

EL MAESTRO ENRIQUE DIEZ-CANEDO

JOSÉ MONLEÓN

Director de PRIMER ACTO

El desenlace de la guerra civil supuso la liquidación de un discurso crítico. Este discurso ya no era fácil en el teatro español de preguerra, por el predominio de un sector social que imponía sus gustos, sus intereses y sus criterios culturales, con la consiguiente creación de una teoría crítica y una clase empresarial a su servicio, desvalorizando –proclamándolo no teatral o extravagante– cuanto, escrito en España o llegado de fuera, vulnerara un concepto del teatro profundamente asentado en el pensamiento conservador. Bastaba recordar la posición del grueso de la crítica ante Valle, Unamuno o García Lorca y su entusiasmo ante una serie de autores menores y muy celebrados por el público para saber que la historia del teatro había sido escrita a partir de unas determinadas pautas y que era preciso abandonar buena parte de sus pronunciamientos y tomar una distancia para volver a escribirla. No para subvertir sistemáticamente las adjetivaciones del pasado, sino para resituirla en la historia social, económica y política del país y entender, simplemente, la razón de una vida teatral que tenía, entre sus episodios significativos, la protesta de la Generación del 98 contra la concesión del Premio Nobel a José Echegaray, el grito de Alberti contra “la podredumbre del teatro español”, la terrible pregunta de Luis Cernuda en el 37, *¿Quién que cuente hoy menos de treinta años ha visto sobre la escena representar a Shakespeare o a Moliere?*, las ejecuciones de García Lorca y Muñoz Seca, o la muerte en Montevideo, tras un intento fallido de regreso –en el que tuvo un triste papel el celebrado periodista Cesar González Ruano–, de Margarita Xirgu, símbolo de lo que León Felipe llamó la España Peregrina.

Las primeras generaciones que “descubrieron” –que descubrimos– el teatro después del 39, generalmente en el ámbito de la Universidad, se encontraron ante un enorme vacío. Buena parte de la crítica de la década de los cuarenta, se empeñó, por ejemplo, en elevar a la condición de “gran pensador de Occidente” a don Pedro Muñoz Seca, en razón de su asesinato. O en ignorar a Lorca y subestimar a Valle y a Unamuno, situándolos a todos ellos en el campo de la creación litera-

ría y negando el valor dramático de sus obras. O en oscurecer, primero, a Benavente, echándole en cara el haber firmado en Valencia algunos manifiestos antifranquistas, para luego, después de publicar varios artículos serviles, impregnados incluso de racismo, volver a proclamarlo uno de los autores más grandes del mundo. ¿Y qué decir del desconcierto de la mayor parte de aquella crítica ante el teatro escrito fuera de España, donde se planteaban problemas y ofrecían comportamientos que aquí habían sido declarados inexistentes? ¿No llegó la censura a permitir, en un Festival Nacional de Teatro Universitario, la representación de *Los cuernos de Don Friolera*, con numerosas tachaduras, a condición de que se llamase llanamente *Don Friolera*?

Porque si entre las imágenes del teatro español del siglo xx anteriores a la guerra civil dominaban las establecidas por el conservadurismo, y había que remitirse a una especie de bibliografía de la subversión para encontrar el registro atento y respetuoso de los movimientos –autores, directores, grupos– que querían acompañar nuestro teatro a la realidad histórica y formar parte de los grandes debates poéticos de la escena europea, es evidente que el 39 rompió el viejo desequilibrio con algo todavía más grave: la imposición absoluta de la hasta entonces “sólo” posición dominante. Estábamos ante la España de los “vencedores”, que incluía en su programa la desaparición de la España de los “vencidos”, es decir, no sólo de sus nombres y de sus obras, sino de su historia, de su pensamiento y de su imaginario.

En esas nos encontrábamos, intentando alimentarnos en las tiendas de las librerías, haciendo de cada salida al extranjero –y si uno no podía pasar de Perpignan, veía un par de películas y procuraba traerse, con sudores en la frontera, un par de libros– cuando un día descubrimos en las hemerotecas las críticas de Enrique Diez-Canedo, que tuvimos luego oportunidad de conocer en su totalidad –finales de los sesenta– gracias a los cuatro volúmenes publicados por la editorial que él mismo fundara en México. Son cuatro volúmenes de oro, que están en la base de esta modesta reflexión –que es también un homenaje o reconocimiento a Diez-Canedo–, aunque algunas de sus críticas formaban ya parte, cuando aquellos se publicaron, de nuestro aprendizaje de la historia del teatro español de las dos décadas precedentes a la guerra civil, exactamente del 14 al 36.

LOS SUPUESTOS DE UNA CRÍTICA TEATRAL

Desde siempre, la crítica “oficial” ha ponderado el valor de la “objetividad” y ha intentado presentarse como un juicio situado por encima

de la coyuntura histórica. Los textos dramáticos y las representaciones son, según esto, inequívocamente “buenos” o “malos” —y ahí están los clásicos para demostrarlo— y las circunstancias históricas juegan un papel secundario y enredador.

