



## El novel escritor Gonzalo Torrente Ballester y su primera aventura crítica en prensa

Ana María Gómez-Elegido Centeno

Universidad Complutense de Madrid  
[anagomezelegido@hotmail.com](mailto:anagomezelegido@hotmail.com)

---

**Resumen:** Gonzalo Torrente Ballester es un autor conocido principalmente por su obra literaria de creación. Pero junto a esta faceta desarrolló una larga y prolífica relación con la prensa a través de numerosos artículos. Dentro de este importante apartado de escritor en periódicos hay que situar

su función de crítico, que es precisamente la tarea con que debuta en sus primeras incursiones periodísticas en los diarios *El Carbayón* y *La Tierra*. Este artículo va destinado al análisis de su escritura crítica en estos momentos iniciales de su aventura literaria en prensa. **Palabras clave:** Gonzalo Torrente Ballester, crítica teatral, crítica cinematográfica, artículo periodístico.

## 1. El estreno crítico en *El Carbayón*.

En el diario ovetense *El Carbayón* empieza a escribir el joven Torrente Ballester en 1927 [1], con apenas diecisiete años - Torrente nace en 1910- y su trabajo en el mismo abarca el corto periodo de 1927-28. En uno de sus artículos, muchos años después, nos refiere estas experiencias pasadas y resume la significación que para él tuvo su breve estancia en Oviedo:

Me acercaba, entonces, a los dieciocho años. Todo el mundo del arte y de la poesía modernos se me habían revelado, un poco atropelladamente, durante el curso aquel en la ciudad de Oviedo. Bebía las palabras oídas y leídas: no las olvido, y podría enumerar, puestas en orden, las experiencias de aquel invierno lluvioso, en que las calles de Oviedo estaban levantadas y fangosas a causa del tendido telefónico. Eso que recordé la otra tarde en el Campoamor es como mi segunda cimentación, algo en que me apoyo todavía. [2]

En este periodo publica nueve escritos agrupados en torno a dos modalidades: artículos crónica y artículos literarios [3], así como cinco críticas que corresponden a las temáticas teatral y cinematográfica [4]. Estos últimos textos son los que se estudiarán a continuación.

El primero de ellos es “Actualidades. Lo que pronto veremos” (domingo, 25-12-1927, p. 8) y aparece en la sección titulada “Proyecciones del reino de Cinelandia: los artistas, las películas, anécdotas, argumentos”. En este texto Torrente se refiere a una serie de películas que todavía no se han visto en Oviedo si bien él tiene referencias de ellas por su anterior estreno en otros lugares. Con su artículo anticipa diversos elementos caracterizadores de las mismas.

En un primer apartado se refiere a la película *La montaña sagrada*, proyectada en el salón de conferencias del Ateneo de Barcelona en noviembre. Se informa sobre la marca productora, “Ula”, siendo el prestigio de ésta ya garante de la calidad del film, pues se trata de la misma productora de otras dos películas por él consideradas como buenas: *Varieté* y *Fausto*. Se limita nuestro crítico, en un primer momento, a reproducir textualmente lo dicho acerca de *La montaña sagrada*, por el literato presentador del acto en el Ateneo barcelonés: “Dice que no es una vulgar cinta “sino un poema ungido de amor y veneración hacia la madre Naturaleza””. Y luego continúa con unas líneas que parecen perfilar este juicio por parte del propio Torrente: “La técnica de esta película es maravillosa. En ella, aparecen perfeccionados los originales procedimientos de la cinematografía alemana. Pero esta técnica no se percibe ante la maravilla del poema”. El recuerdo de esta película será citado tiempo después por Torrente al evocar los años de su juventud y su relación con el cine:

Otras películas mudas, llegadas a la fama, vi por entonces: muchos títulos los he olvidado; de otros filmes me queda el nombre y algunas

escenas o paisajes, como de *La montaña sagrada*, el desfile nocturno y veloz, por la nieve, de esquiadores con antorchas; o algunos momentos de *Spione*, bastante mejor que *Metrópolis*, quizá por menos ambiciosa; (...). De otros clásicos del cine mudo, no puedo precisar si fue en Oviedo donde vi *El gabinete del doctor Caligari*, así como otra muy alabada, cuyo nombre también se me fue, quizá *Triángulo* o *Varieté* [5]

El segundo apartado del artículo viene encabezado - como el anterior- por el título de la película, en este caso, *Metrópolis*. De nuevo se recuerda que esta película pertenece a la casa alemana "Ufa" y cuenta cómo, tras ser presentadas estas producciones al concurso universal de películas de Nueva York, los estadounidenses -Torrente escribe "yanquis"- quedaron maravillados. Sobre *Metrópolis* hace un análisis más extenso, si bien las circunstancias de la crítica plural y periodística no le permitan un juicio demasiado amplio. Señala la ciudad, "la ciudad de las ciudades" como la protagonista del relato cinematográfico y su argumento: "la tragedia del hombre de la ciudad moderna; del hombre-máquina, del hombre que no es sino una parte integrante, indispensable, eso sí, pero fácilmente sustituible, del gran sistema de ruedas de palancas, de flejes de acero."

Algunas de las notas con que caracteriza la película se refieren a su consideración ética: "gran elevación moral", así como "una profunda humanidad y ternura". Asimismo establece como se mezclan en ella lo fantástico y lo real. Como en la anterior película, termina resaltando la perfecta fusión de arte y técnica, para concluir: "Es un triunfo de la Cinematografía como Arte". Resulta curioso comparar este comentario de urgencia con las consideraciones que escribiré posteriormente sobre la misma, mucho más reflexivas:

Yo estuve en el estreno de *Metrópolis*, en un teatro donde la gente rebasaba y doblaba el aforo normal. Quizá nunca en mi vida haya vuelto a participar como miembro anónimo en una colectividad tan anhelante, tan esperanzada, tan sensible. Aquella muchedumbre silenciosa daba justamente la medida de la información y de la comprensión a que se había llegado en una capital provinciana, tenida no muchos lustros antes como arcaica, como retrógrada. No deja de ser curioso, sin embargo, que *Metrópolis* fuese precisamente una advertencia más, otra voz agorera contra la excesiva confianza en la ciencia y en la técnica en cuanto garantes y creadoras de la felicidad. Si bien se mira, *Metrópolis* era un filme reaccionario, ingenuamente maniqueísta, recargado de trascendencia inútil y bastante pesado. Sus audacias cinematográficas, los alardes de escenografía, de interpretación, los movimientos de masa y otros primores, no compensaban la falta de agilidad narrativa. La proyección se prolongó más de lo acostumbrado. En su prosapia no estaba Shakespeare, sino los autos sacramentales. Pero incluso como poesía simbólica (de contenido moral) carecía de fuerza. Yo creo que en la historia del cine consta como una gran experiencia ambiciosa y frustrada [6]

