

crear una osmosis con los personajes. Sin embargo, Emilio Peral demuestra que este decorado se puede también interpretar como una voluntad de renovar el teatro. Incluso en la escenografía se plasmaba el mensaje de Grau. Si aquélla provocó cierto entusiasmo entre los críticos, la expectativa en torno a la obra antes de su estreno fue particularmente criticada porque muchos pensaban que no se justificaba por sí sola. Se pasa revista a las críticas publicadas después del estreno. De su lectura resulta el desprecio hacia la creación grauniana: los juicios son virulentos, a veces hirientes; otros se centran en la mediocridad de la obra. Peral Vega afirma que esas críticas testimonian una falta de entendimiento de sus firmantes.

Peral Vega sintetiza finalmente y con rigor y pulcritud el alcance de la obra: una reflexión metateatral que intenta derrumbar «los cimientos del teatro español contemporáneo» para adherirse a las manifestaciones de la vanguardia que abogaban por «la existencia propia del ser ficticio». Sin embargo, y a pesar de la incompreensión general, Jacinto Grau fue agradecido con los que creyeron en su obra, en particular el escenógrafo Bartolozzi que había contribuido a su éxito. Y todo ello acompañado de una fijación novedosa del texto —que integra las tres versiones que Grau supervisó en vida— y una anotación precisa que, sin ahogar el texto, lo ilumina con precisión.

De este modo, con esa edición, Emilio Peral Vega rinde homenaje a un verdadero creador e innovador de la Vanguardia que no fue considerado como tal en su época. En efecto, el filólogo reconoce que el desinterés e incluso el desprecio por parte de los profesionales del teatro hacia Grau y su obra sin duda no se justificaba en la medida en que proponía avances fundamentales ya sea en las ideas, ya sea en las técnicas. Su libro tiene además la ventaja de sintetizar la crítica que generó *El señor de Pigmalión* además de renovarla.

NICOLAS DIOCHON

*Universidad de Borgoña (Dijon - Francia)*

**Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Escritos de teoría y crítica teatral*, ed. José Antonio Pérez Bowie, Vigo, Editorial Academia del Hispánico, 2009, 437 pp.**

EL CENTENARIO de Gonzalo Torrente Ballester nos está ofreciendo la oportunidad no sólo de recordar a quien fue uno de los grandes novelistas de la segunda mitad del siglo pasado, autor de algún título tan imprescindible como *La saga/fuga de JB*, sino también la de descubrir otras facetas de su escritura; entre ellas, la de crítico teatral. El profe-

sor José Antonio Pérez Bowie, admirable conocedor del entorno literario e ideológico en que se movió el escritor gallego, ha recogido en este volumen una selección de los textos teóricos y críticos que, sobre teatro, publicó Torrente Ballester en diversas revistas y periódicos como *Escorial*, *Arriba*, *Primer Acto* y *Triunfo*. Como señala en su documentado Estudio preliminar («Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico del teatro»), la heterogeneidad de estos medios es buena prueba de la evolución ideológica que experimentó el autor de *Javier Mariño*: desde el compromiso falangista de primera hora a la posición liberal que –al igual que otros camaradas suyos: Ridruejo, Laín, Tovar– adoptó a partir de la década de los 50, es decir, desde el momento en que el pragmatismo autoritario del Régimen se fue imponiendo sobre quienes sostenían aún, con mayor o menor ingenuidad, los ideales de la famosa revolución pendiente.

El libro que comento es, por ello, un buen ejercicio no sólo para rastrear la accidentada trayectoria de un intelectual de Falange Española tan destacado como lo fue Torrente, sino para entender mejor el panorama dramático de la posguerra en décadas tan decisivas y oscuras como los años 50 y 60. Desde un primer momento el teatro estuvo entre sus intereses: como creador –ahí está su contribución al género del auto sacramental– y como teórico, con el ensayo *Razón y ser de una dramática del futuro*, pues que desde el Régimen se entendió que el teatro debía ser una herramienta principal en el nuevo orden cultural surgido a partir de la Guerra Civil. Lo cierto es que de poco sirvieron estas y otras tentativas, porque los dramaturgos –y entiéndase la palabra en su sentido más amplio: autores y directores– no suscribieron la misma opción estética. La Falange propugnó desde sus inicios un teatro antiburgués (pueden consultarse las páginas teatrales de *Haz*, su órgano de expresión), contrario al que se ofrecía por parte de los sectores más tradicionalistas –fundamentalmente monárquicos–. Se trata de una consigna que el propio Torrente sostiene en *Razón y ser*: «Un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses». Frente a esos sectores, los directores de escena –Luis Escobar, Felipe Lluch, Modesto Higuera, Huberto Pérez de la Ossa– mantuvieron siempre una actitud mucho más renovadora y, en cierto modo, continuadora de proyectos anteriores como «La Barraca», de Ugarte y García Lorca, en la que algunos de ellos habían incluso colaborado.