Media en esta posición una falacia, que, como de costumbre, mezcla argumentos ciertos con otros que no lo son. No cabe duda de que, en cualquier época, existen una serie de propuestas hipotéticamente artísticas cuya torpeza resulta evidente, y a las que mal podríamos aplicar el beneficio del relativismo. Paralelamente, cada época traza un modelo formal que es, a la vez, una expresión, tácita o explícita, de un determinado concepto del teatro. Con lo que, en definitiva, la crítica no puede ser otra cosa que el resultado del encuentro entre la cultura y la biografía del crítico y la cultura en que se apoya el texto o el espectáculo. Evidentemente, en tanto que la forma constituye un elemento esencial de la obra de arte, ésta generará su propio discurso, en cuyo ámbito habrá de moverse el crítico en primera instancia. Pero, en mi opinión, y más allá de las formas y los contenidos “explícitos” de una obra de arte —en nuestro caso, de un drama o de una representación—, ésta se inscribe en una perspectiva global, en un proyecto de individuo y de sociedad, de donde saca sus argumentos y sus certidumbres. E, incluso, como sucede en mucho del llamado posmodernismo, cuando la forma es el único objetivo, se está proclamando una determinada visión de la historia, una conclusión y un proyecto, del que ese reduccionismo formal es un exponente.

El 39 nos quiso imponer una visión muy precisa no ya de la historia de España sino de la historia de Europa y aun de la historia de la humanidad. El nacionalismo —y no deja de ser curioso que muchos nacionalismos españoles actuales invoquen su antifranquismo, sin asumir que su único trabajo ha sido sustituir el nacionalismo “españolista” por otro de ámbito cultural y geográfico distinto—, el catolicismo, la lectura imperialista de la historia de España y ciertas gotas semánticas del fascismo de la época fueron sus elementos esenciales, impuestos con carácter de dogma, negando la pluralidad en todos los órdenes. Romper esa concepción “unitaria” del país no era un ejercicio de discrepancia, sino una rebelión luciferina que, incluso, tenía sus leyes y tribunales especiales para ser ejemplarmente castigada.

Naturalmente, esta mutilación de la condición humana podía funcionar en determinados ámbitos. Pero era incompatible con el ejercicio crítico y la producción artística, según ha reiterado el trato generalmente dispensado por los poderes monolíticos a los intelectuales y

creadores. El caso es que, como no podía dejar de suceder, pronto se alzó frente a la crítica oficial, aparentemente “objetiva”, un sistema de pensamiento que ponderó el valor de textos y representaciones considerados menores o peligrosos desde el poder y sus representantes. Y, una vez más, fue manifestándose una crónica dual de la historia de España, en la que al teatro le correspondió asumir, a través de su polísemia, una de las voces.

Yo empecé a escribir crítica teatral, con cierta profesionalidad y regularidad, a comienzos de los sesenta, exactamente en la revista *Triunfo*, considerada en la época como una de las escasas publicaciones “normalizadas” de la oposición. Contando para ello con la complicidad de sus lectores y valiéndonos de los guiños imprescindibles en las dictaduras, pero aceptando, en definitiva, un papel del que todos los redactores y su director nos sentíamos conscientes y orgullosos. Como crítico teatral, pronto entré en posiciones de discrepancia que, a menudo, eran leídas como actos de discrepancia política. Confieso que nunca quise hacerlo de manera deliberada. Simplemente, sucedía que a la hora de opinar sobre una expresión teatral pesaban en mí una serie de argumentos distintos a los que, por ejemplo, tenía Alfredo Marquerie, el más documentado y serio de todos los críticos oficiales. Para él, la visión laica de las grandes cuestiones existenciales –por ejemplo, la muerte– era una blasfemia, como era un delito político la apelación al materialismo histórico o la puesta en cuestión de la tradición nacional-católica española. Lo había dicho Pemán: nada revela tanto la salud de una sociedad como el gusto en repetir lo sabido –que, según él, sería lo clásico–, nada más enfermizo que la búsqueda de algo distinto. Con lo que la palabra “vanguardia” tomaba el valor de saco sospechoso, donde cabían las propuestas más heterogéneas, sin más relación que la de ser igualmente discrepantes.

No quiero insistir en este punto, porque el trabajo perdería su rumbo, y lo que yo he pretendido señalar hasta ahora es que las generaciones llegadas al teatro español después del 39 nos encontramos, ante todo, frente a una falta absoluta de magisterio. O, al menos, de un magisterio que mereciera nuestro respeto y, en consecuencia, pudiera producirse como tal. Desde las instancias dominantes se nos invitaba a un juicio meramente puntual, dando por hecho que los principios del edificio crítico conservador eran incontestables y definitivos. Así que tuvimos que, a la vez, repensar nuestro país, imaginar un proyecto distinto al que se nos ofrecía desde la Victoria del 39, y, en ese descubrimiento, reelaborar una crítica teatral. Y, por tanto, comenzar a intro-

ducir en los juicios sobre los textos y las representaciones una serie de elementos nunca barajados por la crítica oficial –plagada de adjetivaciones puntuales que evitaban aludir a los fundamentos ideológicos del juicio–, que algunos consideraron inoportunamente sociales o políticos y que sólo aspiraban a mostrar la perspectiva histórica, distinta a la habitual, de donde partía un juicio teatral, también, en consecuencia, distinto del comúnmente aceptado.