E incluso escribiré sobre esta misma experiencia en algunos de sus artículos posteriores en otros periódicos, donde encontramos la reconstrucción del momento de la proyección de la película y la continuación de su reflexión sobre la misma:

*Metrópolis* no había gustado: se aprobaban, sí, las novedades del expresionismo alemán, y también la interpretación, y este o aquel planos, esta o aquella secuencias, mas no el conjunto, demasiado largo, lento de ritmo, ni tampoco el argumento, historia de buenos y malos en una versión de ángeles y demonios, en cuyo desenlace coincidían la elementalidad y el buen ejemplo: así se arreglaba el mundo. (...). Salimos

cansados de aquella proyección, sin una satisfacción que compensase de la fatiga [7]

Torrente, en estas líneas, ejerce la función del crítico que se convierte en portavoz de su propio juicio, pero también del efecto que la recepción de la película causa en el resto de los espectadores. Es el fenómeno descrito por Manuel Pérez Jiménez:

El crítico, en efecto, experimenta, en tanto que individuo, el impacto producido por la obra sobre el receptor, de forma que su comentario revelará el reflejo producido en la mente individual del espectador por la materialización escénica de la pieza. Consecuentemente, las críticas constituyen testimonios individuales que, sin embargo, adquieren una dimensión general en tanto que traducen un efecto psicológico que es presumiblemente extrapolable al experimentado por aquellos espectadores que, junto al crítico, han sido receptores directos de una misma obra.

El receptor-crítico es, por otra parte, miembro de un grupo social cuya configuración ideológica se manifiesta, con frecuencia, a través del medio de comunicación en el que aquél inscribe su actividad. La crítica adquiere así una dimensión colectiva que la convierte en indicio del sector de mentalidad de la que el crítico participa y su resultado patentiza la reacción del grupo social ante el acto comunicativo constituido por la obra [8]

La segunda parte del artículo de *El Carbayón* se titula “Otras producciones” y recoge, todavía más a vuelo de pluma que en la primera parte, una serie de películas. La primera es *La Malcasada*, sobre la que se detiene para darnos el argumento, argumento de los señores López Hidalgo y Lucio, sobre el que opina:

Los dos periodistas españoles han sabido hacer un interesantísimo conjunto de argumento y lo que podríamos llamar “Revista Cinematográfica”. Aparecen, mezclados con los personajes fantásticos, encargados de desarrollar el argumento, las más conocidas personas del mundillo español. Literatos, artistas, hombres de ciencia, políticos, periodistas, militares y hasta toreros y futbolistas conocidos: todos desfilan por “La Malcasada”, enmarcados en las ciudades interesantes de España

Su comentario sobre la película termina con la referencia muy favorable a la interpretación de su actriz principal, la española María Banquer. La segunda película es *Hurra España*, con tres líneas dedicadas a su escenario de rodaje y su casa productora: “de interesante asunto de la Gran Guerra, interpretada en las Islas Baleares con cooperación de la escuadra alemana. Está filmada por la casa EMELKA”. Sobre *Ruperto de Hentzau*, el siguiente film, comenta que es la continuación de una primera parte, “El prisionero de Zenda”, y resume su argumento -historia de amor en un reino fantástico de Europa central-; y para terminar, *El botones de Maximís*, comedia sobre la que ofrece su argumento -“forjada alrededor de la figura y aventuras de un botones del famoso cabaret parisino”-, de la que destaca su gracia y nombra a su actor protagonista: Nicolas Rimsky.

La siguiente colaboración en esta sección cinematográfica tiene lugar con “El caballero Casanova” (viernes, 30-3-1928, p. 8) [9]. Empieza centrándose en el personaje histórico protagonista del film, su vida y aventuras, para después escribir sobre la película que recoge el capítulo de sus intrigas y relaciones con Catalina la Grande y otras peripecias de Casanova. También nos habla de los actores de la misma: el ruso Ivan Mosjoukine, y las actrices Diana Karenne y Susanne Bianchetti.

Alaba Torrente la “interpretación irreprochable”, y “las magníficas escenas-desarrolladas en las Cortes de Venecia y Moscú- con una maravillosa exactitud y un sorprendente lujo de detalles”. Torrente anuncia su proyección por la tarde en los teatros Campoamor y Jovellanos y asegura su éxito; añade que la película procura la tranquilidad de las conciencias ya que “está siempre dentro de la más absoluta moralidad y del más irreprochable buen gusto”. Y firma B.T.G. El artículo incluye, además, una foto de una escena del film.

Los siguientes textos pertenecen ya a la sección teatral. Ahora Torrente se dedicará a realizar una tarea crítica en el sentido dado a ésta por Manuel Pérez Jiménez que la identifica con la *crítica inmediata* [10] y que define como:

la práctica que, suscitada por una contemplación directa del espectáculo teatral, resulta elaborada, con ocasión del mismo, a través de textos publicados en medios de comunicación (sobre todo, aunque no necesariamente, escritos), tales como periódicos y revistas, bien sean estas especializadas o no [11]

Y en primer lugar en la sección “De teatros”, tenemos “Irene López Heredia” (sábado, 3-3-1928, p. 8), con la firma T.B. Es una nota informativa que anuncia la próxima llegada y actuación en el teatro Campoamor de la compañía de alta comedia de Irene López Heredia. Torrente destaca el “elenco escogido: todos, actrices y actores, figuras de prestigio de nuestra escena” y sus triunfos recientes. Aparecen los nombres de los principales comediantes como la propia López Heredia, o bien el actor Vico, y después hace una lista de todos los integrantes de la compañía, junto a la mención del director artístico -“el ilustre literato don Ricardo Baeza”-, el director escenográfico y los decoradores. Ofrece, pues, la ficha completa de la compañía.

A continuación le toca el turno al repertorio de las obras sobre el que escribe: “Obras todas de reconocido valor artístico, que han obtenido grandes éxitos en las grandes capitales europeas”. Después cita expresamente las obras: *Cándida*, de B. Shaw, *El admirable Crichton*, *La máscara y el rostro*, de Luis Chiarelli, *El caballero Varona*, de Jacinto Grau -al que califica como “el más nuevo de nuestros dramaturgos”-, *Un marido ideal*, *El corazón manda*, *Rosas de otoño*, *Los caballitos de madera*,... Y tras enumerar todo el repertorio resume con un pronóstico optimista toda la información brindada en su nota: “Como se ve, la próxima temporada teatral, promete ser brillante, ya que en ella, a una dirección artística competente y un elenco de positivo valor, se unen obras como las que hemos anotado”.

