes ha ofrecido a René, un aviso sobrenatural que proviene del alma de René se lo impide.

El debate sobre la existencia del alma se plantea en el segundo acto, cuando René, ya muy enfermo, siente la presencia de Dios:

RENÉ: ¿Crees posible la existencia del alma, en su concepto teológico?

IVONNE: ¿Alma? No, en absoluto.

(...)

RENÉ: Ocurrió algo que derrumbó todo lo que parecía firme, Ivonne; también yo creía que la muerte era aniquilamiento, desaparición definitiva de la personalidad, pero (...). Hay, por el contrario, un alma que sobrevive y... y que implica la existencia de Dios (p. 91).

De una forma muy parecida a como se desarrollará en *La vida azul*, René sintió, cuando se encontraba entre la vida y la muerte, una experiencia sobrenatural, su alma ha salido de su cuerpo y es capaz de contemplarse desde fuera:

RENÉ: Me vi, súbitamente, en la biblioteca; cerca de la puerta, en el umbral, había un hombre en el suelo; vestía una toga, muy arrebujaada, y tenía la cara llena de sangre... Me incliné sobre él y al principio no lo reconocía, pero... (*Mirándola lento*) ... pero era yo mismo, Ivonne.

IVONNE: Eso... no es posible.

RENÉ (*Con absoluta convicción*): Perdona: aunque no sea posible... ¡es cierto! Sí: me estaba contemplando a mí mismo, tendido en el suelo... (*Pensativo*). Y fue entonces cuando sentí miedo, porque comprendí, de golpe, que tenía un alma y que había otra vida después de la vida... (p. 92).

En ese tránsito hacia la otra vida, el alma de René intentó ponerse en contacto con Ivonne, que fue a auxiliarlo tras oír la detonación, intentando abrir una caja de música. Finalmente, René se salvó de la muerte, pero con sus convicciones refortalecidas tras esa experiencia, y promete a Ivonne ponerse en contacto con ella cuando, ahora que está gravemente enfermo, deje definitivamente el mundo terrenal. Al final de la obra, una vez muerto René, se contempla en la última escena cómo la tapa de la cajita musical se va alzando por sí sola, lenta y titubeante sonando, con dulce música. Ivonne se da cuenta de que el alma de René existe e implora perdón a Dios.

Lo más importante de *No me esperes mañana*, por consiguiente, es la victoria de lo espiritual sobre lo material. La muerte de René ha cumplido el objetivo de convencer a la escéptica Ivonne de la existencia de un mundo del más allá en el que la muerte es vencida. La escena final de la obra, en la que el alma de René logra comunicarse con la desesperada Ivonne, escena que previamente ha sido anunciada cuando el protagonista narra su intento de suicidio y su casi defunción, momento en el que realizó esa especie de viaje astral abandonando su cuerpo, sirve de prueba y funciona, de nuevo, como un *deus ex machina* que transforma enteramente el significado de la obra. Lo que parecía una obra con una tesis a favor de la eutanasia se convierte en un mensaje cristiano con trasfondo escatológico, por el que la muerte y los padecimientos de este mundo dejan de tener importancia si se tiene la constancia de la perdurabilidad de las almas más allá de la muerte. Por otro lado, la materialista Ivonne, al igual que Enrique, de *El invierno frío*, queda firmemente arrepentida y convencida de su error.

***La vida azul* (1954)**

La vida azul se estrenó el 9 de agosto de 1954 en el teatro R. Castro, de La Coruña. Pasó completamente desapercibida entre los críticos de teatro y no tenemos constancia de su estreno en Madrid. Fue publicada en compañía de *El invierno frío* por la editorial Escelicer y su orden en el libro, así como la misma tipografía en los títulos, ya señala el carácter segundón de *La vida azul*.

Del mismo modo que en el “prólogo” de *El invierno frío*, en *La vida azul* aparece una “advertencia al lector”, en la que ya se insiste en la mezcla de realidad y fantasía en la obra, al creer vivir Álvaro, el protagonista, una extraña vida, la vida “azul”, que solamente existe en su pensamiento, afectado por el temor a una muerte inminente. Lo que se presencia a partir del acto segundo es, efectivamente, la escenificación de ese pensamiento enfermizo, con lo que la obra adopta un tono marcadamente onírico, de pesadilla.

