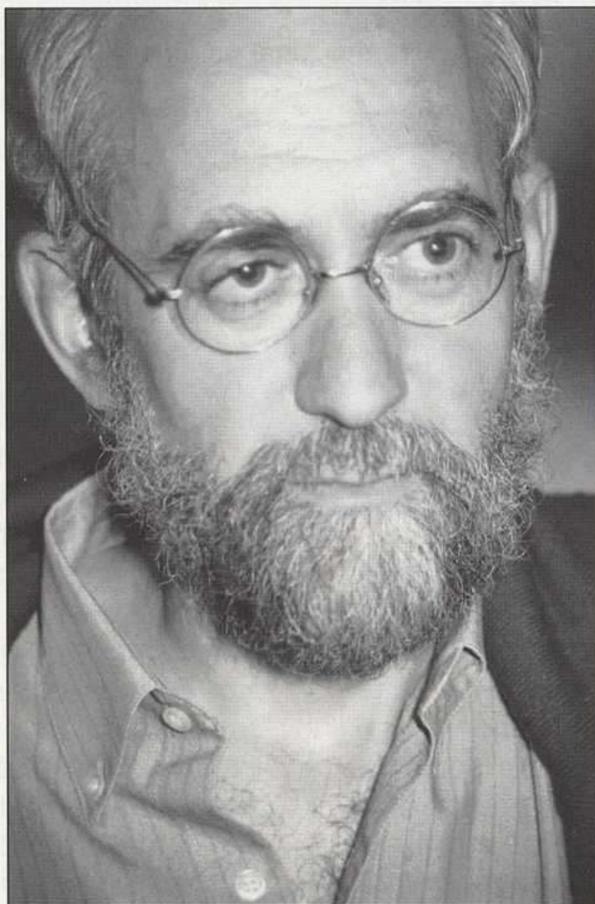


Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes

Por Eduardo Pérez Rasilla

Una aproximación a la historia de la crítica teatral en España constituye una de las más interesantes aventuras intelectuales, porque la historia de la crítica no sólo aporta una peculiar perspectiva desde la que estudiar la historia de la escena española e incluso, la historia estética e ideológica, sino que además proporciona luces decisivas y claves para interpretar la situación del teatro en España en la época actual. La abundancia de literatura crítica hace inevitable, sin embargo, una selección. A lo largo de esta exposición pretendo pasar revista de una manera somera a la labor de algunos de los críticos más significativos. He excluido a los críticos que aún viven -sobre todo a aquellos que aún están en ejercicio-, que forman parte de una manera o de otra del panorama actual de la crítica. He preferido no circunscribir esta exposición a una mera enumeración cronológica. Por el contrario, mi objetivo es tomar algunos de los conceptos y motivos que han preocupado especialmente a la crítica más sólida y rigurosa y sólo como referencia proceder a un breve repaso por los hitos principales de la labor de crítica, fundamentalmente periodística, aunque las fronteras no son siempre fáciles de establecer.

Como ocurre con tantos aspectos de la vida teatral, carecemos de estudios rigurosos sobre la historia de la crítica en España, tanto en lo que se refiere a trabajos de conjunto como en cuanto monografías sobre períodos o autores específicos. Las mismas historias del teatro -aunque sería



(Foto: Rosa Briones).

más correcto decir historias de la literatura dramática- casi nunca se ocupan de la crítica. En el documentado estudio de Emilia de Zulueta, *Historia de la crítica española contemporánea*, apenas se dedican unas breves referencias al teatro, insignificantes en comparación con las que se dedican a la novela o incluso al ensayo. Sergio Beser en otro libro ya clásico, *Leopoldo Alas, crítico literario*, dedica un sugerente capítulo, exhaustivo y agudo, a la labor de Clarín como crítico teatral, además de algunas páginas repartidas a lo largo del libro en las que se aportan datos y observaciones de interés. Monleón publicó en el año 1976 un amplio estudio preliminar al frente de su edición de los artículos teatrales de Larra y se convirtió en obligado punto de referencia. Poco más. El libro de Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera crítico literario* no presta excesiva atención a la labor del novelista como crítico teatral. De los restantes críticos teatrales no sólo faltan los estudios más o menos completos, sino que es difícil encontrar siquiera unas páginas en manuales o en obras de referencia, con la loable excepción de Andrés Franco, quien en el pequeño volumen dedicado al teatro del siglo XIX que firma junto a Juan Ignacio Ferreras dedica un capítulo a la crítica decimonónica y ofrece ejemplos de la labor que desarrollaron Larra, Yxart y Clarín. También en *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)* escrita por Ricardo de la Fuente Ballesteros aparecen unas breves páginas dedicadas a la crítica a las que acompañan algunas referencias bibliográficas interesantes.

Como ocurre con tantos aspectos de la vida teatral, carecemos de estudios rigurosos sobre la historia de la crítica en España, tanto en lo que se refiere a trabajos de conjunto como en cuanto monografías sobre períodos o autores específicos. Las mismas historias del teatro -aunque sería

Los libros que reúnen los artículos o los trabajos de los críticos son con mucha frecuencia inencontrables, aunque se trate de firmas tan ilustres o con tanto peso en su época como Manuel de la Revilla, Luis Ruiz Contreras, Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Anselmo González («Alejandro Miquis»), Enrique Díez-Canedo, Enrique de Mesa, Alfredo Marqueríe, etc., y hasta hace poco José Yxart, cuya edición, por cierto, es notoriamente mejorable. Las excepciones, tan sólo parciales, están constituidas por Larra, Clarín o, curiosamente, Luis Bonafoux y, por supuesto, Ortega o Unamuno, aunque no sean críticos propiamente dichos. Pero, y es significativo, ni siquiera los artículos de crítica de Galdós son fácilmente accesibles. En lo que respecta a la crítica que se escribió durante el franquismo es de justicia resaltar la labor compiladora que llevaron a cabo Federico Carlos Sáinz de Robles y Francisco Alvaro.

Un balance de la crítica durante casi ciento cincuenta años resulta en parte esperanzador y en parte preocupante para quienes en la actualidad nos dedicamos de una manera o de otra a la reflexión sobre el fenómeno teatral.

Esperanzador, porque la mera revisión de la nómina de quienes han meditado sobre la naturaleza y las circunstancias en las que se escribe y se representa el teatro en cada momento histórico, y han plasmado por escrito a su vez esas reflexiones, nos revela que se han ocupado de él las mentes más lúcidas de su tiempo, aunque no sean todos los que están ni estén todos los que son. Moratín, Clavijo y Fajardo, Larra, Revilla, Juan Valera, Yxart, Clarín, Galdós, Unamuno, Manuel Machado, Ortega, Enrique de Mesa, Araquistáin, Pérez de Ayala, Díez-Canedo, Torrente Ballester, entre otros muchos, constituyen ejemplos suficientemente ilustres de esa calidad intelectual y literaria de quienes se acercaron al teatro desde un punto de vista crítico. Lo cual demuestra una vez más esa capacidad que tiene el teatro de todos los tiempos para seducir precisamente a los mejores.