Para un historiador del teatro de la posguerra las críticas de Torrente Ballester suponen un documento extraordinario, de excelente enjundia literaria, aunque no siempre acertadas en el diagnóstico. Por

ejemplo, yerra –como la mayoría de la crítica, salvo Alfredo Marqueríe– al condenar el humor inverosímil de Jardiel Poncela por excesivamente deshumanizado (p. 116). En coincidencia con otros compañeros de grupo generacional, en particular los poetas, Torrente carga contra la orteguiana *deshumanización del arte* y exige que el drama exprese siempre pasiones y emociones que sean capaces de *mover* al público. De ahí que justifique el fracaso de Valle-Inclán en su tiempo por haber escrito un teatro «sin la menor piedad por el hombre» (p. 136).

Tampoco acierta en el caso de Arthur Miller, cuya *Muerte de un viajante* se le antoja moralmente disgregadora pues –en su opinión– el conflicto entre padre e hijos no es más que una proyección de una sociedad moralmente decadente, indiferente a los valores sacrosantos de la tradición. Aun cuando el estreno español de esta colosal tragedia data de 1952, los prejuicios ideológicos condicionan todavía en exceso el discurso del crítico, que parece acogerse a la equidistancia joseantoniana para condenar por igual capitalismo y comunismo en tanto que sistemas conducentes a la «conversión del hombre en instrumento» (p. 185). Cuatro años después, con motivo del estreno de *Las brujas de Salem* (1956), Torrente tiene la oportunidad de rectificar parcialmente su opinión y elogiar al que ya era figura indiscutible de la dramaturgia norteamericana.

En contraposición, se muestra clarividente cuando repudia el teatro de tesis o el drama histórico a lo Marquina, representados por el último Benavente, Pemán o Luca de Tena. Por el contrario, saluda entusiasta el estreno de *Tres sombreros de copa*, aunque de nuevo subraya la «tremenda humanidad» de la comedia por encima de su «aparición grotesca». Mayor mérito tiene –y esto le distingue de la crítica más estéticamente reaccionaria de su tiempo– su muy positiva valoración del Teatro del Absurdo, cuya radical novedad sabe apreciar con motivo de los primeros estrenos de Ionesco –*La lección, Las sillas, Amadeo, Rinoceronte...*– y de Beckett, cuyo *Esperando a Godot* le parece un ejemplo de «teatro testimonial, no de accidentes y externidades, sino de situaciones humanas profundas y radicales» (p. 227). Asimismo, valora en alto grado los aires cosmopolitas que trae a la demasiado castiza comedia española una pieza tan insólita como *El baile*, de Edgar Neville.

No es extraño que, siendo la humanización el principio básico de su poética, sea incondicional del neorrealismo que inaugura Buero: de “implacable” califica su modo de ver la realidad en *Las cartas boca abajo* (1957) y, aunque con ciertas matizaciones respecto de sus desvir-

tuaciones históricas, elogia también *Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas*. Mucho más entusiasta se manifiesta a propósito de las primeras obras de Alfonso Sastre. Por encima de la depresión a la que aboca su desenlace nihilista, Torrente aprecia «el drama humano» de esta formidable tragedia. El estreno, dos años después, de *La mordaza* no le lleva sino a reafirmarse en su juicio positivo sobre el autor, «una importante realidad literaria, no una promesa a la que se le ofrezca una segunda oportunidad» (p. 218). Con la misma generosidad se pronuncia en relación con el Muñiz de *El grillo* (1957), aunque no tanto con el de *El tintero* (1961), por su tendencia a lo caricaturesco y lo esperpéntico. Por ello, valora en alto grado *La camisa*, de Lauro Olmo, cuyo lenguaje, tema y mundo, «por su verdad y por su autenticidad, están urgiendo la sustitución de tanta falsedad como vemos, bien a pesar nuestro» (p. 318).

Los últimos escritos de Torrente Ballester, publicados en *Triunfo* y *Primer acto*, son demostrativos de la inflexión ideológica experimentada por el autor en la que Pérez Bowie considera su tercera etapa. La urgencia de la crónica de estreno, de cuyas prisas se lamenta el crítico, se ve ahora contrapesada por una reflexión más honda y sosegada, y un tono más acorde con la ironía de que hará gala en su periodo de plenitud creadora, los años 70: «Me llevó a la crítica no sólo una antigua vocación, sino el convencimiento de que, con su ejercicio, podía influir en la marcha del teatro y en la orientación del público. Llegué a crearme investido de una especie de magistratura y cargado de buena dosis de responsabilidad. Al cabo de doce años, reconozco mi error» (p. 336).

Errores aparte, hay que insistir en lo que, al inicio de este comentario señalábamos, pero ahora desde la palabra autorizada de Pérez Bowie: «Los textos de crítica teatral de Gonzalo Torrente constituyen un valioso documento para acercarse a una etapa crucial de la historia del teatro español. Nos facilitan la comprensión del complejo contexto en que se desarrollan la actividad escénica en aquellos conflictivos años, poniendo en evidencia su riqueza y su heterogeneidad a la vez que el complejo entramado de tensiones subyacentes, todo lo cual nos remite a un panorama muy distinto de la gris uniformidad que pintan los manuales de historia literaria, al referirse a ese periodo de nuestro teatro» (p. 72). En un momento como el actual en que ciertos sectarismos hacen estragos en el modo de ver el pasado inmediato, no podemos estar más de acuerdo con esta última reflexión.

JAVIER HUERTA CALVO  
*Instituto del Teatro de Madrid, UCM*