Lo sobrenatural está presente en *La vida azul* como elemento principal de la trama. Álvaro, dramaturgo de éxito, está, sin embargo, aquejado de una enfermedad en el corazón que puede acabar con su vida en

cualquier momento. Persona de fuertes convicciones morales, cree en el amor y en la pareja y desdén los coqueteos de actrices importantes. Sin embargo, abatido por un ataque al corazón repentino, en medio de la agonía experimenta una vida “azul” que es, como se explica en el acto primero:

esa extraña facultad psíquica por la que el moribundo puede vivir toda una vida en una fracción de segundo (p. 86). [3]

El segundo acto empieza con Álvaro postrado en el suelo, tras su ataque, y con una iluminación azulada, que remite a esa vida en la agonía sobre la cual parlamentaban los personajes en el acto primero. Por si algún espectador no lo recuerda, Ruiz de la Fuente introduce al principio del acto segundo una voz narrativa que intenta razonar y dar una explicación psicológica, pseudocientífica, al fenómeno de la vida “azul”:

VOZ: Señoras y señores: Van ustedes a presenciar la fantástica vida que el protagonista, preso de un síncope que cree mortal, vive en esos momentos postreros en los que el espíritu muestra una actividad sorprendente y bien conocida en psicología, que permite vivir imaginativamente todo el contenido de una vida en unos segundos de tiempo... Pero esta existencia, señoras y señores, no tiene realidad más que en el pensamiento del personaje, afectado por la emoción intensa del temor a la muerte que llega, implacable... Vean pues, la escenificación de una fantástica vida que no es vivida más que en su cerebro excitado y que constituye para el protagonista, no obstante, una realidad auténtica, una vida, por así decirlo aunque nosotros sabemos que se trata de algo subjetivo, imaginario: una vida muerta (pp. 91-92).

En esa vida “azul”, se contempla a Álvaro, un año después del ataque, transformado en un drogadicto que maltrata a su mujer y vive de sablazos, todo ello con el único pero no muy verosímil fin de convencer a su mujer Elena de que es una mala persona, para que ésta no llore la muerte más o menos próxima que le espera a Álvaro por su corazón débil. En un último arrebato de locura, Álvaro asesina a su mejor amigo. Justo en ese instante se desvanece la vida “azul” y la acción vuelve al instante mismo en el que Álvaro había sufrido el ataque. Pero para entonces el milagro se ha producido: Álvaro comprende que lo que ha vivido en esa vida “azul” no debe ser su proceder en el tiempo que le resta de vida. La vida “azul” ha funcionado como una pesadilla con fines catárticos y Álvaro adquiere plena consciencia de que se le permite una segunda oportunidad, esta vez en una vida real.

La vida azul reafirma la creencia de Ruiz de la Fuente en lo sobrenatural, sin que eso suponga conflicto alguno con la ortodoxia del dogma cristiano. A Álvaro, en una especie de tránsito fallido hacia la muerte, le es posible contemplar las consecuencias nefastas de una vida futura en la que convierte un propósito noble, el hecho de liberar de toda tristeza a su futura viuda, en un acto de crueldad sin límite, que lleva a todos los personajes a la desgracia. A Álvaro se le da la oportunidad de rectificar los errores que podría cometer en ese futuro y se le permite escoger otro futuro mejor.

***La muñeca muerta* (1956)**

La muñeca muerta se representó en el teatro Colón, de la Coruña, el 21 de agosto de 1956. Torres Nebrera (2004) se hace eco de otra representación en el “Teatro del Bolsillo” del Círculo catalán, en noviembre de 1956.

Una vez más, *La muñeca muerta* es un alegato contra el nihilismo, el materialismo y la teoría que defiende la aniquilación completa del ser humano en el momento de su muerte. Horacio Ruiz de la Fuente defiende abiertamente desde postulados cristianos la existencia del alma más allá del cuerpo terrenal. Un escultor fracasado, alcoholizado y con claros síntomas de locura se niega a asumir que su esposa Laura, a la que en ocasiones maltrataba, ha fallecido sin poder expresarle antes su perdón. El escultor, que se reprocha no haber amado más a su mujer, ha sustituido el cadáver de Laura por una de las muñecas a tamaño natural que fabrica para malvivir. Consciente, sin embargo, de la muerte de su esposa, el escultor se hace la ilusión de que el alma de su mujer se encuentra, de algún modo, en esa pobre muñeca que sustituye el cuerpo de Laura. El escultor, para redimir sus faltas, suplica a Dios un minuto en el que se manifieste el alma de su mujer, deseo que le es concedido, pues al final de la obra se oye a Laura que entona una vieja canción de amor.