Además, y frente a la pretendida inutilidad de la crítica, puede constatarse cómo invariablemente, los juicios de la crítica más severa y culta terminan imponiéndose en la historiografía literaria y teatral, pese a que con mucha frecuencia discrepen de la opinión común o incluso se opongan radicalmente a ella. Los ejemplos de la insuficiencia intelectual del teatro de Echegaray, puesta de manifiesto en primer lugar por Manuel Bueno y los hombres del 98 y después por Araquistáin o Díez-Canedo, entre otros; la revalorización del teatro de Arniches y el rebajamiento -casi descalificación, pese a los matices que salvan su calidad como escritor- del teatro de Benavente por Pérez de Ayala y por Enrique de Mesa; los criterios para la clasificación del teatro del primer tercio del siglo XX a cargo de Díez-Canedo, criterios que han permanecido casi inalterados e inalterables hasta nuestros días, como puede comprobarse en el libro de Ruiz Ramón, el riguroso juicio adverso, pronunciado por buena parte de la crítica contra el teatro cómico de Muñoz Seca y los astracnistas; el descubrimiento ya en su tiempo de Valle-Inclán por Salinas o Enrique de Mesa entre otros, de Lorca por Díez-Canedo, de Unamuno por Enrique de Mesa y tantos

otros ejemplos son buenas muestras de ello, pero no las únicas.

Preocupante, porque muchas de las lacras y problemas que han señalado los críticos desde el XIX siguen presentes en nuestra época, hasta tal punto que muchas veces sería difícil, si no conociéramos la firma, concluir que un teatro crítico no se ha escrito en nuestros días, lo cual hace buenas las palabras de Galdós cuando, al referirse a la crítica de su tiempo, observa: «Véase por qué ingenios que ejercen este ministerio en los grandes diarios toman ante el público, sin darse cuenta de ello, un cierto aire episcopal (...) y de ningún cristiano temen refutación o discordancia».

Preocupante además, porque puede observarse que algunas de las que nos parecen limitaciones de la crítica actual se encuentran en ocasiones en algunos de los mejores críticos del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Pero preocupante sobre todo porque a la vuelta de tantos años y con una tradición crítica tan ilustre detrás, la contemplación del panorama actual produce con frecuencia la sensación de un retroceso, no sólo en cuanto a calidad, con las excepciones que son del caso y de todos conocidas, sino, sobre todo de actitud. Se han superado pocas de las carencias de la crítica precedente y se han perdido muchas de sus virtudes, por ejemplo su atención y su respeto hacia las nuevas formas teatrales. Sin embargo, no parece que todo ello sea privativo de la actualidad española. Ya Ibsen, en los comienzos de su carrera dramática, censuraba a aquellos críticos que:

«Cada vez que un escritor novel publica un libro o lleva una obrita a la escena, montan en cólera irrefrenable y hacen grandes aspavientos, como si con la edición del libro o la representación de la obra se les infiriera un ultraje sangriento a ellos y a los periódicos donde escriben».

Pero para confrontar esas impresiones será preciso preguntarnos en primer lugar: ¿En qué se han fijado los críticos teatrales españoles? Fundamentalmente en dos aspectos: el texto dramático y, eso es significativo, sus repercusiones culturales, estéticas, ideológicas y sociales. De ahí que, con gran frecuencia, la crítica teatral -quizás pueda decirse incluso que la mejor crítica teatral- se convierta en ensayo. Los elementos ajenos al texto han interesado poco, en algunos casos nada, a los críticos. Tan sólo en algunos de ellos la labor de los actores encuentra una acogida que rara vez escapa de una codificación muy simplista, o eso sí, la denuncia de excesos efectistas o de falta de preparación, como más adelante tendremos ocasión de ver.

Dos son los tipos de trabajos más frecuentes en la labor de la crítica, sin que exista entre ellos, por otro lado, una división tajante: Aquellos que analizan un estreno y emiten un juicio favorable o desfavorable, centrado casi exclusivamente en el texto literario con alguna referencia a los actores, y aquellos, más interesantes para nosotros hoy, que abordan alguna cuestión de tipo general, sea como análisis teórico o abstracto, sea a partir del comentario mismo a un estreno. Estas cuestiones pueden referirse a la naturaleza de lo teatral (Yxart, Clarín), a la pervivencia de motivos o tópicos clásicos (Pérez de Ayala); a los géneros literarios (Araquistáin, Pérez de Ayala); a las raíces históricas, ideológicas o culturales (Pérez de Ayala); a las consecuencias sociales de la



“Clásicos Locos”. Dirección: Fernando Urdiales. Teatro Corsario. (1994)

escena (Larra, Yxart); a la intención, o finalidad de un determinado tipo de teatro o de la escena en su conjunto (Larra, Clarín, Araquistáin, Díez-Canedo); al papel de la crítica (Araquistáin); a la discusión sobre la prioridad de la técnica (o forma) y el contenido (o fondo) (Pérez de Ayala, Araquistáin), etc.

Al primer grupo pertenecen críticos de diversas y maneras de pensar y de distintos niveles de calidad y rigor intelectual, tales como Luis Bonafoux, Luis Ruiz Contreras, «Alejandro Miquis» (Anselmo González), Manuel Bueno, Enrique de Mesa, Luis Araujo Costa, Alfredo Marquerié, «Tebib Arrumi» (Ruiz Albéniz), los hermanos de la Cueva, «Sergio Nerva» (Antonio Rodríguez de León), Antonio Valencia, y otros como el marqués de Carvajal, Caramanchel, Floridor, José de Laserna, Ricardo Baeza, Arturo Mori, Salvador Canals, Luis López Ballesteros, etc.

El segundo tipo de crítica, que se confunde en ocasio-

nes con el ensayo, nos permite, paradójicamente, conocer con más profundidad la situación del teatro de la época, mejor que con las meras reseñas de los estrenos. Larra, Clarín, Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Díez-Canedo son tal vez los representantes más ilustres de este tipo de crítica teatral, que por otro lado, tampoco olvida su carácter divulgativo y está pensada para un círculo amplio de lectores. Las compilaciones de los trabajos de éstos tres últimos, *Artículos de crítica teatral*, *Las máscaras* y *La batalla teatral* debieran constituir lectura obligada para críticos y profesionales del teatro. Las obras de Clarín no precisan de recomendaciones. A ellas puede sumarse por la clarividencia de sus juicios y, sobre todo, por su comprensión del fenómeno teatral, *Arte escénico*, del crítico catalán José Yxart.