En “De teatros: el debut de esta tarde” (miércoles, 7-3-1928, p. 8), Torrente escribe un breve texto explicativo donde notifica el hecho de que la compañía teatral de López Heredia ha tenido que retrasar su debut en Oviedo. Anuncia el estreno para esa misma tarde de *Un marido ideal*, de O. Wilde, obra a la que se augura el éxito, entre otros factores, por la interpretación de la actriz principal Irene López Heredia. Y ya en estos momentos el joven Torrente, que después tantos artículos escribirá sobre la necesidad de la regeneración teatral, subraya el importante cometido de esta compañía en esta dirección: “La compañía de Irene López Heredia se propone realizar gradualmente la tarea de reeducar a nuestro gran público -estragado por el astracán y la “comedia de té y amena conversación”- y cooperar así a la difícil obra de renacimiento teatral” [12]. Para ello la compañía presenta un “escogido repertorio”, con obras importantes y de calidad artística, y despliega sus buenas dotes interpretativas. Torrente requiere por ello la colaboración del público que debe ser consciente de la importancia y esfuerzo de la compañía, terminando con una insistente petición: “Por ser estos propósitos de elevada estirpe espiritual apoyamos con todas nuestras fuerzas la empresa; y por eso rogamos al público, (...), le preste también algo de su apoyo para de esta manera intervenir un poco -es de justicia- en ese renacimiento que los más optimistas creemos muy próximo en España”.

El texto va acompañado de una foto de Irene López Heredia interpretando uno de sus personajes, un retrato en que figura caracterizada para la obra *El admirable Crichton*. Muchos años después, Torrente evoca estos momentos:

Por el mismo teatro [Campoamor], y en el curso del veintisiete al veintiocho, pasaron varias compañías, las notables de entonces, con los repertorios más modernos. (...). Irene López Heredia, llevaba como director literario de la compañía nada menos que a Ricardo Baeza, y que incluía en su repertorio bastantes títulos ingleses. No he vuelto a ver un *Marido ideal* tan perfecto como aquel en que a la titular de la compañía acompañaban Espantaleón y Vico, entonces el joven Vico. Iban camino de América, aquellas huestes, y triunfaron en Buenos Aires, según se supo. Durante mucho tiempo conservé un retrato de doña Irene vestida para su papel en *El admirable Crichton* (¿se escribe así?). No lo tengo a mano para comprobarlo. Quizá le falte una “ka” en algún sitio. Fue más tarde muy buena amiga mía, esta gran doña Irene: ya había renunciado a los papeles de dama, pero muchos aficionados recordarán su *Celestina*, insuperable.

Se me ha olvidado el nombre de una pareja que también pasó aquel curso, hacia la primavera, y que interpretó *El señor de Pigmalión*, de Grau, y creo que también *El caballero Varona*. Grau era entonces una especie de tercero en discordia, un incomprendido de sus colegas y del público, que sólo a regañadientes aceptó su teatro, tan celebrado y exaltado por algunos críticos. [13]

Y el último texto de Torrente en este periódico corresponde a la crítica, propiamente dicha, de la primera de las representaciones de la compañía anunciada: “En el Campoamor. Estreno de *Un marido ideal*” (jueves, 8-3-1928, p. 8). Inicialmente sitúa la pieza teatral dentro de la obra del autor, Oscar Wilde, y la califica como comedia “de sociedad”. Pasa a analizar el interés de la obra que cifra en el drama de los personajes y, sobre todo, como dice después, en estos mismos: “Nos interesan sus personalidades: Nos interesan también porque son los que definen y solucionan el drama”. Así, se detiene en el personaje de Mistress Cheveley que caracteriza por su maldad, su talento y su belleza; lord Goring, “un buen muchacho que se ha disfrazado de superhombre”, y que considera alter ego del autor. Para Torrente los otros dos personajes de la obra “divierten, pero carecen de importancia”.

También se formula la “moraleja” tras el humorismo de la amargura: no debemos crear ideales, pues son frágiles y terminarán por fracasar. Después, tenemos los elogios para la interpretación de los actores que encabeza la López Heredia. Finaliza la crítica reflejando la acogida favorable del público.

El recuerdo de esta representación volverá otra vez a las líneas de Torrente en otro de los episodios recogidos en su obra posterior, cuando decide hablar de su autor, Oscar Wilde:

Antonio Vico y Juan Espantaleón estaban elegantísimos, aquella noche de *Un marido ideal*. El más descontentadizo de los dandis no hubiera podido hacerles la menor objeción indumentaria. Aparentemente apenas había diferencia entre el padre y el hijo. (...). El que dirigió aquella representación que vi en Oviedo, probablemente don Ricardo Baeza, acertó en la similitud, en la identidad de los atuendos, expresión ambas de la educación y de los modos sociales ingleses. [14]

## 2. La continuación del discurso crítico en *La Tierra* y otros artículos sobre lo literario

En su siguiente aventura en el periódico madrileño *La Tierra* [15] Torrente cuenta apenas veinte años y su contribución es fundamentalmente crítica. En su primer escrito, “La farándula y el cine. Vanguardia clásica. Margarita Xirgu representará esta noche en El Español, dos autos sacramentales” (viernes, 19-12-1930, p. 8), nos anticipa las obras que pronto se verán y a cuyo ensayo general es invitado por la compañía de la Xirgu, antigua conocida según pudimos comprobar en sus artículos de *El Carbayón*.

Comienza realizando un a modo de resumen de estos autos sacramentales: *El Gran Teatro del Mundo* y el *Auto de las Donas que envió Adán a Nuestra Señora*. La intención es poner al lector, futuro espectador, en antecedentes de las obras y así lo declara Torrente: “No queremos hacer, a destiempo, una crítica de la interpretación. Pero si un adelanto de lo que es cada uno de los autos”. Por eso, a continuación, caracteriza ambas obras, empezando por el auto de Calderón: momento de su escritura, naturaleza, función... Escribe:

El “Gran teatro del mundo” ha sido destacado por la mejor crítica entre los más interesantes de Calderón. Fue escrito en época de aguda lucha religiosa, ardiendo la Europa central en guerras salvajes. (...) Los autos, nietos de los Misterios medievales, puras representaciones piadosas, se transformaron en teología y apología del Santísimo Sacramento. La idiosincrasia española exige estas materializaciones de cosas ideales, para alimentar sus creencias, que más que por la inteligencia, llegan al alma por los ojos.

Tras definir la naturaleza de este tipo de teatro se aplica en la caracterización particular del que se va a estrenar: ““El gran teatro del mundo” es un Auto típico. Intelectual, lleno de argumentación escolástica, silogismo hecho verso, gótico. No deja una rendija por donde pueda penetrar la ternura, la sentimentalidad. Enjuto y fuerte”. Después habla de su argumento:

Tiene un argumento sencillo y perfectamente moderno. El autor -Dios- crea a los personajes -el Rey, el Pobre, el Labrador, etc.- y los invita a una gran comedia en el Teatro del Mundo. Todos son iguales; las diferencias de pobre a rico, de labrador a rey, son trajes para la representación. Al final sentará a su mesa (la Eucaristía), a los que mejor lo hayan interpretado.