Y aquí si quiero entrar ya en lo que tuvo de aleccionador, pese a las dificultades de acceso, el conocimiento de las críticas y trabajos de Enrique Diez-Canedo, trabados entre sí por un proyecto de España, el de la España republicana, truncado en 1936.

¿QUÉ ES UN CRÍTICO TEATRAL?

La mayor parte de la crítica teatral ha pasado de ser un juicio afectado por la disyuntiva radical que nos planteó la dictadura –su aceptación o su rechazo– a una especie de desahogo personal, en el que es más fácil descubrir el estado de ánimo del crítico, el curso feliz o desdichado de su biografía, que una opinión fundamentada. La inevitable mediación de la subjetividad del crítico –necesaria, puesto que sus emociones y la respuesta de su imaginario forman parte de un juicio que no se quede en la rutinaria aplicación de unas cuantas reglas–, pierde su sitio cuando se convierte en una arbitrariedad.

En un artículo de Enrique Diez-Canedo, incluido en un volumen dedicado a otro gran crítico de su época, Enrique de Mesa, podía, entre otras cosas, leerse:

“La crítica teatral sigue al día las novedades ofrecidas por el cartel. Los periódicos le dan un puesto en sus comentarios de actualidad porque el hecho, el espectáculo, lleva a primer término la obra del autor, sea cual fuere su mérito, en día determinado... Ahora bien, por su rapidez misma, como lo requiere la confección y reparto de la hoja diaria, la crítica teatral es, en sentir de muchos, inadecuada para salir de las columnas en que apareció y ordenarse en los pliegos de un libro. ¿Cómo va a durar más de un día lo que se escribió en la alta noche para estar impreso al amanecer...? Sí; la crítica teatral, hecha al día, puede vivir cuando expresa no ya una verdad absoluta o un juicio infalible, cosas ambas no siempre concedidas ni aun a la reflexión más serena, sino cuando, ejercida por quien posee cabal preparación y costumbre de estar en el teatro, expresa un parecer, enfoca una cuestión con sinceridad y lo declara sin miedo a herir vanidades (...) Todas las exigencias y todas las severidades, todas las rudezas y todas las ironías del crítico, son como

una ofrenda a ese más alto ideal de perfección que sueña para el teatro de España... sin confinar en un nacionalismo sin amplitud su concepto actual del teatro; sin deslumbrarse ante la obra extranjera como un advenedizo, ni negarla como un paleta."

En otro artículo, a propósito de Benavente, escribe:

"procuro reconocer el propósito del autor, comprobar si lo ha realizado, distinguir su novedad o su interés, su fuerza o su eficacia, y responder, si me es posible, en el tono adecuado."

Es cierto que en ningún momento se refiere a la relación entre su visión o proyecto de país y su crítica teatral. Pero eso es algo inherente al hecho de opinar —*expresar un parecer*, dice mesuradamente Diez-Canedo—, inscrito en el ideal de perfección *que sueña para el teatro de España*, obviamente distinto, según prueban sus escritos, al que "sueñan" otros críticos, otros españoles, que menosprecian mucho del teatro que él alaba y viceversa. Sólo las décadas de dictadura y el recelo creado en torno a la "funesta manía de pensar" —que, según el conservadurismo, sería el origen de todos los enfrentamientos, ya que, con aceptar el orden establecido, todo seguiría en paz— pudieron, incomprendiblemente, cercenar dos actividades inseparables, el juicio sobre el proceso social y sus posibles disyuntivas, y el juicio teatral, que atiende, es cierto, a una serie de elementos formales específicos, pero cuya estimación última ha de estar forzosamente ligada al pensamiento general de quien la emite. Creer que la crítica es un ejercicio "técnico" sería una estupidez, sino fuera una de las expresiones límite de la escisión del ser humano y, en definitiva, una razón más para reclamar por su urgente revertebración.

Definir la profesionalidad, como a menudo se hace en el teatro —olvidando que es un intento de revelar y expresar realidades inefables a través de la creación poética—, como una especificidad técnica, o meramente formal, en las distintas parcelas del lenguaje escénico, es una aparente contradicción que se aclara cuando uno indaga sobre los contenidos concretos de ese hipotético vacío.

Importa sistematizar algunas de las solicitudes de Enrique Diez-Canedo, contrarias, a un tiempo, a cualquier dogmatización del juicio o, en su lado opuesto, al olvido de la responsabilidad o compromiso del crítico con sus opiniones:

1. El crítico "*expresa un parecer*", es decir, que no emite ninguna sentencia o juicio. La crítica diaria puede sobrevivir cuando expre-

sa “no ya una verdad absoluta o un juicio infalible, cosas no siempre concedidas ni aun a la reflexión más serena”.