El siguiente escalón, por decirlo así, estaría constituido, por los textos de Unamuno o de Ortega (es obligada la lectura de su *Idea del teatro*), más alejados de lo que entende-

mos propiamente por crítica teatral, y pertenecientes más bien al campo estricto del ensayo, a la especulación teórica sobre el fenómeno teatral. Más ocasionalmente se han acercado al teatro otras personalidades como Juan Valera, Galdós, «Andrenio» (Eduardo Gómez de Baquero), Pedro Salinas, «Corpus Barga» (Andrés García de la Barga), Melchor Fernández Almagro, Azorín, etc.

La historia de la crítica -tal como la entendemos en la actualidad, pues en realidad existe crítica desde que existe el teatro- comienza con los periódicos ilustrados. La curiosa

una polémica que de una manera o de otra ha llegado hasta nuestros días.

Con la obra crítica de Larra comienzan muchas de las constantes que acompañarán, aunque no siempre en las mismas proporciones, a la labor de sus mejores sucesores en la tarea. La realidad de un estilo literario en el que se entremezclan lo periodístico y lo incisivo con el rigor y la elegancia propios del ensayo; combinación de ecuanimidad y el respeto con la ironía y el sarcasmo cuando los considera convenientes y que provocan la hilaridad en el lector y la



“Bodas de Sangre”, de F.G. Lorca. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995)

figura de Clavijo y Fajardo, cuya truculenta historia con la hermana de Beaumarchais inspiró a Goethe el drama que lleva su apellido por título, escribía ya artículos en los que de una manera irónica, criticaba el apartamiento del teatro español de la norma de las tres unidades y otras preceptivas clasicistas. Las referencias que hace Larra al *Memorial literario de 1788* o al *Reglamento de teatros de 1807* y a sus pertinentes observaciones prueban la existencia de una corriente crítica ilustrada.

Pero el primer nombre propio por excelencia de la crítica teatral es el del propio Mariano José de Larra (1809-1837) quien durante la cuarta década del XIX analiza sistemáticamente los estrenos del momento y reflexiona sobre los diversos factores del hecho teatral que él sintetiza en teatro propiamente dicho, autores, actores y público, a los que habría que añadir la labor de la empresa privada y las instituciones públicas en relación con el teatro. Larra terea así en

sensación de ridículo en aquellos elementos a los que hace objeto de su crítica. Una cultura sólida, un tono de divulgación que busca la proximidad e incluso la complicidad del lector y un exigente rigor crítico que no hace desfallecer su afición apasionada por todo lo que se refiere al teatro, pueden constituir las notas de una caracterización sintética de su obra. Incluso han sido heredados por algunos de los mejores críticos algunos de sus defectos, difícilmente evitables por otro lado, y que proceden de ser un hombre de su tiempo. Su fe en los principios de la ilustración resultan hoy demasiado ingenuos y en ocasiones hasta un tanto clasistas y desmedidos. Pueden extrañar también algunas alabanzas o algunas reticencias ante textos que hoy nos resultan anticuados. Pero por lo demás, Larra goza de fama casi unánime como maestro de la crítica.

Yxart y Clarín son sus primeros sucesores dignos de mención. José Yxart (1852-1895), autor de *Arte escénico*, es-

critor en catalán y castellano, crítico de *La Vanguardia*, *La publicidad*, *La España Moderna* y otras, prematuramente fallecido, es ya un crítico con mentalidad moderna, aunque tampoco se libere totalmente de ciertas exigencias de su época. Así, es defensor a ultranza del naturalismo y muestra serias reservas ante el naciente teatro simbolista, el de Maeterlinck, por ejemplo. Tuvo el acierto, sin embargo, de no dejarse llevar por el entusiasmo que suscitaba Echegaray, hecho éste que Clarín le reprocha. Es uno de los primeros en interesarse por la obra de Ibsen, que poco después fascinó a algunos críticos españoles.

Su crítica diaria se combina con las visiones de conjunto en las que muestra un amplio conocimiento de las circunstancias históricas y del momento presente y una lucidez poco común a la hora de analizar el fenómeno teatral con criterios que exceden los límites del texto literario.

Su simpatía por el naturalismo no evita su agudeza a la hora de distinguir con brillantez la realidad de la vida de autonomía creadora que caracteriza a la realidad teatral.

A nadie se le oculta que Clarín es uno de los personajes más brillantes de la intelectualidad española del siglo pasado. Su formación se extiende desde la literatura al derecho civil desde el conocimiento profundo de los clásicos griegos, latinos y españoles del siglo de Oro a las corrientes naturalistas y krausistas y a las cabezas más sobresalientes del pensamiento moderno, como Schopenhauer, Nietzsche y tantos otros, sin olvidar, por supuesto, la literatura española y europea del momento. Por su parte compagina la cátedra con la creación y la labor periodística, parte de la cual está ocupada por la crítica literaria y teatral, publicada en periódicos y revistas como *La correspondencia*, *El imparcial*, *Madrid cómico*, *Revista contemporánea* y tantos otros, recogida en diversos volúmenes (*Solos de Clarín*, *Mezclilla*, *Ensayos y revistas*, *Paliques*, etc.).

Clarín cree ciegamente en el futuro del teatro, aunque los juicios que hace de la literatura dramática de su tiempo pueden parecer a veces curiosos y hasta contradictorios. Es partidario del teatro naturalista frente al teatro simbólico, que considera una vía muerta en la evolución del teatro. Crítico con fama de riguroso, no tenía una opinión muy positiva sobre los escritores coetáneos, pero valora el teatro de Echegaray, a quien dedicó el volumen *Solos de Clarín*, prodiga elogios a Bretón de los Herreros y considera que *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, es la pieza más perfecta del teatro español del XIX. En el panorama de mediocridad que le rodea muestra simpatía por el teatro cómico de Ramos Carrión y Vital Aza y desdeña el teatro más pretencioso de Gaspar y de Dicenta, aunque el juicio sobre este último tal vez, se deba más a antipatías personales que a razones estrictamente literarias. Sintió respeto por Galdós, y asistió con interés a los comienzos de Benavente y, sobre todo, de los Quintero, a los que elogia de una manera tal vez desmesurada. A su vez, sin embargo, se muestra entusiasmado con la experiencia de André Antoine y su Teatro Libre y piensa en la posibilidad de un «Teatro de Ensayo» para España.

Poco antes de ellos, el catedrático Manuel de la Revilla (1846-1881), difusor de las doctrinas krausistas y positivis-

tas en España, se enfrenta también a la crítica teatral. Clarín, cuando pasó revista a los críticos que le habían precedido, le achacó significativamente un excesivo academicismo en sus planteamientos.