Y continúa desvelando otros detalles, temas y motivos, como los referidos a su aspecto formal y composición: “Formalmente, está hecho con rima sencilla, predominando el octosílabo, en distintas combinaciones, con versos menores. Síntesis de las estéticas vigentes en el seiscientos, es gongorista y conceptuoso. Abunda en trasposiciones, en conceptos de difícil comprensión y en hermosos versos cultos”. Termina identificando la obra como hija de su época: “es un documento por el que se puede comprender el alma barroca y sutil de la época de Felipe IV”.

Después le toca el turno al segundo auto que caracteriza al principio por su contraste con el de Calderón: “¡Qué distinto el Auto de las Donas! Ni teología, ni intelectualismo, ni afán de universalidad”. Continúa con el propósito de su autor -anónimo- y asimismo revela el argumento, como en el caso anterior:

Adán, responsable del triunfo del mal en la tierra, envía a María una carta y un cofre que encierra los Dones (los regalos) para el Desposorio

Sagrado: la escalera, el martillo, los clavos, la esponja con vinagre... La Humanidad se los entrega uno a uno, y a cada entrega, María expresa una queja llena de amor y ternura, una queja como la de cualquier madre, que quiere y no puede sustituir a su hijo en la Pasión.

Torrente pone de manifiesto la innovación, la valentía y la modernidad que supone este montaje realizado por la Xirgu y cierra el escrito con su reconocimiento hacia su tarea: “¡Atrevida y heroica Margarita Xirgu! Tremenda aventurera, en una atmósfera artística, llena de majadería, de cotidianismo y vulgaridad. Margarita Xirgu merece por sus afanes de renovación en el teatro actual, no sólo admiración. También comprensiones y gratitud”. El escrito se publica junto a una gran foto de la Xirgu durante la representación.

Dedica su artículo en el número siguiente del periódico a hacer la crítica de las representaciones el día ya de su estreno: “Los estrenos en el teatro Español” (lunes, 22-12-1930, p. 8). Aquí reitera cuestiones ya expuestas en el escrito anterior, como el de la innovación y la modernidad del montaje, y el hecho de que por fin se vuelvan a poner en los escenarios después de mucho tiempo obras de este tipo. Esto supone la denuncia de la política teatral española, a la que reprocha el relegar a un segundo plano la producción nacional que, sin embargo, sí es valorada y representada fuera de nuestras fronteras:

Son famosas las representaciones de Calderón, dadas en Alemania. Nuestra Prensa ha divulgado fotografías que muestran el cariño e interés con que en otras latitudes ven nuestras cosas. Las generaciones españolas anteriores, poseedoras de un limitadísimo concepto teatral, abandonaron, como cosa sin aprecio, una de las génesis más características de nuestra producción escénica. Aún hoy, hay quien se pregunta si los Autos Sacramentales son teatro. Fue necesario que vinieran las generaciones jóvenes, para valorar justamente hechos desvalorados.

Y se refiere a la compañía de aficionados formada en torno a García Lorca como los últimos que representaron el auto de Calderón antes de la Xirgu. Insiste en señalar que la buena acogida dispensada por el público de la tarde anterior a la función teatral es señal de que “no es imposible intentar aventuras como ésta, que dignifiquen un poco nuestros escenarios, y les limpien de todo el mugre y peluche que aún les queda”.

Invirtiendo el orden del escrito anterior, dedica primero su pluma a comentar la representación del *Auto de las Donas que envió Adán a Nuestra Señora* el cual, en palabras de Torrente, se recibió “con júbilo”. Nombra a los actores que intervinieron - la Xirgu, Alfonso Muñoz y Josefina Santamaría- y lo califica como “sencillo y lleno de emociones”. Opone la concepción latente en este teatro a la excesiva y extremada concepción dramática del Romanticismo, y ejemplifica lo expuesto describiendo la interpretación de la Xirgu en el papel de la Virgen: “Probablemente, esta Margarita Xirgu de ayer, de voz tenue y temblorosa, con gesto mínimo, sin aspavientos, que tan intensamente emocionó a los espectadores, hubiera fracasado. Es -creemos- el mejor elogio posible.” Y extiende este elogio a los otros dos intérpretes, terminando con la alabanza, también, a la originalidad del decorado.

En este artículo Torrente compara y describe el actual teatro con el teatro del pasado y asimismo plantea un inteligente análisis de la situación actual de la escena española demostrando ya un interesante conocimiento e interés por el teatro español. Desempeña pues la función que a la crítica atribuye, entre otras, Ángel Berenguer:



En ello está la tercera conexión entre los críticos más acertados del teatro. Enjuician siempre desde su tiempo. Con las armas de su pensamiento. Actualizan y califican el pasado con sus propios errores y sus grandes aciertos. Hacen avanzar los escenarios al compás del pensamiento y las creencias de su época. Naturalmente, miran al futuro. No se quedan en la pura lamentación sobre los hallazgos y las circunstancias del pasado. Como aman el teatro apuestan por su vida, reconocen los avatares del pasado y ello les apremia para reconocer nuevas vías y formas de expresión. Crean un sentido de futuro que marca el camino, los caminos por donde penetrar, desde los escenarios, la conciencia de su tiempo [16]

Se reserva el final para detenerse en *El Gran Teatro del Mundo*. Lo primero, el acierto de su escenario, nada más comenzar la obra: “Fue un éxito sin reservas, inaudito en nuestros medios escénicos”. También el éxito se proyecta en el gusto por el texto, los versos de Calderón, de modo que Torrente escribe: “Varias veces se interrumpió con aplausos, la representación”. Un nuevo logro es el que cabe a los actores, a los cuales nombra uno por uno, realizando ciertas reconvenções en algunos casos, si bien partiendo de su acierto inicial: “Todos pusieron en la obra su empeño, y todos los lograron”.

Continúa en su labor de crítico teatral con una columna dedicada a dos piezas representadas asimismo por la compañía de la Xirgu en el mismo teatro, *El Español: La zapatera prodigiosa*, de García Lorca y *El príncipe, la princesa y su destino*, diálogo de la China medieval.

En ““La zapatera prodigiosa” de García Lorca, en el Teatro Español” (jueves, 25-12-1930, p. 2) hace una breve referencia al interés despertado por esta nueva pieza de Lorca, tras su última obra, *Mariana Pineda* [17], resume el argumento de la nueva obra, describe la técnica empleada -“El tema está realizado con medios de sainete - color, atmósfera, gracia-. Es auténticamente cómico”- y señala como defecto leve de la misma la “excesiva longitud de la farsa. Acortada un poco, ganaría considerablemente”. Después brinda algunas palabras al arte de los intérpretes que son especialmente buenas para la Xirgu: “En cuanto a la interpretación, Margarita Xirgu se ha apuntado uno de sus mayores triunfos escénicos. Huelga para ella todo elogio. El resto de la compañía no desmejoró a su lado”. Y termina con unas pocas líneas dedicadas a la segunda obra, *El príncipe, la princesa y su destino* que califica de diálogo “ingenuo y tierno”, destacando que “gustó mucho” y alabando la actuación de sus intérpretes, la señorita Pilar Muñoz y el Sr. Ibarra. Su escrito ocupa únicamente una columna.