En *La muñeca muerta*, sin embargo, no queda claro el carácter milagroso de esta escena final, ya que en varias ocasiones se ha insistido en la locura del escultor, alguien que, entre otras extravagancias, se dedica a hablar con una muñeca. Por consiguiente, las voces que oye al final bien pudieran tratarse de una alucinación auditiva, de una manera muy similar a como Ruiz de la Fuente plantea el conflicto en *El jardín secreto* o en *El hijo de bronce*. En cualquier caso, es lícita también la interpretación que permite entender que se ha producido el milagro que tanto deseaba el escultor y que le redime de todas sus culpas. Es ésta, de hecho, la interpretación que concuerda perfectamente con la idea del alma que sobrevive a la muerte física y que le es posible comunicarse con aquellos a los que ama. Del mismo modo aparecía en *No me esperes mañana*, como

hemos visto. Este milagro adquiere en la obra, como es habitual en Ruiz de la Fuente, significación trascendental. Sin él, el poeta caería inevitablemente en la desesperación, mientras que su presencia permite la esperanza en una vida transterrenal, de modo que se pueden rectificar los errores cometidos anteriormente.

Otras obras

Aunque no se estrenó en España, conviene referirse aquí a *La fuga en la jaula*, estrenada en el teatro Payré de La Habana, por la Compañía de Susana Canales y Julio Peña. Posteriormente se llevó a la televisión, en una versión reducida que es, finalmente, la que se editó.

En *La fuga en la jaula*, Horacio Ruiz de la Fuente introduce el tema del espiritismo, visto desde una perspectiva cristiana. Un profesor de psicología, experto en hipnosis, realiza un experimento con su hija para demostrar la existencia de un mundo espiritual, paralelo al nuestro, en el que viven los muertos, que pueden llegar a comunicarse con los vivos. Desgraciadamente, la revelación conseguida en el experimento indica la próxima muerte de Óscar, el novio de la hija del dueño de la casa donde están todos reunidos. De nada sirve la huida de Óscar de la casa en la que se le ha pronosticado su muerte, pues, cuando cree que ya ha pasado el peligro y regresa, es asesinado en un ataque de celos por el novio de la criada.

La fuga en la jaula apenas añade nada nuevo a la producción de Ruiz de la Fuente. Con un final un tanto arbitrario, en el que observamos un asesinato a sangre fría perpetrado por un personaje aparentemente inofensivo, la obra parece la excusa para exponer, una vez más, la validez del mundo espiritual y la posibilidad de las almas de los difuntos de poderse comunicar con los vivos. De nuevo, en lo que parece una constante en Ruiz de la Fuente, surge el enfrentamiento dialéctico entre los que profesan la fe en los fenómenos paranormales y los materialistas, inclinándose la balanza decididamente a favor de los espirituales. De hecho, de nada sirven las precauciones de la familia para proteger al futuro yerno, pues su destino profetizado viene implacablemente cumplido.

Finalmente, conviene hacer referencia a dos de los títulos más conocidos de Horacio Ruiz de la Fuente: *La muerte da un paso atrás* (1962) y *Bandera negra* (1963), obras similares en el contenido, en cuanto que versan sobre la larga espera que deben sufrir, respectivamente, una madre que cree que su hijo ha fallecido en un accidente de avión y un padre destrozado por la inminente ejecución de su hijo. Aunque en estas dos obras no se producen elementos sobrenaturales, los desenlaces son casi milagrosos, con la llamada del hijo que se salva tras perder el avión y, por otro lado, un inesperado indulto para el reo condenado a muerte. El *deus ex machina* se ofrece nuevamente contra cualquier principio de verosimilitud, pero con el innegable atractivo de permitir unos finales tan felices como comerciales.