Luis Bonafoux (1855-1918) fue en principio amigo de Clarín, pero más tarde se enzarzó con él en una ácida polémica a raíz de las acusaciones de plagio que Bonafoux formuló contra el novelista. Bonafoux escribió en periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *El Heraldo de París*, *La Campaña*, *El Progreso* o *El País*, utilizó en sus comienzos el pseudónimo de Aramis y fue conocido más tarde como «la víbora de Asnières», el pueblecito próximo a París en el que vivía. El mote da idea de su mordacidad, de su carácter malévolo y de su actitud sistemáticamente descalificadora. Hombre de temperamento descontentadizo e irascible, ridiculiza en sus artículos a críticos, como Fernando Soldevilla o Clarín; a actrices, como Lucía Pastor o María Guerrero; a comediógrafos como Miguel y José Echegaray y desde luego a los teatros, a los empresarios y al público todo. Tan sólo algunos de sus amigos personales como Joaquín Dicenta salen bien parados de sus insidiosos comentarios.

En esta línea demoledora, aunque tal vez expresada mediante un tono más amable propio de la tradición satírica, el periódico anónimo *El Padre Cobos* había ofrecido abundantes testimonios de descalificaciones e ironías sobre autores, actores, críticos y público durante su efímera existencia en los años 1854 y 1855. Su lectura puede resultar hoy divertida, pero evidentemente, es todo lo contrario de una crítica mesurada que se apoya en razones sólidas para emitir sus juicios.

En torno a 1860 también don Juan Valera practicó la crítica teatral, aunque tuvo siempre fama de benévolo e incluso de insincero, de complaciente. En una declaración programática de sus intenciones decía refiriéndose a sí mismo:

«El Cócora es apasionadísimo de este género de espectáculos (...) como deleita mucho en el teatro aplaude casi siempre la función por mala que sea (...) El Cócora suele tomar contra la crítica la defensa del drama criticado (...) No puede darse mayor indulgencia que la suya (...) Casi nunca dirá el Cócora: esto es malo. Casi siempre se limitará a decir: esto pudiera ser mejor.»

Luis Ruiz Contreras (1863-1953) es uno de los críticos más pintorescos de su época. Autor teatral él mismo, aunque de éxito escaso, cultivó la crítica y el periodismo con un espíritu polémico y contradictorio. Publicó también algunos libros en los que se combinan los recuerdos personales con las críticas de teatro como son *Memorias de un desmemoriado* (1946) o *Medio siglo de teatro infructuoso* (1930). En este último revela interesantes conocimientos aunque nunca demasiado coherentes acerca de Ibsen o de la Dramaturgia de Hamburgo, por ejemplo, pero es capaz también de hacer observaciones como la siguiente:

Aun ahora, mientras nuestros «modernísimos» buscan modelos en Rusia o más allá, los rusos los franceses y todos acuden a las creaciones de nuestro teatro antiguo.

Nosotros no hemos de inventar nada; no hemos de imitar nada; nos bastaría entrar en el frondoso bosque de nuestros clásicos dramaturgos con los ojos abiertos.»(25)

Su espíritu de contradicción le llevó a clamar por un espacio para los jóvenes y fundó él mismo *Revista Nueva*, la publicación que apenas completó el año 1899 en que comenzó a publicarse, pero que acogió en sus páginas a buena parte de los noventayochistas y dio lugar al célebre incidente con Baroja a raíz de la acerba sátira que éste publicó de la historia de la revista en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*.

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), como ha quedado dicho, constituye uno de los hitos de la crítica teatral española. Ensayista, novelista, poeta, diplomático, es uno de los grandes intelectuales españoles de la primera mitad de siglo. Culto, brillante, sugerente, escribe en sus trabajos críticos, compilados en *Las máscaras* (1919), un tipo de crítica poco ortodoxa, si nos atenemos a los usos habituales, pero luminosa y definitiva para conocer el estado de la cuestión teatral en las primeras décadas del siglo. Valedor del teatro de Galdós -respecto al que tal vez le cegó la pasión y no supo ver sus carencias- y descubridor de la profundidad que se ocultaba bajo las aparentemente sencillas trazas literarias de Arniches, es el primero en atacar el prestigio intocable de Benavente. Pero posiblemente su gran atractivo estriba en sus análisis profundos de los temas y motivos literarios e ideológicos que nutren constantemente el teatro español y el teatro universal, entre las que pueden destacarse sus reflexiones sobre don Juan, especialmente de moda en aquellos años pero puede destacarse también su crítica de un naturalismo entendido de una manera demasiado literal, la actualidad de los clásicos, las relaciones entre la moral y el arte y tantos otros.

Como sucede con Larra o con Clarín, su prosa combina un tono moderado, propio del ensayo más culto, con la ironía, a veces demoledora, que caracteriza a cierta crítica periodística.

Enrique de Mesa (1878-1929), conocido también por su excelente poesía lírica, fue crítico en publicaciones como *El liberal*, *La Tribuna*, *La Correspondencia*, *El Imparcial*, *La Nación*. Sus trabajos más significativos están recogidos en *Apostillas a la escena* (1929). Representa al crítico culto, cuyo estilo resulta en ocasiones barroquizante en exceso y un tanto anticuado. Sin embargo, sus juicios, por lo general, nos parecen hoy válidos y certeros y sus opiniones nos resultan sólidas y están expuestas con brillantez. Coincide con Pérez de Ayala en la recusación del teatro de Benavente, al que considera radicalmente antiteatral. Se muestra implacable con el teatro de Muñoz Seca y el astracán, pero respeta la obra de los Quintero. En general desprecia a los que hoy llamaríamos representantes de la comedia burguesa y, siguiendo a Pérez de Ayala muestra respeto hacia la obra de Arniches aunque está lejos del entusiasmo que muestra el autor de *Las máscaras*. Mostró Mesa gran intuición a la hora de hablar de la calidad del teatro de Valle-Inclán.

Luis Araquistáin (1886-1959), director de las revistas *España* y *Leviatán*, era otro de los intelectuales españoles cuya labor brilla en el primer tercio del siglo. Su libro *La batalla teatral* (1930) recoge algunos de sus trabajos críticos y constituye en mi opinión, una de las obras maestras del gé-

nero. Pocos críticos se muestran tan ecuanímenes y tan equilibrados, sin perder por ello sagacidad, como Luis Araquistáin. Frente a la descalificación de Benavente por parte de Pérez de Ayala o de Mesa, Araquistáin señala sus insuficiencias, pero, a su vez reconoce el enorme prestigio del comediógrafo, en la sociedad española y, sobre todo, el papel que desempeña en sus comienzos cuando rompió con el teatro altisonante de Echegaray. Frente a las críticas unánimes contra el teatro cómico de Muñoz Seca, Araquistáin insiste en la honradez del comediógrafo, que al escribir sus piezas «da de sí todo lo que puede» y hace ver cómo «representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días» con lo que transfiere así la responsabilidad de este teatro al público que lo aplaude. Por lo demás, es capaz de ver lo que de positivo tiene el teatro de Galdós, pero lejos de dejarse llevar por el entusiasmo, señala las deficiencias dramáticas del novelista. Conoce, en fin, con una profundidad inusitada en la crítica española el teatro extranjero: Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello, Shaw, y, por supuesto, los clásicos son objeto de sus brillantes análisis.