“1930 literario. Resumen del año” (jueves, 1-1-1931, p. 2) es un texto donde se hace un repaso al estado de la producción literaria del año concluido. Torrente advierte al principio de la importancia de la calidad, pero subraya “que no fue muy abundante en cantidad”. Se hace un diagnóstico primero, de carácter general, para luego ir repasando, género a género, y con los ejemplos pertinentes, lo escrito. Destaca la predominancia del género biográfico por influjo francés, la inexistencia de novela nueva y el papel de las traducciones:

No apareció ningún nuevo gran novelista, y se dieron a conocer algunos extranjeros, cuya obra era ignorada en España. Hay una diferencia notable entre el número de traducciones y el de obras originales en español. No puede decirse lo mismo del valor de las traducciones, ya que éstas se realizan sin control y con más propósitos mercantiles que culturales.

Asimismo se preocupa por la escasez de la poesía nacional de calidad y cita nombres y obras dando su particular juicio sobre ello:

Muy poca poesía lírica. Nuestros mejores poetas, duermen, en tanto que la obra abrumadora y vacía de los líricos menores se prepara a ocupar la atención crítica. No han publicado libro alguno Juan Ramón Jiménez, Machado, entre los viejos; ni Lorca, Guillén, entre los nuevos. Mauricio Bacarisse dio a la estampa un libro de poemas actuales: "Mitos". D. Miguel de Unamuno publicó en revistas literarias, algunos -muy pocos- de los romances que componen su "Romancero del destierro", cuya edición española se espera. Los bastantes, sin embargo, para conocer la calidad poética del libro.

Después cita a un escritor muerto ese año, Juan Bautista Andrade, del que menciona su faceta poética actual con su libro *Diana de gaita*. Y finaliza con una opinión poco alentadora: "Y mucha, mucha poesía mala, que llega, generalmente de provincias, donde parece que los editores son algo más tolerantes".

Respecto al género ensayístico se afirma su buena salud, con la publicación de una de las grandes obras de Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, y en cuanto a la novela cita la de Fernández Flórez: *Los que no fuimos a la guerra*. El teatro se trata a través de los libros editados, pero que no han llegado al estreno: obras de Manuel Azaña -*La Corona*-, Rafael Dieste -*Viaje y fin de Don Frontán*- y Jacinto Grau -*El burlador que no se burla*-.

Como ya anunció al principio, la biografía ocupa un lugar destacado, dando diversos títulos nacionales y extranjeros de obras de este grupo, lo mismo que hace con la novela. Da cuenta de las novelas extranjeras traducidas al español y de las publicadas por nuestros grandes escritores: Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Azorín, y se lamenta del silencio de Unamuno y Pérez de Ayala. Después tenemos las obras de eruditos como Menéndez Pidal o Marañón. Termina su artículo quejándose de la dificultad de hacer un inventario de este tipo donde no se olvide algunas obras y donde la crítica pueda ser "certera y justa". Sus últimas líneas las dedica a recordar la muerte de Gabriel Miró: "Pérdida irreparable para las letras españolas".

Continúa después con su escrito titulado "Los teatros. Benavente en el Alkázar (*sic*). Lectura, por su autor, del drama "De muy buena familia" (sábado, 3-1-1931, p. 2), en que informa sobre, como indica el título, la lectura hecha por Benavente de una de sus obras realizada a beneficio de la compra de juguetes para los niños pobres. Nos resume el argumento de la historia dramática y opina sobre la pertinencia o no de determinados elementos morales en la trama argumental:

Apareció lo que no se sospechaba: un sermón moral, en tono subido. Uno de los más típicos sermones de don Jacinto Benavente. Toda la obra es eso: moralidad. Sátiras, burlas, son predicaciones contra el mal y en pro del bien. Ya el autor, en las palabras prologales, anunció que se trataba de mostrar las consecuencias de la desaparición del principio de autoridad.

Aquí Torrente considera la vigencia o la inoperancia de los principios entre la juventud, y su variación de unas épocas a otras, para centrarse después en el de la autoridad. Se interroga sobre las causas de su rechazo entre los jóvenes de su generación y propone el acatarlo si éste logra superar el signo de su tiempo:

Pero sí hacemos constar nuestra disconformidad con las ideas del señor Benavente. Cuando una noción, una institución, un principio, sea moral,

sea del orden que sea, aparece como impopular sin vigencia, en crisis, no ha de atribuirse esa manera de existir a circunstancias exteriores, a actitudes del hombre. La razón está en que unos fueron creados con arreglo a necesidades de una época determinada, que los hace innecesarios (*sic*) en periodos subsiguientes. Otros, pierden actualidad y eficacia en un momento dado, por el uso que de ellos han hecho quienes los ejercen y han ejercido. Tal sucede con el principio de autoridad, especialmente en lo que se refiere a la familia. Es cierto que hoy vive en agónico debatirse. Que la juventud prescindiera de él y pretende substituirlo en todos los órdenes humanos. Pero ¿de quién es la culpa? ¿Es un prurito de rebeldía, existente en nosotros? No. Es que, desde hace muchas generaciones, se viene haciendo de él uso nefasto. Nuestra rebelión puede significar una prueba, un purgatorio. Si el principio de autoridad la resiste, resurge puro y atrayente, nos someteremos a él. Que duda cabe. Si no resiste la prueba, a otra cosa.

Y tras esta pequeña disertación vuelve al tema concreto de la crítica para demostrar su desacuerdo con el tratamiento de temas morales en el teatro y denunciar el cuestionable planteamiento sobre uno de los personajes de la obra, de incierta sexualidad, que produjo “escándalo” en el público. De esta manera termina: “El señor Benavente posee entre la masa una bien ganada popularidad y no creemos necesarios estos sucesos para conservarla”.

“De crítica. Escollos al N.W.” (miércoles, 7-1-1931, p. 8) es un artículo que se vale de la metáfora marinera al principio y en el título para formular su propósito. “Aviso a los navegantes de la crítica literaria” es el paratexto del escrito que se inicia del siguiente modo: “Posiblemente, habrá dificultades en otras direcciones. Pero vamos a referirnos, concretamente, a las que se descubren hacia el camino de Santiago. Barruntamos que la crítica va a marear por aquellas aguas, y ofrecemos nuestro pilotaje, como prácticos en tales latitudes.”