2. La legitimidad de un crítico está en *poseer una cabal preparación y costumbre de estar en el teatro*. Ni es bastante la preparación teórica —la lectura de los textos dramáticos y de los textos teóricos—, ni tampoco el conocimiento adquirido por la presencia continua en los teatros. A la crítica le sobran, por igual, los que prefieren leer una obra a verla representada, los que se sientan fatigosamente en las plateas para decirnos al final cómo hubieran ellos montado o interpretado el texto, los que rechazan con acritud cuanto escapa a su horizonte profesoral, quienes se ahogan si no consiguen de inmediato situar lo que ven en un marco de referencias, quienes, en definitiva, detestan el teatro o lo consideran una expresión pueril, y, en el otro lado, quienes creen o han creído que el teatro es un inmenso anecdotario, una colección puntual de pintorescas experiencias.

3. Al crítico hay que exigirle “*sinceridad*”, que es como decir compromiso personal, arriesgándose al juicio del lector sobre la opinión expresada en sus críticas. Un juicio —el crítico criticado— que afecta tanto a las opiniones estéticas del crítico como a su tácita concepción sobre la sociedad y el individuo.

El mismo Diez-Canedo, a propósito de las relaciones del crítico con el medio teatral, en 1920, en las páginas de *El Socialista*, escribió:

“El crítico no improvisado, el que, después de estudiar el teatro en su historia y en sus obras fundamentales, se vuelve a la producción contemporánea, más de una vez se ha de encontrar en un aprieto: el éxito de una obra que no satisfaga a su gusto razonado, la amistad con autores o cómicos, la simpatía por estas o aquellas ideas del dramaturgo, pueden oscurecer su juicio. De aquí, lo difícil de su misión y, por otra parte, lo necesario de ella. Hoy se mira al crítico, por sus improvisaciones o sus complacencias, con marcado desvío... Asombra, al leer la generalidad de nuestras revistas teatrales, lo fácil del elogio, lo exagerado del adjetivo. Si se leen a mucha distancia de España, hay para creer que nuestros autores son genios; nuestros comediantes, prodigios, y nuestros empresarios, verdaderos monstruos de generosidad y buen gusto. La realidad es muy distinta. Bien está que se aprecie el talento y que se alabe el esfuerzo; pero en los justos límites; por salirse de ellos pierde el crítico autoridad. Tampoco ha de ser aliado incondicional del público; aunque defienda sus intereses mayores, exigiendo de empresas, autores y cómicos el sumo esfuerzo y el sumo arte, ha de señalar claramente los errores que el público puede cometer. Se honra el crítico que, ante una

producción bella y fuerte, caída por incomprensión de unos u otros, sabe poner las cosas en su punto."

Reflexión que incluye tres precisiones básicas:

1. El crítico ha de razonar sus gustos.
2. El crítico puede estar en desacuerdo con el público y con el éxito, como consecuencia lógica de su desacuerdo con los criterios—con la cultura teatral y la perspectiva social— de ese público.
3. El crítico debe evitar que *la simpatía por estas o aquellas ideas del dramaturgo puedan oscurecer su juicio.*

Punto este último que quiero subrayar para que nadie confunda mis consideraciones sobre la necesidad de encuadrar el juicio teatral dentro de un juicio de carácter general sobre los procesos sociales, con una toma de partido que conduzca a juzgar las obras y las representaciones dramáticas por el acuerdo o desacuerdo ideológico con sus autores. A fin de cuentas, cada vez que una idea es mal defendida poéticamente sobre los escenarios, pierde autoridad ante los espectadores, tanto más cuanto más se empeñan en ponderar la obra o la representación quienes sólo atienden a sus propósitos ideológicos.

UN TRABAJO CAPITAL

En 1937, la editorial Henry Holt & Co., de Nueva York, incluía en el libro *The Theatre in a Changing Europe*, un trabajo de Enrique Diez-Canedo titulado *Jacinto Benavente y el Teatro desde fines de Siglo*. Felizmente, los editores mexicanos de los cuatro volúmenes a los que ya nos hemos referido, decidieron abrir el primero de ellos con la reproducción del artículo. Benditos sean por lo que supuso para muchos de nosotros su lectura, aunque tardía. Sin la menor acritud, Enrique Diez-Canedo nos ofrecía una panorámica en la que autores y tendencias no sólo eran ordenados sino que lo eran con una perspectiva inequívoca y clasificadora. Si Diez-Canedo había muerto en el exilio era, sencillamente, porque su proyecto de España difería notablemente del que por aquellos mismos años lo era del Régimen que nos gobernaba.

Por fin, teníamos todos los datos fundamentales, estructurados a partir de un pensamiento que coincidía, como era lógico, con la España di-sidente del interior, con el de quienes andábamos buscando desde hacía años —y quizá *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, en el 49, había sido la primera incitación a hacerlo— una nueva lectura de la herencia de la guerra. Una lectura que no fuera ilusoria, cantando

las glorias inexistentes del teatro del período republicano, en función de su incumplido proyecto o de la existencia de una serie de escritores barridos luego por los acontecimientos, ni, tampoco, que ocultara el esfuerzo ejemplar de quienes intentaron cambiar el rumbo del teatro español, como autores, como directores, como teóricos, animando grupos de cámara o rompiendo lanzas en el teatro profesional. Herencia ésta de dimensiones por entonces ignoradas —¿era Valle-Inclán un autor importante o habíamos de aceptar que era un escritor sin el menor interés teatral, como incluso llegaron a decirnos algunos de quienes admiraban su literatura, como es el caso de Ramón J. Sender? ¿Y Unamuno? ¿Y acaso el teatro de Lorca valía más que el eco de su brutal ejecución?— y, sin embargo, importante, como se vio poco después, para dar su sitio a los nuevos disidentes del teatro español. A los que, sabiendo-lo o sin saberlo, se metieron por vericuetos, estéticos y temáticos, que conectaban con la voluntad de renovación de los años de preguerra.