Enrique Díez-Canedo (1879-1944) es otro de los grandes críticos teatrales españoles. Colaborador de diversas publicaciones, como *El Globo*, *España*, *El Sol*, *El socialista*, *La Voz*, *La Hora de España* o *La Nación*, de Buenos Aires, o *El Universal* y *El Excelsior* de México, sus trabajos sobre la escena están recopilados en cuatro volúmenes que llevan por título *Artículos de crítica teatral* y son imprescindibles para el conocimiento del teatro del primer tercio del siglo. Es célebre su clasificación de la literatura dramática de este período en cinco bloques: 1. El teatro desde los comienzos de siglo (Benavente, Galdós y los Quintero). 2. El teatro poético. 3. El teatro cómico. 4. La tradición inmediata (El teatro convencional escrito por los autores jóvenes) y 5. Elementos de renovación. En este último epígrafe, posiblemente el más interesante, descubre, por ejemplo, la calidad del teatro de Lorca, al que se refiere como «la más clara realidad del nuevo teatro español» (59). No siempre acertó, sin embargo, y se le puede achacar, por ejemplo, cierta falta de flexibilidad, al tratar de Jardiel Poncela, en cuya obra no supo ver los elementos de renovación del teatro cómico, pero habitualmente sus juicios fueron certeros.

«Alejandro Miquis», pseudónimo de Anselmo González, crítico hoy olvidado pero cuya importancia fue notable, precedió a Galdós en la dirección del Teatro Español. Su destitución en polémicas circunstancias provocó un amplio revuelo que él narró en un folleto publicado a su expensas titulado *Mi salida del teatro español*.

Manuel Bueno (1874-1936), que ha pasado a la historia por su incidente con Valle-Inclán, ejerció también la crítica teatral, parte de la cual se recopiló en el volumen *Teatro español contemporáneo*.

Eduardo Zamacois (1873-1971), el prolífico escritor y cronista de la bohemia, hizo también crítica teatral, algunas de las cuales están recogidas en sus libros *Desde mi butaca* (1907), *El teatro por dentro* (1911) y *La carreta de Tespis* (1918).

Luis Araujo Costa (1885-1966) escribió crítica teatral an-

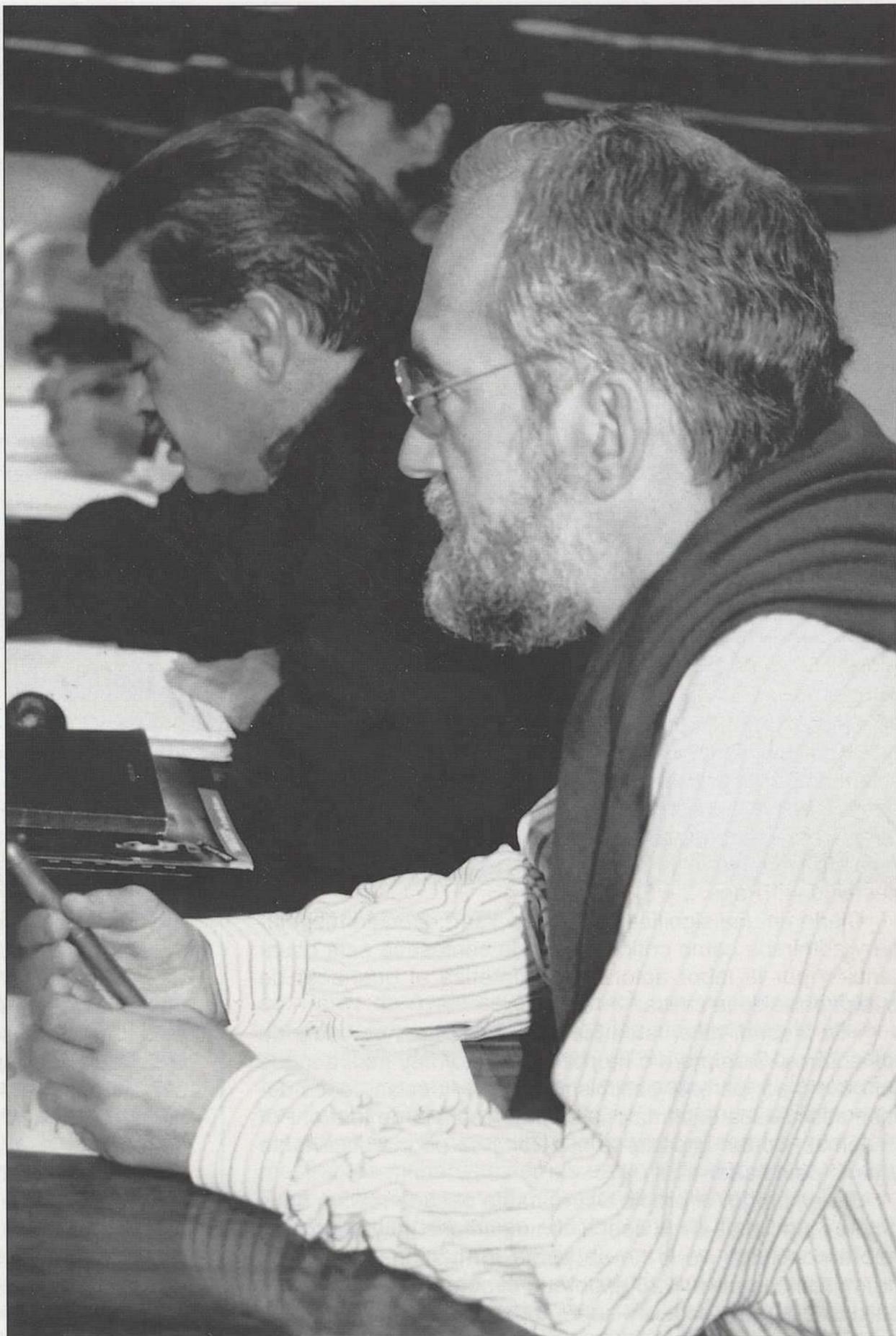
tes y después de la guerra. Fue crítico y director de *La Época* y, más tarde crítico de *ABC*. Aunque un hombre tan poco sospechoso de ser benévolo con los críticos, como es Jardiel Poncela, alabase su labor y pese a su condición de ensayista fecundo, no es fácil evadirse de una cierta impresión de frivolidad que produce su obra tal vez demasiado condicionada por su actitud radicalmente conservadora que le llevó a una defensa entusiasta del régimen de Franco.

