VICTOR RUIZ IRIARTE, TEORICO Y CRITICO TEATRAL EN LA INMEDIATA POSGUERRA (1943-1947)

Victor García Ruiz
Pamplona

Mi intervención se propone lanzar algunos comentarios con motivo de un aspecto casi ignorado de Víctor Ruiz Iriarte: su labor como crítico teatral (1). Nos encontramos, pues, que el análisis de sus opiniones acerca de las obras y del teatro como fenómeno, nos permite comprobar cómo se comporta un habitual emisor del hecho escénico cuando se traslada al ámbito pragmático de la recepción. El propio autor es bien consciente de esta permuta cuando afirma: "debería anunciaros paladinamente, de antemano, que no soy crítico... Pero mentiría en realidad. Lo que nos resulta a veces discutible es la capacidad creadora de los hombres pero en pocos casos lo es su virtud crítica. Con mucha frecuencia la segunda virtud origina la primera capacidad" (Angulo, 1).

Su actividad como crítico en estos años es de notable intensidad, tal como lo acreditan tanto el número como el tono de sus escritos, que se mueven entre lo combativo y lo esperanzado. Ambos indican una seria dedicación a la tarea de reflexionar acerca del teatro,

lejos de cualquier colaboración esporádica o fruto de la improvisación.

Las fuentes de que dispongo son de dos tipos: las centradas en torno al Ateneo de Madrid y los artículos publicados en revistas. (En el Ateneo, Ruiz Iriarte da una conferencia muy interesante: "El teatro, su gracia y desgracia", despide a la famosa actriz Lola Membrives, clausura un certamen convocado para obras en un acto, o comenta lecturas de obras de Pilar de Valderrama o de Julio Angulo. Son textos, en su mayor parte, puramente circunstanciales en los que Ruiz Iriarte expresa con elegancia y sin rebozos sus censuras y opiniones. Pero en ellos, y esto es lo que en verdad nos interesa, asoman los conceptos que dan base a sus críticas y que manifiestan su manera de interpretar el teatro).

Lo más nutrido de su actividad crítica está contenido en las revistas culturales y literarias surgidas en aquellos años desde las alturas oficiales, especialmente *La Estafeta literaria,* de cuya sección teatral se hizo cargo desde el comienzo en marzo del 44 al menos hasta finales del 45 (2). También colabora en publicaciones como *El Español, Domingo, Juventud, Arte y Hogar, o Arriba,* (3) o en las actividades del recién fundado Teatro de Cámara.

Con esta bibliografía primaria como base, paso a enunciar en forma organizada los aspectos más destacables de la teoría teatral de Víctor Ruiz Iriarte. De forma negativa, sus afirmaciones sirven también como testimonio de la situación concreta de nuestra escena en esos años, ya que en su mayoría se corresponden con demandas o propuestas en el marco de un precario panorama.

1. Interesa en primer lugar conocer cómo entiende Ruiz Iriarte lo específico del teatro. Para él, el teatro es un medio peculiar de expresión artística que consiste fundamentalmente en un don o capaci-

dad inherente al autor, que es, como iremos comprobando, la piedra única y angular sobre la que se sustentan los múltiples elementos del hecho escénico.

"El teatro es arte de extraordinarias peculiaridades intuitivas, como poesía que es a fin de cuentas. El autor, además de poseer un garbo literario, un ingenio, una cultura, ha de estar en trance: ha de soñar la fábula <en teatro>, ha de escuchar cómo hablan sus propios personajes en teatro; ha de realizar fielmente, teatralmente, lo soñado y escuchado..." (Angulo, 5-6). "El presentimiento, la fórmula, la imagen pictórica, el sentido dramático, es prebenda natural que portan algunos hombres, alegre y bulliciosamente, como un miembro más de su fisiología espiritual" (*Juventud*, 8-II-43). La ausencia de este sentido es precisamente lo que advierte en *Atico izquierda* de Julio Angulo: la especificidad dramática debe iniciarse en el momento mismo de la concepción de la historia y no puede añadirse a ella como algo pegadizo. Por ello, con toda claridad, aconseja que se transforme en relato lo que, de hecho, no es teatro más que en su presentación gráfica.

De este concepto se derivan dos consecuencias: que no puede identificarse "autor" y "escritor", ya que la inteligencia maneja el sentido dramático pero no puede suplantarlo. Un escritor culto y sensible sin talento dramático jamás hará auténtico teatro. Por otra parte, el trance milagroso en que consiste el teatro se devalúa en "milagrería inútil -truco- cuando no se enriquece con la depuración de la gracia, del pensamiento y la cultura" (*EL*, 5, 10). "Bien a la mano tenemos a la inmensa mayoría de nuestros autores contemporáneos sin ingreso posible, por autodecisión majadera y olímpica, en el predio sensible de la minoría" (*Juventud*, 8-II-43).