Torrente advierte de la presencia en toda obra de elementos personales, pero también de “elementos atmosféricos”, y cita el caso de D. Ramón del Valle-Inclán, autor sobre el que Torrente escribirá numerosos artículos a lo largo de su vida, como el del primer escritor que dejó patente en su producción literaria los elementos atmosféricos galaicos: “incorporó a la buena literatura ibérica elementos gallegos: ritmo, color, melancolía, niebla. Y esa alegría, íntima y sin bullanga, que se respira cerca de Compostela. Y vida interior, frente al dicharacho gracioso y superficial, del meradies.”

Se advierte sobre la frecuencia y el abuso, por parte de la crítica, de considerar a Valle como la fuente de inspiración de todos los escritores jóvenes gallegos del momento. Para Torrente esto no es así, ya que si bien los autores de una misma zona perciben las mismas realidades ambientales, ello no supone que su literatura sea la misma, también hay que considerara los factores personales, los factores individuales que hacen la obra original:

Rogamos a los críticos, si quieren hacer labor eficaz frente a la nueva literatura gallega, aprendan a distinguir los elementos que la componen.

En todo estilo de arte o de vida concurren experiencias individuales, de generación y seculares. (...). Es la experiencia individual la que da originalidad a la obra o a la vida; la que la limita y establece diferencias decisivas.

Sea en este aspecto de la aportación personal, y no en lo que es común a una generación o a una raza, lo que sirva para encasillar históricamente, a los nuevos literatos galaicos. Y se verá como don Ramón del Valle Inclán, no es padre ni abuelo de tantos entes literarios.

Todo lo más, pariente o paisano.

Una crítica muy poco favorable es la que realiza en la sección “Los teatros” con el ya indicativo título de “No gustó “Adán, o el drama comienza mañana” del Sr. Sassone” (sábado, 10-1-1931, p. 3). En esta obra, estrenada en el Teatro Muñoz Seca, se critica el escaso interés de los personajes e incluso se llega a tachar de “deplorable” a uno de los actores; respecto a la forma y técnica, tampoco parece que el autor acierte a juzgar por las palabras de Torrente: “*Adán* está resuelto en cuadros breves de técnica lamentable y de escasísima o nula originalidad”. Y concluye su negativo veredicto, tras señalar posibles semejanzas de la obra con otra de Lenormand, *Fracasados*, asimismo subrayando “la interpretación deficientísima, en conjunto” y el fracaso de la pieza: “Para el señor Sassone, como autor y como empresa, fue la de ayer noche de fracaso”. Firma con las iniciales T.B.

Y en esta misma sección tenemos una crítica de una obra de Marquina: “En El Español. Estreno de “Fuente escondida”, de Marquina” (martes, 20-1-1931, p. 8). Torrente nos cuenta la historia de la obra, describe la función y carácter de los personajes, y resume el conflicto dramático que valora así: “Toda la obra es la lucha entre el contenido afectivo de la protagonista, que quiere libertar para dar forma a sus deseos, y el amor, el arraigo a la casa nativa, a sus personas y aun a sus objetivos. Se va a ir para evitar el conflicto matrimonial entre su hermano y Berta”.

Se informa sobre los aspectos estilísticos, sobre su modo de composición -“en verso corto, octosílabos alternando las rimas consonante y asonante, y con arreglo al concepto tradicional del drama”-. Escribe sobre su lirismo, destacando y explicando en este sentido determinadas escenas del primer y del segundo actos. Interrumpe Torrente este análisis estructural para hablarnos de un defecto de la obra que achaca a casi todo el teatro español contemporáneo: “Es esa costumbre de que los personajes subalternos adelanten al espectador la definición del o los protagonistas. Basta, para el conocimiento de éstos, verlos actuar” y el crítico justifica después este punto de vista como un elemento que va en detrimento de las expectativas sorprendidas del espectador. Así lo explica:

La costumbre de los dramaturgos de definir a los personajes antes de su aparición en escena origina a veces hermosos líos, pues el espectador quiere encajar su actuación dentro de definición apriorística, y no lo consigue. O bien espera, preso de la angustia, que se porten con arreglo a la definición anticipada, y resulta que no se portan de ninguna manera.

En el drama de Marquina los personajes encajan perfectamente dentro del esquema dado en las primeras escenas. No hay colisión entre ambas definiciones, la global del espectador y la que el autor envía. Pero, puesto que puede saberse cómo es un personaje con sólo oírlo hablar, no es necesario que nos lo digan antes. Es restar al espectador una sorpresa agradable.

Tras ensalzar la excelente interpretación de los actores, a algunos de los cuales, no obstante, hace algunas observaciones, vuelve a su elogio habitual de la actuación de la Xirgu: “Ésta tuvo una de las mejores noches de su carrera artística. (...). Varias veces fue interrumpida en su labor por aplausos frenéticos de un público entusiasmado”. Y acaba su crítica que, frente a la anterior, presenta una conclusión

favorable: “Unas decoraciones de Burman, representando la “masía” catalana, y la dirección certera y orientada de Rivas Cherif contribuyeron al éxito, sin reservas, de “Fuente escondida””.

En cuanto a la temática cinematográfica, el primero de los textos que aparece en *La Tierra* es “El reinado del cine. Sobre los talkies. Presente y futuro del cine hablado” (sábado, 27-12-1930, p. 8), donde trata sobre la relación entre cine y literatura y comenta las primeras manifestaciones del cine sonoro. En principio nos habla de la inexistencia de una gran película de cine sonoro y se interroga sobre las causas de esto, pasando a buscar las posibles razones. En primer lugar señala el carácter híbrido de estas producciones a medio camino entre teatro y cine:

El presente del cine hablado, es posible que nos dé las claves.

¿Qué son, hoy por hoy, los talkies? En los mejores casos teatro fotografiado. Con todos los defectos del pobre teatro de que se nutren, y ninguno de los valores del cine mudo. Son -reconocerlo es justicia- muestra de un arte híbrido; que quiere ser teatro y cine a la vez, y no es una cosa ni otra, sin que por esto se haya emancipado como arte independiente.

En segundo lugar saca a relucir el papel de la literatura como fuente del cine, aunque señala que lo cinematográfico se nutre “de la peor literatura”. Considera normal la existencia, junto a un arte -literario y cinematográfico- de calidad, de un arte de masas. Y lamenta que sea la literatura más popular, pero de menor calidad, la que recoge el cine para lograr su éxito: “Pero la anormalidad empieza cuando la obra deficiente, impura y popular, absorbe la atención y el mercado. Cuando no existe el contrapeso de una producción valiente”. El pronóstico de Torrente, realmente fallido como bien el tiempo se ha encargado de demostrar, supone la muerte del cine hablado - “el cine hablado marcha a la muerte”-, al menos en el momento del que nos habla, 1930, si bien al final de su escrito remonta su fatal diagnóstico mostrando su esperanza en la nueva generación de cineastas: “Tal es su presente. Su futuro depende de la aparición de la obra, únicamente fotogénica, independiente de otras artes, normal. Esperemos en ella. Hay cineastas jóvenes e independientes, que la intentan. Llegará”. Y concluye con el propósito de ayudar al cine a través de la crítica positiva: “Hasta entonces, nuestra mejor acción en pro del cinematógrafo, será señalar sus defectos. Quien bien te quiere -dicen- te hará llorar.”