El crítico de mayor reputación durante el primer franquismo es Alfredo Marqueríe (1907-1974). Corresponsal de prensa, conferenciante, novelista, amante del teatro y del circo, colaborador de *Pueblo*, *ABC* e *Informaciones*, deja también, pese a que no se le pueden negar algunas cualidades, una cierta sensación de superficialidad. Hombre de talante amable y complaciente fue el primero en defender los valores del teatro de Jardiel contra las opiniones de la crítica de su época. Apoyó en sus comienzos la carrera teatral de Alfonso Paso, sobre quien escribió el único estudio de que disponemos sobre el prolífico comediógrafo, pero más adelante criticó el exceso de facilidad con que componía sus comedias. Censuró esa misma actitud en su amigo Adolfo Torrado, ídolo teatral del público de comienzos de los cuarenta.

Pese a sus conocimientos del teatro extranjero -publicó un libro de divulgación que lleva por título *Cincuenta personajes del teatro universal*-, sus preferencias se inclinaban por determinada comedia española -Jardiel, Paso, Benavente, Arniches, etc.-, como demuestra la elección de los temas para sus monografías. Atento a los movimientos de la escena europea y americana, vio, como es bien sabido, una verdadera bestia negra en el teatro del absurdo, cuyo sentido jamás llegó a comprender.

Menos popular, pero no inferior en calidad, es el crítico de *YA*, Nicolás González Ruiz, cuya obra posiblemente merezca un estudio más detenido. Algo semejante puede decirse de otros críticos como Víctor Ruiz Albéniz (Tebib Arrumi) o Antonio Rodríguez de León (Sergio Nerva), que publicaba en *La España de Tánger*. Menor interés tiene la obra crítica de los hermanos de la Cueva.

En el panorama en ocasiones un tanto mediocre de la crítica durante el primer franquismo, brilla la pluma aguda, original e independiente de todo aquello que no sea su pro-



Eduardo Pérez Rasilla con J. Antonio Hormigón en segundo plano, durante una de las sesiones del Seminario. (Foto: Rosa Briones).

pio criterio, de Gonzalo Torrente Ballester (1910). Es tal vez el primero, junto a García Pavón, otro novelista cuya obra crítica tal vez merezca más atención, en situar en su justo término la comedia española de los cuarenta, cincuenta y sesenta con Jardiel y Mihura a la cabeza, cuyos aciertos y defectos señala con singular clarividencia. Por lo demás, con Torrente Ballester se recupera la figura del crítico-en-

sayista que aborda cuestiones de más hondo calado, como la presencia de motivos clásicos, la naturaleza de los géneros teatrales, la repercusión social y cultural del teatro y tantos otros motivos.

Como puede verse, se trata exclusivamente de hombres de letras, de intelectuales, periodistas o creadores literarios de otros géneros y nunca de gentes de teatro propiamente dichas, aunque ocasionalmente algunos de ellos se hayan acercado a las tablas, pero nunca con una dedicación profesional ni preferente. Tal vez este hecho explique la atención dominante, cuando no exclusiva, al elemento textual. Existen excepciones. La más notable es la de don José Yxart, quien en su imprescindible prólogo a la edición de *Arte escénico*, escribía que:

«Arte escénico no vale únicamente literatura dramática, aun incluyendo en él su interpretación. El arte escénico comprende más y, en cierto modo menos. Al escribir el título imagino, veo con mis ojos un teatro tal cual es, y una serie de espectáculos variados y distintos, tales como pueden exhibirse en tablas. (...) Todo es teatro; todo es arte escénico; el remedo de un hecho, como la exhibición de una figura, el canto, lo mismo que la tramoya, todo está sujeto a una ley común, absolutamente distinta de la que rige a otro arte, en cuanto se exhibe en aquellas condiciones y ante un público.

Desde luego, el arte escénico es un compuesto especial que participa de todos, y no se parece por completo a ninguno; entra por los ojos, como la pintura y la escultura, y se dirige a la inteligencia por los oídos, como la música o la poesía. Pero se distingue de ellas en que su efecto es allí inmediato, casi repentino, sin retoque, sin revisión ni atención sostenida». (Págs. 2 y 3).

Clarín en una significativa carta a Yxart, a quien respetaba y admiraba como crítico teatral, le confesaba esta desatención por la labor actoral que sintetiza el quehacer de buena parte de la crítica:

«En Madrid, dice usted bien, la crítica apenas habla de los actores. Siempre me ha parecido esto muy mal, aunque yo mismo por pereza, pesimismo y por influencia de los demás descuidaba esta materia cuando escribía de teatro. Por lo demás, es tan importante el actor y se podría decir tanto y tanto de su arte.»

Sin embargo, el propio Clarín había pasado revista a los actores y actrices de la época con un criterio muy riguroso y había concluido «que no se podía formar una compañía dramática completa» (250), porque el número de actores de calidad era muy exiguo y sobre todo porque en su opinión carecíamos de actrices. Ni siquiera María Guerrero, idolatrada por buena parte de la crítica de la época, parece contar con su simpatía.

Claro que Yxart y Clarín tenían ya un precedente importante en Larra. Pero los artículos del periodista madrileño son más bien un grito desesperado ante una lamentable situación de incultura e incuria por parte de los actores, felizmente superada a finales de siglo. Aunque sigan advirtiéndose todavía carencias y defectos que deben corregirse, el panorama es radicalmente distinto al que se presenta en los despiadados, pero justos, artículos de Larra. Recuérdese el

antológico «Yo quiero ser cómico» o reléanse algunos de los sarcásticos comentarios sobre la interpretación en su época, como los que siguen:

«Es muy de alabar, el celo del apuntador; no se puede dudar de que tiene medios; voz excelente, sobre todo que si igual o parecida la tuviera la señorita Luisa Antonio (...) nada hubiéramos tenido que decirle» (160).

«A propósito, si los actores de la Cruz pudieran dispensarse de decir *objebciones*, *incensantemente* y *prespectiva*, se lo habíamos de agradecer, sobre todo en noches en las que haya público. Estas tres palabras se pueden decir de otras maneras; en fin para la noche del seis de febrero, pase; nadie lo ha oído y por lo tanto, nadie lo sabrá». (162).

Se trata, como puede verse, de una denuncia ante situaciones extremas, no de un verdadero estudio de las posibilidades interpretativas de los elencos actorales, porque no es posible. Sin embargo, no faltan en sus artículos algunas observaciones más genéricas que, posiblemente, tengan validez todavía hoy.