2. Si la capacidad de expresarse dramáticamente no puede ad-

quirirse, sí es posible, en cambio, dignificar y cargar de contenido esa virtualidad teatral. Esta será justamente la demanda más reiterada de Ruiz Iriarte para la escena española a la vista de "este teatro madrileño tonto y antipoético que padecemos" *(Español,* 9-X-43).

Para ilustrar el nuevo contenido de esta nueva dramaturgia que el autor reclama, me serviré de cuatro conceptos, muy relacionados, que Ruiz Iriarte emplea profusamente en sus críticas: la gracia, la poesía, el sueño, el humor.

i) **La gracia.** En enero de 1944 Ruiz Iriarte hace balance del año 43, que teatralmente ha sido casi nulo, con comedias consabidas y personajes clicheados; únicamente salva a Jardiel, *La herida del tiempo* de Priestley, la labor del TEU, y alguna obra de Foxá o J. V. Puente. En conclusión, sigue mostrando su esperanza de que llegue "un autor nuevo portador de la gracia nueva" *(AYH,* 2, 36).

Una de sus colaboraciones se titula significativamente "Se desea una gracia mejor" *(Arriba,* 4-XI-43). Desde una perspectiva claramente pragmática, denuncia la imposible conexión espiritual entre una "enorme minoría" de la sociedad y la anodina cartelera incapaz de satisfacerla: "Estamos aterradoramente ausentes en la fiesta gratísima de esos públicos que saben reír con elegancia, no porque estemos carentes de un público con idénticas calidades humanas y sensibles, sino porque no hay juglares de artístico divertimento; porque resulta insufrible teorizar como magos y doctrinos sobre la deficiencia cultural de nuestros auditorios, mientras se les ofrece(n) piezas que apestan y enfadan como los piropos de un analfabeto (...) (Soñamos con un teatro jovial, pero humano, desenvuelto, alegre, elegante, con jugo de inteligencia y vaho de cultura). Soñamos, sencillamente, con una gracia mejor".

Este diagnóstico tiene unas deliberadas raíces extranjerizan-

tes, especialmente francesas (4): "(el teatro más próximo será) un teatro ya iniciado por los franceses: fondo clásico, trama amorosa y concepción humorística frente a cualquier fatal problema. Este teatro suprime los gritos por la comprensión (...) La comprensión teatral nos lleva a la tolerancia. La tolerancia desemboca en el humor. Esto es lo que yo llamo la <superación por la gracia>" (*EL*, 24, 10). Por esto, con motivo de la muerte de Giraudoux, le homenajea como maestro creador de la gracia, que es lo que el teatro necesita (*AYH*, 3, 42).

La propagación de este espíritu debe realizarse urgentemente entre los hombres de teatro y un primer paso, que Ruiz Iriarte apoya decididamente, es la creación de un público de vanguardia mediante un Teatro de Cámara en el que se formen nuevos autores, actores, directores, al margen del teatro comercial (*EL*, 7, 11). También en esto Ruiz Iriarte mira a París como estímulo. En plena ocupación alemana, se ha instalado en un piso del bulevar Montparnasse un Teatro de Bolsillo para cuarenta espectadores. Como ya lo fueron Antoine, Bernard Shaw o Wagner, este teatrito será recinto minoritario, prolegómeno creador de un teatro importante. Pero en España seguimos padeciendo la eterna riña entre minorías y mayorías. Es necesario cultivar los matices minoritarios (5) para que, luego de ensayos, se conviertan en inventos. Si entre nosotros no surge el "pequeño grupo aventurero que dé su alegría artística a los espíritus que mejor sepan comprenderlo (...) seguiremos recordando con demasiada nostalgia el pueril y caluroso teatrito de Montparnasse..." (*Juventud*, 21-XII-43).

ii) **La poesía**. En 1947 Ruiz Iriarte publica tres de sus comedias anteponiéndolas un prólogo en el que en cierto modo recoge su experiencia de crítico y autor recién surgido; allí dice: "Cuando el teatro (...) no contiene raíz poética no es teatro, ni siquiera espectáculo... Si hay un género literario inflexible con esta verdad, este género es el

teatro, que, en justa preceptiva, no es más que la forma dramática de la poesía. (...) La poesía de la escena no está en la palabra, o en el suspiro, o en el violín de fondo. Está ... en el viento; corre del forillo a la concha y cruza de la izquierda a la derecha. Es invisible y no tiene sonido" (*3CO*, 4).