La diferencia estaba en el tono, porque aun cuando la República no pudo o no tuvo tiempo de cambiar la dinámica impuesta por los factores sociales y económicos implicados en el hecho escénico, ni sobrepasar el inicio de contadas iniciativas —La Barraca, Misiones Pedagógicas, Mérida—, que nunca llegaron a estructurarse como una política teatral, lo cierto es que la disidencia tuvo oportunidad de expresarse. Aunque, a menudo, como sucediera, por ejemplo, cuando Rafael Alberti y la Xirgu estrenaron el *Fermín Galán* en el Español, hubieran de enfrentarse con un público evidentemente disociado del que comulgaba con las coplas populares dedicadas a los héroes de Jaca, que por entonces se multiplicaban en mil rincones del país. Aun así, el período republicano —del que forma parte el bienio involutivo iniciado el 34— permitió un tipo de trabajo —por ejemplo, la crítica lorquiana del público tradicional español, la existencia de diversos teatros de ensayo y la creciente formalización de una minoría de público crítica y rigurosa— que luego, tras el desenlace de la guerra civil, se retomó en circunstancias bastante más adversas y, paradójicamente, más estimulantes, en la medida que la extinción de una serie de derechos públicos fundamentales otorgó al teatro la responsabilidad de decir lo que estaba prohibido.

Pero, salvada esta distancia que impregnó de un solapado radicalismo político a buena parte de la vida teatral de posguerra —teórica y escénica—, lo cierto es que la visión que Diez-Canedo ofrece del teatro español resulta profundamente esclarecedora. Los distintos apartados del trabajo —que luego sirvieron de pauta para organizar el suma-

rio de los cuatro volúmenes— son: Benavente y el teatro desde los comienzos de siglo; El teatro poético; El teatro cómico; La tradición inmediata; Elementos de renovación teatral. Cerrado todo ello con un breve epílogo, básicamente dedicado a recordarnos la menesterosidad del Conservatorio y a ensalzar las aportaciones de María Guerrero, Catalina Bárcena y Margarita Xirgu, como expresión de tres épocas y tres estilos de la escuela actoral española.

Lo espléndido de este artículo, que se corresponde absolutamente con el tono y el contenido de las críticas puntuales, es su equilibrio. Las estimaciones se hacen con precisión y sin medias tintas, pero, a la vez, sin esa acritud, por no decir grosería, que ha caracterizado —y aún caracteriza en nuestros días— a una parte de la crítica, cuando se trata de expresar el juicio adverso. En Diez-Canedo las adjetivaciones llegan dentro de un discurso nunca escondido, ni, tampoco, prepotente. Hay una racionalidad y un propósito de claridad y comedimiento, del todo antagónicos a las pulsiones y rencores que, tantas veces, minimizan el ejercicio de la crítica.

Significativamente, pese a los años transcurridos, uno encuentra a cada autor en el lugar que, desde el año 2000, le asignaríamos. De entonces a hoy han desaparecido de la memoria muchos autores que movilizaron un día a los públicos, y a los que ya entonces Diez-Canedo situó en el frágil lugar que les correspondía. Los méritos y las debilidades de los Echegaray, Galdós, Benavente, los hermanos Álvarez Quintero o Martínez Sierra son contemplados a la luz de criterios de una convincente modernidad.

Frente al “teatro poético”, que quiso disputar el terreno al creciente dominio de la prosa, proclamándose heredero del neorromanticismo la posición de Diez-Canedo es la de quien está obligado a hacer un inventario y a describir las intenciones del autor en cada caso, sin dejarse prender por la “temperatura patriótica” que muchas de estas obras solicitaban. Por supuesto, ni por asomo se le ocurre incluir a García Lorca o a Alberti en este apartado, porque en ambos casos —pese a que los dos escribieron dramas en prosa y en verso— se trata de poetas que deben ser considerados como “elementos de renovación”, lejos del tradicionalismo ideológico y retórico de ese “teatro poético”.

EL TEATRO CÓMICO: ARNICHES Y MUÑOZ SECA

Dentro del capítulo del “teatro cómico” —y cuantos espectadores empresarios, actores y aún críticos no han creído en España que el tea-

tro era “naturalmente” cómico y que cualquier otra exigencia entraba en el campo de lo “intelectual” o minoritario!—, las críticas de Diez-Canedo se centran especialmente en los nombres de Arniches y Muñoz Seca, que, tras la guerra civil, formarían, junto a Benavente, la gran trinidad de la más respetada tradición teatral española contemporánea.