La última de las críticas firmadas con su nombre (G.T.) [18] es la que aparece en la sección de cine “El mundo del celuloide”, en el apartado “Los estrenos de ayer” (miércoles, 4-2-1931, p. 8), donde brevemente se comenta la película proyectada en el Palacio de la Prensa titulada *Paraísos peligrosos*. El texto es prácticamente una ficha de la película de la que se dan sus principales actores protagonistas -Nancy Carroll y Richard Arlen-, el género al que pertenece -“comedia dramática, totalmente dialogada en inglés”-, resumen de la trama, escueta referencia a la técnica y elementos fílmicos: “La comedia posee una técnica sencilla y perfecta. Hay excelentes descripciones del ambiente isleño, y el diálogo es fino y sutil, sin caer en el teatralismo”. El broche del escrito es el elogio a la interpretación que califica como “excelente”: “Nancy Carroll, admirable de gesto y actitudes, tiene una voz sugestiva, cuya expresión adapta perfectamente a las exigencias dramáticas: Buena. Además de guapa actriz. Con ella, Richard Arlen y el resto de los intérpretes contribuyeron al mejor logro del film”.

### 3. A modo de conclusiones

La tarea de Torrente en esta etapa responde a la labor de un joven novel escritor que se inicia en el mundo del periodismo por el camino de la crítica. Tenemos en estos textos el testimonio de sus primeros pasos como crítico teatral y comentarista de cine, que luego se completarán y fructificarán en una abundante y trabajada escritura como crítico profesional de teatro durante los años 1950 y 1960 en Radio Nacional de España y en el periódico madrileño *Arriba* [19]. En cuanto a su relación con el cine, Torrente, como hemos comprobado, acude a los estrenos y se interesa por el arte cinematográfico al principio, pero sus escritos, puntuales, no reúnen el interés y el conocimiento propios del profesional dedicado a ello, ni entonces, en sus años de juventud, ni después, en los posteriores artículos dedicados al séptimo arte. Así lo reconoce Aurora Vázquez Aneiros:

Aunque con frecuencia se defina como aficionado, aprendiz o neófito en lo que al séptimo arte se refiere y aborde comentarios fílmicos poniendo por delante -con enorme humildad- su desconocimiento de técnicas y géneros cinematográficos, el cine fue siempre una de sus grandes aficiones llegando a tener algunas temporadas de película diaria, sobre todo en estos años de juventud dado que, más adelante, ya en Madrid, coincidiendo con su etapa de crítico teatral, deja de acudir con tanta asiduidad a los cinematógrafos [20]

Tras analizar esta breve producción del ejercicio crítico de Torrente, podemos concluir que cumple con los requisitos caracterizadores de este tipo de discurso:

El discurso crítico encuentra su eficacia social en su propia identidad, en sus hallazgos, en su modo de establecer correlaciones, de implicar lo que estaba separado, incluir en el discurso crítico todas las líneas que lo soportan y descubrir así el sentido profundo de la palabra, el espacio, el tiempo, y el cuerpo del actor. (...). Comprender el espacio de la representación, su público, el modo en que deben construirse los personajes, articular un lenguaje teatral y establecer la tensión necesaria a todo drama, son (entre otras) consideraciones imprescindibles al enjuiciar un estreno con fino olfato y léxico cuidado [21]

En su condición de crítico de teatro asume nuestro escritor con la doble vertiente de informar sobre la marcha teatral española, a través del análisis de las distintas piezas estrenadas o representadas en diversos escenarios nacionales, y la de enjuiciar, faceta valorativa propia de la concepción crítica: “En definitiva, la crítica debe ser un artículo que informe, interprete y juzgue” [22]. Torrente nos informa sobre las obras, al analizarlas, las enjuicia, y con ello asimismo orienta al espectador, cuya importancia siempre tiene en cuenta, mencionando al público en casi todos sus escritos.

Sus artículos irán desde aquellos que son meras notas informativas en que ofrece una ficha técnica de la película o de la obra teatral -argumento, personajes, técnica, interpretación, escenarios,...- hasta aquellas en que se completa lo meramente informativo en un análisis más profundo de aspectos textuales y espectaculares, y la relación entre los mismos. Ello da lugar a críticas donde la opinión se proyecta en reflexión.

Si bien el tiempo de desempeño de esta labor en los dos primeros periódicos en que colabora, *El Carbayón* y *La Tierra*, es muy corto y no son muchos los escritos, si podemos establecer que en esta etapa inicial se van asentando las bases de su quehacer profesional futuro y apuntando inquietudes y denuncias que no olvidará en sus posteriores artículos críticos: la condición del teatro como texto y espectáculo, la importancia de los actores y sus dotes interpretativas, la simbiosis de arte y técnica, el valor de la innovación y la originalidad, la necesidad de un arte y un teatro que

suponga el renacimiento cultural del país y la denuncia del estado anquilosado en que se encuentra la escena española.

Por otra parte, a través de estas críticas, podemos asomarnos a la realidad artística de la producción en el ámbito teatral y cinematográfico del momento de la escritura- recordemos como en uno de los textos Torrente nos habla del inicio del cine sonoro-. En esta dirección las críticas de Torrente cumplirían con otra de las funciones de información historiográfica, dando testimonio del estado y de los nombres y títulos representativos del panorama cultural:

las críticas teatrales constituyen fuentes adecuadas para la investigación teatral, en tanto que instrumentos de descripción y valoración de las obras elaboradas por los críticos, receptores directos de las mismas. En efecto, las críticas proporcionan al investigador una sólida base para el estudio de la recepción teatral, tanto en la vertiente individual del proceso receptivo, cuanto, sobre todo, en su sentido, más dilatado, de la acogida que recibe una obra en unas determinadas circunstancias históricas, sociales, estéticas o teatrales. De este último aspecto emana la capacidad que poseen las críticas teatrales para fundamentar aproximaciones dirigidas a trazar las líneas generales que determinan la actividad teatral de una sociedad y de un periodo histórico concretos [23]