Tenemos que esperar hasta épocas ya muy recientes para leer reflexiones más sistemáticas sobre la labor actoral, aunque, desde luego, pueden hacerse salvedades. Incluso cuando otros críticos pretenden juzgar la labor de los actores caen con frecuencia en el elogio tópico a la belleza o al encanto de las actrices o en la descalificación no siempre justificada y a veces sarcástica y maledicente, como en los célebres artículos de Luis Bonafoux sobre la actuación de María Guerrero en un teatro parisino, pero es rara la observación pertinente sobre su tarea interpretativa. Si acaso, como leemos en algunos textos de Pérez de Ayala o de Enrique de Mesa, se censuran los efectismos con que algunos actores pretenden atraerse el favor del público. De este último crítico recojo una atinada observación:

«La humanidad de la figura el popular actor señor Borrás pudo retenerla durante muchas escenas en una acertada sobriedad patética. Lástima que el irreprimible anhelo del más torpe aplauso del público le agujase a los innecesarios desvaríos de algunos momentos de la jornada última. En el señor Borrás la marca viva de lo trágico produce, indefectiblemente, la misma ola que con la misma espuma rompe y se muestra en la expresión fisonómica. El ídolo de los auditorios teatrales frunce, enarcándola, la ceja derecha, deja caer a medias el párpado sobre el ojo correspondiente, inmoviliza el rostro, como si fuese acometido de parálisis facial, y al propio tiempo, entrega sus miembros -brazos y piernas- al frenesí de un temblor de perlesía». (234).

Algo muy semejante nos recuerda Pérez de Ayala del actor Emilio Thuiller, cuyos tics actorales censura al hablar de determinada interpretación. Este crítico, como Enrique de Mesa, atribuye frecuentemente la decadencia del arte de la interpretación al tipo de teatro impuesto por Benavente, basado casi exclusivamente en la conversación, lo que impide que los actores puedan desarrollar otras cualidades en sus representaciones. Araquistáin, por su parte insiste en culpar de la crisis al vicio de los actores de encargar a los dramaturgos obras a medida para su propio lucimiento.

Son significativas, por autocríticas, las observaciones que firma Zeda, pseudónimo utilizado por Francisco Fer-



“Palabras en silencio”. Dramaturgia y dirección: Adolfo Simón. Dante Producciones. (1995) (Foto: Pablo Giménez)

nández Villegas (1856-1916) en un artículo publicado en la revista *Teatro* en 1901:

«Recientemente se ha discutido en la prensa hasta qué punto está obligado el cómico a soportar los fallos de la crítica, o para hablar con más exactitud, de los revisteros teatrales; porque, es evidente, o por tal lo tengo, que lo que hacemos de un modo atropellado y procediendo por impresión más que por juicios, cuantos escribimos en los periódicos diarios acerca de teatros, dista tanto de la verdadera crítica como de la difícil ciencia de gobernar a los hombres, los artículos políticos que invariablemente ocupan la primera columna de nuestros periódicos. No; criticar es juzgar, y esta grave función, a cualquier orden que pertenezca, requiere análisis detenido, meditación honda, soberanía del entendimiento sobre la engañosa impresión momentánea, y estas operaciones del espíritu no pueden realizarse a paso de carga y con la premura que la labor periodística exige» (*Teatro*, nº 5. Marzo, 1901. Págs. 2-3).

Aunque en Pérez de Ayala no abundan las referencias a los actores, sí expone en uno de sus trabajos verdadera teoría sobre la actuación escénica, no por discutible menos sólida, y respetable al menos en cuanto obedece a una reflexión teórica producto a su vez de una concepción escéni-

ca. Pérez de Ayala se opone a los que considera excesos del naturalismo, «pues de todas las afectaciones la peor es la afectación de la naturalidad» (239) y piensa que el actor ha de incorporar «el carácter -la manera íntima de reaccionar ante la realidad- de un hombre y no como acontece en el teatro llamado naturalista, [en el] que el actor se reduce a mostrar las maneras externas de un individuo social» (240). Pero se opone a su vez a los excesos derivados de la interpretación neorrómantica, «la escuela de fingir genialidad; esa escuela común a actores y oradores, que confunde la pasión con el alarido, el gesto con la mueca, el ademán con la gran neurosis, el matiz con el salto de montaña rusa, que va del pianísimo inaudible al estallido del cañón». (245) En consecuencia piensa que el actor ha de tender a interpretar aquellos papeles que se ajustan a su manera de ser y opina «que el error de quienes entienden que el buen actor debe ser diferente de sí mismo en cada obra, proviene de creer que el arte escénico es simulación. El arte escénico, como cualquier otro arte, es, fundamentalmente sinceridad». (251). Y cuando el papel que ha de interpretar no se ajusta a sus condiciones personales, Pérez de Ayala sugiere lo que llama la impersonalización y recurre al ejemplo de Sara Bernhardt en su papel de Hamlet.



“Amar después de la muerte”, de Calderón de la Barca. Dirección: Fernando Urdiales. Teatro Corsario. (1993). (Foto: Luis Laforga).

Pérez de Ayala se ocupa también, en alguna ocasión de la escenografía y aboga por el uso de recursos sencillos, pero sobre todo muestra su capacidad para intuir las líneas por las que habría de discurrir el teatro al hablar del papel que debía desempeñar la luz en la creación del espacio escénico y en el refuerzo de la acción actoral, haciéndose eco de este modo, aun sin citarlas expresamente, de las ideas de Adolphe Appia.

Otra de las notas dominantes de la historia de la crítica teatral española es, como ha quedado dicho, la oposición al criterio reinante. Su causa, o tal vez su consecuencia, es considerar que el teatro se encuentra en crisis. Es curioso advertir cómo este tópico tan presente hoy en los comentarios que acerca del teatro se escriben o se pronuncian en nuestros días puede leerse en críticos (y en autores) tan diversos y de épocas tan diferentes. *El Memorial literario 1788*, citado por Larra, entiende que el gusto teatral que domina es malo y culpa de ello a los «cómicos ignorantes». El también citado Reglamento de teatros de 1807 describe la situación con muy negras tintas «los actores mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música ramplona, amén de otras deficiencias». El propio Larra habla del «abatimiento de nuestra

escena», Clarín considera que «el gusto del público indudablemente se ha salido de madre». Para Enrique de Mesa «por el camino actual, entreverado de dislates y ñoñeces, de torpe chabacanería o de árido o empalagoso sentimentalismo se marcha directamente al cierre del teatro llamado de verso» y habla en ocasiones de «la crisis del teatro español». Araquistáin habla de «decadencia teatral contemporánea». Sáinz de Robles en los años cincuenta habla repetidamente del teatro español como de un enfermo.