En el caso de Arniches, objeto de tantas controversias gratuitas en razón a que unos apelarán a su media docena de excelentes tragicomedias —incluidos los Sainetes Rápidos— y otros al sainete convencionalmente festivo o al efectismo superficial de muchos de sus recursos, Diez-Canedo hace constantes referencias a la “dualidad” del autor, al salto del trigo a la paja, o, incluso, a la cohabitación de ambos elementos en una misma obra. Así, a propósito de *¡Que viene mi marido!*, escribe: “Otro defecto, grave en verdad tratándose de un autor de la talla de Arniches, consiste en el aprovechamiento de toda frase que el diálogo sugiere, sin sobriedad ni selección. El que ha escrito ‘La señorita de Trevélez’ bien puede darse el lujo de desdeñar algún juego de palabras importuno, por su misma facilidad.” Y a cuenta de *La risa de Juana*: “Y como el ingenio de don Carlos Arniches, que tenemos en gran estima, llega en sus mejores momentos a la más fluida y natural expresión de lo cómico, es lástima verle aceptar sin reparo otras expresiones más burdas y a veces del gusto más dudoso.” Finalmente, en el caso de *Para tí es el mundo*, Diez Canedo, después de señalar sus méritos, alude a la existencia de un colaborador, silenciado y nocivo, en los siguientes términos: “Hay, evidentemente, dos Arniches: uno que piensa las obras y las haría perfectas, como lo es ya ese primer acto, si el otro no le fuese a la zaga, con el propósito, no siempre logrado, de echárselas a perder.”

Sobre Muñoz Seca, los juicios de Diez-Canedo procuran siempre implicar al público, es decir, referir su éxito —cuando se produce, pues el crítico levanta el testimonio de muchas noches de fracaso— a la cultura teatral y a la disposición de los espectadores. Con lo que la crítica se amplía a la realidad teatral dominante de la época. Transcribo un fragmento de su larga crítica dedicada a *El verdugo de Sevilla*:

“La astracanada que comentamos se representa ahora en la Comedia y llena de gente el teatro. En hora muy temprana se agotan las localidades. Todo el vulgo elegante figura en el abono. Se levanta el telón y unos imponen a otros silencio para no perder palabra. El primer chiste no se hace esperar, pero antes de oírlo, ya todos se miran como quien está en el secreto, como para decir al vecino de palco o de butaca: ¡Verá usted que gracia va a tener esto! Una carcajada acoge el retruécano —el

chiste suele ser de retruécano, porque estas obras son como una partida de billar en que se hicieran por retroceso todas las carambolas— y la carcajada no deja oír el chiste siguiente, o la segunda parte del mismo, si es por entregas, que no faltan. La atmósfera se caldea. Unos cuanto quidproquos, dos o tres 'situaciones' y un estrépito final aseguran el éxito. Cuando en una escena culminante de 'El verdugo de Sevilla', se ponen a ladrar, entre bastidores, treinta perros —¡habrá que ver, entre bastidores, a los actores, actrices, y tramoyistas fingiendo el alboroto perruno!, cuando esos perros ladran, todo el teatro es un inmenso alarido y, poco después, al bajar el telón, ya tienen los espectadores un nuevo lazo de unión con los autores, pues casi nunca es uno solo el autor de la obra: se han sentido colaboradores suyos. Y salen al vestíbulo, limpiándose el sudor, y deseando encontrarse a un conocido para comunicarle su entusiasmo.

Tal es, hoy por hoy, el gusto, en materia teatral, del público madrileño."

Sólo en dos ocasiones se muestra Diez-Canedo favorable respecto de la producción de Muñoz Seca. Una, aún con ciertas reservas, en la crítica de *La venganza de Don Mendo*. Otra, de un modo más claro en la de *Los extremeños se tocan*. ¿Acaso no son estas dos obras, después de las fiebres muñozsequistas y de la apología formalista a la "gracia" de sus retruécanos y situaciones, las que hoy merecen más estimación? ¿Cómo no recordar el elogio que del ingenio de ambos textos hacía Rafael Alberti, nacido, como Muñoz Seca, en el Puerto de Santa María?

Citemos aún un párrafo de la crítica de *El chanchullo*, que subraya la integración del juicio teatral de Diez-Canedo en un juicio histórico y social, en tanto que las obras —y su fracaso o su éxito— se alimentan de sus contextos:

"La referencia, por mi gusto, terminaría aquí; porque es molesto para el que ha de expresar su opinión tener que formularla contraria en todo al fallo del público. Me duele también que esto sea a propósito de una obra del señor Muñoz Seca, porque quizá alguien pretenda achacarlo a oposición sistemática. O quién sabe a qué baja pasión, mi resistencia a admitir su teatro.

El que tal piense no lo acierta. Yo no estimo el teatro del señor Muñoz Seca (salvando algunas obras, no muchas), porque lo considero como un producto del ambiente madrileño en lo que éste tiene de más insustancial y efímero. Esto explica el escaso éxito que tienen algunas de sus obras, con gran sorpresa de actores y empresarios, fuera de Madrid. Y esto explica sus grandes éxitos madrileños."