Conclusión

Exceptuando algunas comedias, casi todo el teatro de Horacio Ruiz de la Fuente es un teatro de tesis, de tesis directa e inmediata, en defensa del catolicismo. El teatro de Ruiz de la Fuente se inscribe, por consiguiente, al de otros autores de la derecha, como Juan Ignacio Luca de Tena, Julia Maura, Joaquín Calvo Sotelo, José Antonio Giménez Arnau o José María Pemán. Es un teatro que tiende las más de las veces al tono folletinesco y melodramático, y que expone un pensamiento existencial y político de base cristiana.

Sin embargo, a diferencia de los otros dramaturgos, Horacio Ruiz de la Fuente va, tal vez, bastante más allá en su adhesión al catolicismo, pues incluye en sus dramas el elemento milagroso al debate ideológico que se plantea en cada obra. En los dramas de tesis, habituales en los dramaturgos católicos mencionados, la solución al conflicto que se genera viene dada por un triunfo dialéctico de la postura católica, que es ética y moralmente la más apta de entre las dos que se enfrentan. Son obras en las que los protagonistas intentan convencer a los demás con razonamientos y con su forma de actuar de la validez de sus convicciones o de su fe. Horacio Ruiz de la Fuente avanza más lejos, pues, sin salirse de la ortodoxia católica, permite en sus dramas la aparición de elementos sobrenaturales y milagrosos que, en cierto modo, cierran toda discusión, pues quedan entonces plenamente probados los planteamientos religiosos que se quieren exponer en la obra y que, muy a menudo, chocan con la incredulidad y el escepticismo de los personajes.

Un ejemplo de lo expuesto es, efectivamente, el debate que se establece en casi todas las obras analizadas, que se refiere a la existencia del alma separada del cuerpo, en una vida de ultratumba. Las conversaciones que sostienen los personajes entre ellos o consigo mismos sobre este dogma no habían podido romper la barrera del escepticismo o de la crisis de fe de los personajes. De este modo, justo cuando parece haberse llegado a un punto muerto, Ruiz de la Fuente introduce, hacia el final de cada drama, elementos sobrenaturales que avalan la tesis del más allá y que funcionan, en el sentido literal y teatral del término,

como un *deus ex machina* que rompe con toda verosimilitud, pero que es de innegable funcionalidad para terminar las obras con un final feliz, que transmite esperanza, y que no podía pasar desapercibido en una España destrozada por la guerra reciente y necesitada de milagros en la dura posguerra.

Notas:

[1] Horacio Ruiz de la Fuente: *El invierno frío y La vida azul*, Madrid, Escelicer, 1954.

[2] Horacio Ruiz de la Fuente: *El hijo de bronce*, México, Ecuador. Revista de Poesía Universal, 1966.

[3] Horacio Ruiz de la Fuente: *El invierno frío y La vida azul*, cit.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES:

RUIZ DE LA FUENTE, Horacio: *El jardín secreto*, Madrid, Talía, 1944.

— *El rescate, La fuga en la jaula y El hombre que mató a nadie*, Madrid, Escelicer, 1953.

— *El invierno frío y La vida azul*, Madrid, Escelicer, 1954.

— *La muñeca muerta*, Madrid, Escelicer, 1956.

— *Bandera negra*, Madrid, Escelicer, 1963.

— *La muerte da un paso atrás y Pánico en el hotel*, Madrid, Escelicer, 1963.

— *El hijo de bronce*, México, Ecuador, Revista de Poesía Universal, 1966.

— *Un fantasma con jipijapa*, Madrid, Escelicer, 1967.

— *Almas que mueren*, Madrid, Escelicer, 1970.

— *Aurora negra y No me esperes mañana*, Madrid, Escelicer, 1971.

ESTUDIOS:

GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio: “El teatro español entre 1939 y 1975”, en *Historia y antología del teatro español de posguerra*, (7 vol.), Madrid, Fundamentos, 2002-06.

LONDON, John: *Reception and renewal in modern Spanish theatre: 1939-1963*, London, The Modern Humanities Research Association, 1997.

OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1995.

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

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: "Prólogo", en *Teatro español*, 1949-1973 (24 vol.), Madrid, Aguilar.

© César Besó Portalés 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