A su modo, Ruiz Iriarte afirma que esa "poesía" no radica en unos códigos concretos sino que surge como resultado de la polifonía simultánea de los signos escénicos. El teatro debe ser algo más que una forma peculiar pero neutra, que simplemente contiene líricos mensajes. La misma sintaxis de los diversos códigos debe aportar un sentido coherente con la semántica de las palabras. Por esto, "El teatro, arte al fin, puede salvarse, como el mundo, por los poetas (...) El teatro necesita un poeta, iluminado y mesías, que le invente una retórica nueva (...) Necesitamos un poeta que manejando las buenas sustancias antiguas, invente un teatro para un mundo sin énfasis" (*Español*, 9-X-43) (6).

iii) **El sueño.** La raíz poética que Ruiz Iriarte exige para la sintaxis dramática tiene en el nivel semántico una concreción: el sueño. Esta es una auténtica palabra-clave para interpretar rectamente el teatro "optimista" que el autor hace y desea en estos años. En una sesión del Ateneo dirá: "a nosotros, optimistas por ética y por estética, nos hubiera encantado que alguno de estos dos personajes cantara en su nueva vida un pregón de salvación. El mal sólo vive y persiste porque a contraluz está el Bien. El dolor lo es en sí mismo pero lo es también porque significa el fracaso del gozo..." (*Valderrama*, 4). Aquí el autor declara una postura existencial ante la vida que va a impregnar todo su teatro. A la realidad adusta o adversa el hombre puede oponer su capacidad de fantasía, no para rehuirla sino para asumirla y superarla: "Creo que es auténtica esta posición dramática

de buscarle a la verdad de todos los días una vuelta risueña o angustiada; pero, al fin, poética (...) El optimismo no es otra cosa que la sonrisa inmediata a una lágrima" (*3CO*, 4 y3). ("En esto estriba la delicia de renovar, de adaptar nuestro teatro al tiempo que vivimos: necesitamos interpretar los sueños de este joven de nuestro tiempo" (*TGD*, 11). Y aún dicho de otra forma: "El más bello teatro sería aquel en que al comenzar la representación, a telón corrido, un comediante, adelantándose hasta la batería, se dirigiese al público así: <<¡Señoras y señores! ¡Márchense los que no sueñen!>>" (*EL*, 18, 10) .

iv) **El humor**. El último de los elementos que Ruiz Iriarte solicita para su nuevo teatro es la concepción humorística. En un brillante artículo titulado "Risa, risa, risa" (*EL*, 2, 10), recorre la historia del teatro español y concluye que entre nosotros sólo ha existido la comicidad casi física ligada al retruécano y al chiste elemental (7), pero raras veces la vena del humor inteligente. Y en vista de esto se propone la ambiciosa tarea de crear un módulo bello para la sonrisa: "un humor nacional, genérico, pero tan importante que resulte con gratitud de arte ante todos los climas" (ibid.).

3. Todo lo antedicho, combinado con habilidad, engendra un ámbito artístico donde reina lo sutil y aperentemente intrascendente, el repudio de todo lo rotundo (cfr. *Domingo*, 6-VII-47) sin que por ello se renuncie a alcanzar lo trascendente. La diferencia está en el modo de expresión: "Es el difícil recinto donde la tragedia se queda en sonrisa porque se supera, no porque no se alcance. Me refiero, naturalmente, al mundo del ingenio. Sostengo (...) que el ingenio es una forma superior de expresión del pensamiento. Claro está que no es este el idioma común a todos. Pero históricamente, los hombres jamás se han entendido con los mejores medios de expresión, sino con los inmediatos

y fáciles sustitutivos. En el fondo, gran parte del romanticismo teatral no es más que una edición barata de la tragedia griega <al alcance de todos>..." *(Priestley)* .

Es evidente que estamos metidos de lleno en el mundo de la comedia. El análisis de este concepto, como el de los géneros literarios, nos lleva ineludiblemente a una reflexión de tipo pragmático. Aunque he procurado no mencionarla hasta este momento, los diversos aspectos comentados apuntaban claramente a la estética de la recepción. La crisis del teatro a que Ruiz Iriarte intenta poner solución con sus propuestas, consiste, para él, en un desajuste de naturaleza pragmática: "La verdad de la crisis del teatro en nuestro tiempo, entre nosotros, es una pura y tremenda desavenencia espiritual entre el teatro y el mundo que lo circunda. Entre su realidad y la de los demás. Entre los impulsos propios y los universales. (...) El teatro no es otra cosa que un eco del modo de ser en que se nutre y luce" *(TGD ,4)*. Si aceptamos que los géneros literarios, y también los dramáticos, son un convenio entre emisor y receptor acerca de las peculiaridades formales del acto de la comunicación, se comprende que las concretas circunstancias de historia y cultura influyen decisivamente en la dimensión pragmática del hecho artístico al determinar la hegemonía de unos géneros sobre otros en un momento dado. La reflexión personal acerca del clima que respira su generación convence a Ruiz Iriarte de que es el momento idóneo para la comedia: "el hombre -repitamos- es un simple producto del medio" *(TGD,* 9) (8).