Durísimos son sus juicios sobre varias obras de Antonio Paso, a quien, durante el franquismo, su hijo Alfonso quiso hacer cabeza de una Generación Cómica del 98, lo que, pensando en la significación histórica de la fecha, en el sufrimiento y las muertes de la España Pobre —la que no podía pagar la cuota para librarse de la Guerra de Cuba— y en cuanto suscitaron los acontecimientos en las mentes más lúcidas del país, no deja de ser otro intento de demolición histórica, de cachondeo definitivo.

LA TRADICIÓN INMEDIATA

Bajo este título reunió Diez-Canedo las críticas del teatro cotidiano, de ese teatro que no pasa a las historias de la literatura dramática, pero que alimenta a los públicos, da de comer a los cómicos, mantiene la industria, define los hábitos y determina una teoría tan banal como, en la opinión de muchos, concluyente e incontestable.

Que ni la mayoría de esos títulos ni los términos en que se representaban —más propios, en muchos casos, según Diez-Canedo, de un ensayo general— provocaron el entusiasmo de nuestro crítico es obvio. Aún así, el conjunto de las críticas englobadas en este apartado es de un extraordinario valor, precisamente porque registra la realidad de la práctica escénica española, es decir, —si distinguimos la literatura dramática del teatro— la historia del teatro español.

Transcribir las opiniones significativas de Diez-Canedo sobre la práctica teatral española de su época, la misma que reapareció después de la guerra civil y constituye todavía una herencia, por fortuna, cada vez menos determinante, nos llevaría mucho espacio y desequilibraría la pretensión de este trabajo.

Pero hay que insistir en el magisterio de ese conjunto de críticas de Diez-Canedo, en las que el dramaturgo, el texto concreto representado, la respuesta del público, el trabajo de los actores, la armonía o desarmonía de la representación, se integran en un todo, a su vez indisociable de la posición del crítico frente al conjunto de la sociedad española y al teatro que él “soñaba” para nuestro país. Lo que Unamuno, García Lorca o Alberti declararon, en las pausas de su labor puramente creativa, sobre la “podredumbre” del teatro español y la mediocridad cultural de su público —la clase media—, sobre el rutinarismo mil veces ensalzado y teorizado como virtud, es, a través de la confrontación regular de Diez-Canedo con el teatro madrileño, expre-

sado en un paciente esfuerzo por descubrir el sentido de tantas representaciones, un corpus teórico minucioso y un ejemplo para cuanto; luego hemos realizado la tarea crítica.

Quizá el título de este trabajo, surgido de manera incontenible, nazca precisamente de cuanto tuvo de magisterio o precedente la figura de Diez-Canedo para algunos de los que nos vimos en situación de iniciar la crítica teatral en los años cincuenta. Y escribo esto no porque quienes seguimos ese camino leyéramos previa y plenamente a Diez-Canedo —eso era prácticamente imposible para la inmensa mayoría—, sino porque sentimos la misma necesidad de preguntarnos por las raíces de la mediocridad del teatro español y en qué proyecto social se inscribían los aislados esfuerzos para su corrección.

En mi caso, y siendo estudiante de derecho, tuve ocasión de ver en Valencia, en una misma semana, *Historia de una escalera*, de Bue-ro Vallejo, y *Mamá nos pisa los novios*, de Adolfo Torrado. Carecería de sentido que de esta circunstancia sacara una sola línea para arremeter contra el teatro de este último. Pero lo cito, porque *La papi-rusa*, de Adolfo Torrado y Leandro Navarro, fue uno de los más grandes éxitos del teatro de posguerra, al punto de hacer tres representaciones, en el Infanta Isabel, de Madrid, los días festivos. Ciertamente, los críticos oficiales más exigentes —como, por ejemplo, Alfredo Marqueri— se negaban a hacer de Torrado un paradigma. Pero no así buena parte de la crítica de la época, que veía en Torrado un ejemplo del talento teatral, de la capacidad para interesar y emocionar al público con cualquier historia melodramática.

He aquí un fragmento de la crítica de *La papi-rusa* hecha por Diez-Canedo en el año 35: “*El asunto lo desarrollan los señores Torrado y Navarro con desenfadada libertad, sin preocuparse de motivaciones ni justificar lo que les conviene para alcanzar cualquier efecto inmediato. Lo hacen a sabiendas, y además lo han dicho así al público en declaraciones previas entregadas a los periódicos. Van a su avío, a con-mover cueste lo que cueste*”. Poco después, a cuenta del estreno de *La mujer que se vendió*, también por la Compañía de Irene López Heredia, el crítico escribía: “*Hablamos de la decadencia del teatro español. ¿Se puede hablar así cuando las comedias llegan en los carteles a las doscientas representaciones? No ha sido una sola en esta temporada la comedia de tal fortuna. Y muchas han pasado de las ciento, con toda legalidad o ayudadas por el estratégico salto, más frecuente de lo que se presume. Sin embargo, la impresión final es de gran pobreza, no miti-gada, sino puesta más de relieve por éxitos como el de ‘Yerma’ al que*

no le ha faltado ni la contradicción ni el regateo por parte de las gentes que ensalzan sin reparos las mayores miserias escénicas... ¿Qué es una comedia de público? A juzgar por la que acabamos de ver representada, es aquella ficción teatral en que todos los recursos están probados, todas las facetas contrastadas ya en obras bien recibidas. Es decir, algo que si peca no es por prurito de novedad ciertamente."