## NOTAS

- [1] “1927. Primer curso universitario en Santiago. En este mismo año pasa a Oviedo para estudiar Derecho. Entra en contacto con los escritores de vanguardia por medio de las obras que llegan a sus manos en el Ateneo de esta ciudad, las cuales le provocan un auténtico interés por las nuevas tendencias. Hace en Oviedo su primera colaboración literaria en un periódico local llamado *El Carbayón*” Jiménez, Alicia (1981): *Torrente Ballester*, Barcanova, Barcelona, p. 10.
- [2] Esto escribe Torrente en la nota “Empiezo por algunos recuerdos” (16-10-1982 p. XII), en el diario *ABC*, en su sección titulada “Cotufas en el golfo”. También se puede consultar: Torrente Ballester, Gonzalo (1986): *Cotufas en el golfo*, Destino, Barcelona, pp. 124-25,
- [3] Estos textos fueron estudiados en Gómez-Elegido Centeno, Ana María: “Los primeros pasos de un escritor en prensa: Gonzalo Torrente Ballester en *El Carbayón* (1927-1928)”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, Año 2004/ VII, pp. 105-126.
- [4] La lista de estas críticas es la siguiente: “Actualidades. Lo que pronto veremos” (domingo, 25-12-1927, p. 8), “De teatros: Irene López Heredia”(sábado, 3-3-1928, p. 8), “De teatros: el debut de esta tarde”(miércoles, 7-3-1928, p. 8), “En el Campoamor. Estreno de *Un marido ideal*” (jueves, 8-3-1928, p. 8), “El caballero Casanova” (viernes, 30-3-1928, p. 8).
- [5] Torrente Ballester, Gonzalo (1983): *Dafne y ensueños*, Destino, Barcelona, p. 308.
- [6] *Dafne y ensueños*, ob. cit., pp. 307-08.

- [7] “Empiezo por algunos recuerdos”, *ABC*, ob. cit., p. 123.
- [8] Pérez Jiménez, Manuel: “Hacia una teoría de la crítica teatral”, *Teatro XXI. Revista del GETEA*, otoño de 2004, nº 18, p. 7.
- [9] La referencia y la reproducción de este artículo se puede encontrar en Vázquez Aneiros, Aurora (2002): *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*, Embora, Ferrol, pp. 28- 29 y p. 141.
- [10] Esta expresión es la empleada por Ricardo Senabre en “La crítica inmediata” del volumen colectivo *Periodismo y crítica literaria, hoy (Esbozo de una situación)*, Cuadernos de Comunicación, 14, Ediciones Alfar, Sevilla, 1996, pp. 31-35. En este texto Senabre distingue la crítica literaria general de libros realizada en prensa de la académica.
- [11] “Hacia una teoría de la crítica teatral”, ob. cit., pp. 15-16.
- [12] Son muchos los artículos destinados a la recuperación y la regeneración sociales a través del teatro. El primero que publica tras esta nota es el que aparece en *Jerarquía*, con el título “Razón y ser de la dramática futura” (octubre de 1937, pp. 59-80), o bien el siguiente en *Escorial*, “Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más” (agosto de 1941, pp. 253-78), donde además trata del astracán y otras modalidades teatrales. Todo esto será asimismo estudiado y recogido por Torrente en su libro *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- [13] “Empiezo por algunos recuerdos”, ob. cit., pp. 123-24.
- [14] *Dafne y ensueños*, ob. cit., p. 330.
- [15] Para continuar sus estudios de Filosofía y Letras se traslada a Madrid donde conoce a prestigiosos escritores del momento: Valle Inclán, Alberti, García Lorca... y participa en conferencias y tertulias literarias. En 1930 ingresa en la redacción del periódico anarquista madrileño *La Tierra*, si bien su trabajo, que no le fue pagado, sólo duró tres meses -de diciembre de 1930 a febrero de 1931-.
- [16] Berenguer, Ángel (1996): “La crítica teatral”, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2.ª edición, p. 63.
- [17] Acerca de esta obra escribirá en el periódico *ABC* sobre la representación a la que asistió en el año de su estreno: “Allí se representó *Mariana Pineda*, y el actor que interpretaba el papel de Sotomayor confesaba no entender las metáforas de los versos que recitaba bastante bien. Carmen Carbonell, entonces una muchachita, decía con el garbo que presagiaba la gran actriz que fue después, el romance de los toros de Ronda, y Margarita Xirgu amaba y moría con palabras que sonaban a nuevo, a demasiado nuevo. Creo recordar que *Mariana Pineda* no fue bien recibida, porque el sistema poético de Lorca no había llegado aún al público. Los escenarios los había proyectado el propio poeta, no eran realistas, sorprendían también”, “Empiezo por algunos recuerdos”, ob. cit., pp. 123-24.
- [18] En este periódico tenemos también otros textos en los que firma como F. Freire de Cal, primero de sus seudónimos, junto a otros que utilizará más adelante como el de Freire y el de Horacio Pimentel. Los artículos que



figuran en *La Tierra* firmados por Freire de Cal son: “El reinado del cine. Sobre los talkies. Presente y futuro del cine hablado” (sábado, 27-12-1930, p. 8), “1930 literario. Resumen del año (jueves, 1-1-1931, p. 2), “Los teatros. Benavente en el Alkázár. Lectura, por su autor, del drama “De muy buena familia”” (sábado, 3-1-1931, p. 2), “De crítica. Escollos al N.W.” (miércoles, 7-1-1931, p. 8).

[19] La labor de crítico de teatro en este periódico aparece estudiada y recogida en Pérez Bowie, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*, Mirabel, Pontevedra.

[20] Ob. cit., pp. 31-32.

[21] “La crítica teatral”, ob. cit., pp. 62-63.

[22] Casals Carro, María Jesús/ Santamaría Suárez, Luisa (2000): *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*, Fragua, Madrid, p. 340. Esta doble vertiente aparece delimitada y explicada por todos los autores que se dedican a estudiar la naturaleza de la crítica en los periódicos: “cuando se habla de crítica se entiende la referida a los sectores del quehacer humano que, una vez expuestos al público, requieren el oportuno juicio del experto que interpreta y valora. La crítica periodística, al par que juzga, informa”, Martín Vivaldi, Gonzalo (1973): *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo. Análisis diferencial*, Paraninfo, Madrid, p. 301; “La crítica es un medio de comunicación, aunque como crítica tiene la función de enjuiciar y valorar la obra, tiene un carácter informativo, descriptivo, orientador”, Gutiérrez Palacio, Juan (1984): *Periodismo de opinión. Antología de textos*, Paraninfo, Madrid, p. 116; “el crítico o reseñador periodístico de asuntos culturales debe no sólo informar, sino también elevar el nivel cultural de sus lectores, aconsejarlos, ayudar con su criterio a los artistas, ejercer de notario para la historia y divertir”, Tubau, Iván (1982): *Teoría y práctica del periodismo cultural*, ATE, Barcelona, pp. 14-15.

[23] “Hacia una teoría de la crítica teatral”, ob. cit., p. 12.

© Ana María Gómez-Elegido Centeno 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