Los críticos más sólidos se enfrentan a las preferencias del público, a los dramaturgos escogidos por los espectadores, a los actores de moda y hasta a los demás críticos, a quienes con cierta frecuencia culpan de la incultura de sus contemporáneos y de pervertir sus gustos. Esta concepción tiene su origen en una mentalidad ilustrada y hunde sus raíces en Larra. El escritor madrileño pensaba con lógica, pero con una cierta dosis de ingenuidad que el gusto del público de su época lo corregiría la generalización del sistema educativo y el criterio orientador de los mejores, es decir de quienes desde la crítica guiaban a sus conciudadanos, y los propios dramaturgos. El interés de estas apreciaciones de Larra estriba en la atención al público como elemento decisivo para el funcionamiento del fenómeno teatral y en la

apelación a los intelectuales como único factor capaz de transformar la situación.

«El público es pues la primera causa del abatimiento de nuestra escena. Lo repetimos a voces: instrucción, educación para este público; instrucción sana, sí, religiosa, morigerada, pero instrucción al fin, (...) Los que saben más tienen obligación. Los hombres de talento, los hombres extraordinarios han sido los que en todas las naciones han dado siempre los primeros este impulso. Por una parte los periódicos con su imparcialidad, por otra parte los autores con sus obras. Los hombres de talento son los que empiezan a instruir a las naciones. ¿No tendremos ninguno entre nosotros?» (126-7).

Sin embargo, muchos años después, Araquistáin insistirá en que en su época los intelectuales están dando la espalda al teatro y se lamentaba, sin citarlo expresamente, de que no estuviesen cumpliendo esa misión que Larra les había asignado un siglo antes.

En los años inmediatamente anteriores, con su prosa retórica y un tanto barroquizante y empalagosa, Enrique de Mesa trataba de explicar este imposible enfrentamiento entre público y crítica.

«Cuando un público -como al público español le ocurre- acompaña pensamiento y sentimiento con la tónica del melodrama, es empeño difícil y peligroso, requerirlo para reacciones espirituales de más alteza y pureza. El sentimentalismo solidariza a las gentes con sus tópicos indestructibles, y es en vano intentar siquiera que en él transflore el sentimiento puro y la lógica claridad del discurso. Quien lo intentara veríase envuelto en la propia traza melodramática; sería un personaje de ella, y seguramente el más odioso; sería el traidor (...) Digámoslo sin eufemismos ni perífrasis: el traidor del melodrama que a diario representa la familia teatral (...) es el crítico, el cronista o el revistero.» (235).

Pero muchos de los comentaristas teatrales no son tan benévolos con la propia crítica, sino que consideran, como antes se decía, que ésta es cómplice de la perversidad del público. Clarín es contundente e inequívoco en este sentido:

«La crítica española es la primera cortesana de S.M. el vulgo; y el dogma, falso como él solo de esta flaqueza, esta cobardía, es éste; que en literatura dramática no hay más ley que la de agradar al público, sea el que sea y opine lo que opine» (*La Ilustración española e iberoamericana*, 1896; Beser, 246).

Tanto el propio Clarín como Galdós harán hincapié en los peligros de la premura a la que obliga la necesidad de publicar las críticas en la prensa al día siguiente, limitación que todavía hoy, casi cien años después, seguimos padeciendo. Y José Yxart, en esta misma línea opina:

«Esta crítica sigue siendo única y exclusivamente labor de periódico, esto es, repentina, momentánea, atropellada y cómplice servil de toda suerte de intereses y pasiones, empezando por la impresionabilidad irreflexiva del público de una sola noche: la del estreno (...) La crítica ha sido precisamente la que, en vez de mirar con simpatía la sinceridad y el desinterés de que da muestras quien se arroja a romper en las tablas con la rutina, repitió los lugares comunes conjurados contra toda novedad, poniéndose del lado de la

costumbre perezosa y limitándose a ser eco de sus protestas». (248).

Ruiz Contreras, que no es precisamente un ejemplo de ecuanimidad, dice tajantemente que «la culpa de todo no la tienen los empresarios ni los directores, la tienen los críticos de la Prensa diaria, que de sobra conocen las causas del mal y no hacen lo posible por remediarlo». Y cita nombres concretos: Laserna, López Ballesteros, Arimón, Blasco, etc.

Entre la idealización y la estigmatización de la crítica, Luis Araquistáin escribió algunos de los textos más bellos y profundos sobre su naturaleza y las funciones que debía desempeñar. Pero no es tanto un análisis de la situación de la crítica, sino un programa, una declaración de intenciones:

«Para que la obra de arte eche raíces y florezca en una sociedad, ha de acabar siendo un entretrejo psicológico entre autor, intérpretes(...) y público. En este entrelazamiento espiritual, el papel de la crítica es importantísimo cuando tiene algo de profunda, aun siendo desfavorable. La diversidad crítica en torno a la obra de un hombre es, no demolición, como temen muchos autores, sino ahondamiento. Cuando más se critica una creación, más se penetra en su sentido, más se la recrea. Si una obra tiene alguna consistencia vital, una crítica adversa, una reacción psicológica de un temperamento antipódico, es como un fondo oscuro sobre el cual resaltan mejor las luces de la obra misma.

La crítica vivaz, aunque niegue y censure, ya con razón, ya por fatales limitaciones de inteligencia, colabora con el autor de la obra a vitalizarla si en rigor lo merece, a mantenerla viva a través de la polémica. Pero eso no significa que toda crítica posea esa virtud de recreación, de profundización en la obra de arte, lo mismo si la niega que si la afirma. Hay un tipo de crítica estéril, tanto si elogia como si censura: es la crítica insincera.

La crítica es, ante todo, la necesidad desinteresada de contrastar un hecho, un fenómeno, que es la obra de arte, con un criterio de verdad estética, que es el del crítico (...) todos hacemos crítica y nunca dejaremos de hacerla ante una obra de arte. En la mayoría es un proceso mental inconsciente, por lo menos confuso. Sólo al crítico le exigimos que juzgue con conciencia y claridad, es decir, que tenga un claro criterio de verdad y que se acerque a la obra enjuiciada con libertad de ánimo. La crítica es necesaria; pero no hay que confundirla con los críticos, como no se debe confundir una religión con sus sacerdotes ni la justicia con los jueces». (211-214).

Como conclusión, la crítica, al menos la crítica de mayor calidad ha adoptado actitudes progresistas, es decir, ha rechazado las rémoras de la vida teatral y aquellas tendencias que consideraba caducas y ha procurado estar abierta a los valores jóvenes, a las nuevas corrientes y a los dramaturgos y pensadores extranjeros cuyas obras no eran todavía conocidas o suficientemente conocidas en España, aunque tal vez sea este último uno de los aspectos más endeble de la crítica española, a los que podrían sumarse su escasa atención -con las precisas salvedades- de los fenómenos no textuales y, en ocasiones, el tono agresivo o prepotente de algunos de sus trabajos. Entre sus virtudes figura casi siempre la calidad literaria e intelectual de sus trabajos.