De nuevo la relación entre un tipo de teatro y un tipo de público —la mesocracia conservadora, sin la libertad del imaginario popular ni las exigencias de la minoría culta—, el mismo que volvió a ocupar las salas españolas en los años 40 y puso en marcha la "tradición inmediata", asentada sobre principios muy semejantes a los de la pleguería, manteniendo en parte el censo de autores y dando entrada a otros que aceptaron las mismas reglas de juego. En la lista de los autores juzgados por Diez-Canedo figuran hasta tres que, después de la guerra, alcanzaron una especial relevancia: José María Pemán, Ignacio Luca de Tena y Enrique Jardiel Poncela. Cuanto dice el crítico acerca de la dignidad literaria de *Noche de levante en calma*, de Pemán, y en contra de la manipulación sentimental de los personajes, son temas que han aparecido cada vez que ha habido que hablar de un teatro conservador, sensiblero y bien escrito. A Ignacio Luca de Tena, tratado por la crítica de posguerra como uno de los maestros del teatro español —con el apoyo de *ABC*, por entonces prepotente periódico—, lo sitúa en su justo nivel, indicando las fuentes de sus mejores textos, como es el caso de *¿Quién soy yo?*, y el tono complaciente con que desarrolla sus conflictos. Solo Jardiel merece un lugar superior al que Diez-Canedo le atribuye. Quizá porque en el 36 sólo había escrito una parte de su obra y aún no había expresado esa pasión por lo inverosímil que acabaría convirtiéndolo en un rebelde paulatinamente abandonado por los públicos conservadores.

ELEMENTOS DE RENOVACIÓN

Este es un apartado fundamental. Porque la crítica del rutinarismo conservador —como ha sucedido y sucede a menudo entre críticos generalmente severos, con esporádicos gestos de magnanimidad— carece de sentido si no va acompañada de la voluntad de entender y defender, de un modo regular y coherente, los movimientos de renovación. Si el crítico comparte con una serie de creadores el rechazo de la realidad teatral existente y la necesidad de construir otra distinta, debemos exigirle que esté especialmente atento a las propuestas de ruptura, no para

aceptarlas sistemáticamente, pero sabiendo que, por escapar a las referencias establecidas, han de ser recibidas sin apresurar el juicio, procurando descubrir lo que se pretende en cada caso, aceptando la inseguridad y ciertos márgenes de error como un elemento natural de la búsqueda. El ejemplo de críticos que muestran la misma intolerancia con distintos argumentos, ante el teatro viejo que ante los intentos de renovación —o que son aún más severos en el segundo caso— es dichosamente frecuente, creando la figura de un censor estético que condena cuanto no se ajusta a su visión del teatro, tanto si se trata de que se hace regularmente como de las iniciativas de ruptura, sin entender que la innovación teatral solicita procesos de tanteo y de asentamiento.

En este campo la posición de Diez-Canedo frente a los “elementos de renovación” es clara. De un lado, estarían aquellos autores y movimientos de ruptura que, a juicio de Diez-Canedo, merecen un inequívoco reconocimiento, como es el caso de Miguel de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, y, del otro, aquellos que corresponden a propósitos que, mereciendo su respeto, tienen la categoría de tanteos de valiosas avanzadillas. Es el caso de Azorín, Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Alejandro Casona, López Rubio o Rafael Alberti, algunos de los cuales han escrito la mayor parte de su obra con posterioridad al 36 y, por tanto, fueron examinados por Diez-Canedo cuando aún estaban en su primera fase. La inclusión en este capítulo de los grupos El Mirlo Blanco, el Cántaro Roto, el Caracol, Fantasía y La Barraca —aparte de las citas de Misiones Pedagógicas o de los Clubs de Teatro, que figuran en el artículo al que nos referíamos al principio— subraya otro aspecto fundamental del pensamiento de Diez-Canedo, siempre atento a los actores y a las aportaciones no autorales al teatro español. El hecho de que la dirección de escena no sea un tema del llamado teatro de tradición inmediata es, por omisión, un testimonio importante. Como lo es —no sé si por haberse editado los cuatro volúmenes en México, refugio del exiliado Max Aub—, claramente conectado con los “elementos de renovación”, la inclusión de varios trabajos dedicados a *El teatro no representado de Max Aub*, de los que tiene especial interés el titulado *El teatro y su público*, en el que, otra vez, a cuenta de Max y de Alberti, vuelve a abordar un tema que los hombres de la República consideraron básico: las limitaciones impuestas por el público tradicional y la posibilidad de encontrar otro distinto. De esto se habló poco después del 39, como si la guerra la hubieran ganado para siempre los ocupantes del patio de butacas.