El texto más representativo de esta concepción pragmática del género es el aparecido bajo el titulo "De la comedia y de los géneros" *(EL,* 26, 10). Ahí se afirma que "una comedia está mucho más desprovista de apoyos de resonancia sobre el público que una tragedia o una farsa cómica (...) La comedia es lo sutil, lo delicado, la emoción y el divertimento que apenas se insinúan (...) (La comedia, que puede ser

un compendio armonioso e ingrávido de todos los géneros teatrales, es el menos teatral de todos los géneros. Pero el más bello. Y el más importante) (...) Lo trágico y lo cómico son realismo. La comedia no lo precisa: es el rincón genérico donde con más regocijo se acoge la fantasía de un autor (...) La comedia es el género teatral de este tiempo. No lo es la tragedia, que siempre aparece ante nosotros con un rictus de arqueología; no lo es el juguete cómico, de risa boba y vieja(...) (Se necesita un teatro que traiga los sueños posibles; el lance cotidiano del hombre inteligente elevado por la gracia a categoría artistica). Se necesita un teatro de apariencia intrascendente pero enormemente importante. Se necesitan, con urgencia, las buenas comedias que reclama nuestro hombre medio. Este hombre, pobre hombre u hombre feliz, que vive en un mundo de tragedia pero que en modo alguno se siente elemento trágico..."

4. Veamos ahora cómo entiende nuestro crítico los aspectos relativos a los códigos no verbales de la puesta en escena y la relación del autor con ello. " En la escena el autor es nada menos que el Teatro, <todo> el teatro. Como el Teatro no es un arte puro, el poeta necesita de unos inmediatos colaboradores; seres que son como su propia sustancia: actores, escenógrafos, músicos... y público (...) La gran importancia del actor (está) (...) en su esfuerzo (...) por ser no otro autor, que añade y quita matices, sino el mismo autor hecho actor, que presiente todos esos matices y los muestra (...) Todos los elementos del Teatro (...) alcanzan su momento culminante de perfección cuando se funden con el sueño del autor (...) El arte de interpretar no es más ni menos que la soberana humildad de comprender. Después, a mayor humildad, más genio (9). (Todo lo que ocurre sobre un escenario -la emoción o la risa- ha sido antes simple profecía del autor, como la bella tipografía de un verso perfecto fue primero sensación del poeta (...)) A

veces se nos habla de los viejos balbuceos del teatro -yo no sé si del teatro o del circo-, de la máscara, de la pantomima, de los grupos de comediantes que recorrían pueblos y ciudades recitando sus propias ingeniosidades y ocurrencias... De esto no se puede hablar seriamente si se habla del teatro. La escena nace cuando a ella sube la palabra, la poesía, la espuma de la pasiones y del lenguaje" *(Español,* 8-VI-46).

Como he anunciado antes, Ruiz Iriarte privilegia el texto dramático sobre el texto teatral, sin dejar de comprender que la representación es el acto soberano del teatro. Pero su génesis es la palabra del autor, y no una palabra cualquiera, sino un palabra que virtualmente, en su sustancia, ha de ser ya irrenunciablemente dramática porque debe contener en potencia lo que los demás códigos se encargarán de poner en acto en la representación. No es que minusvalore el rango artístico de quienes intervienen en la puesta en escena, como si fueran simples prolongaciones mecánicas del autor; es que señala el objetivo que deben alcanzar los intérpretes con su autonomía de artistas "que presienten todos esos matices y los muestran" (10).

Por todo ello, la renovación que reiteradamente reclama Ruiz Iriarte para nuestro teatro debe provenir en primera instancia de un nuevo chispazo intelectual en la mente de toda una generación de dramaturgos (11): "Este nuevo teatro que necesitamos, mágico como el antiguo, idéntico en su forma, clásico en el ropaje y en la envoltura, no llegará de manos de los que propugnan una forma distinta. El teatro no tiene más que una forma. Por eso es tan difícil y tan seductor. Hace ya muchos años que sobre el teatro cae el primor de escenógrafos y realizadores: son elementos de envoltura y no de sustancia (...) El teatro es la poesía de la letra y la gracia del intérprete. Y aquí es donde ha de buscar su nuevo fondo, su modo de ser actual, su mensaje eficaz sobre la atención anhelante que le rodea" *(TGD,* 11-12).

5. Recopilación y final

Se comprueba que Ruiz Iriarte desarrolla en los comienzos de su carrera una notable actividad como crítico y teórico teatral, movido por una intención que hoy denominaríamos pragmática: lograr que nuestro teatro esté a la altura de lo que demanda un público cada vez más sensible, más culto y más natural. Es necesario captar ese sector de la sociedad que huye del tono general de nuestro teatro, dominado por ínfimas zarzuelas, juguetes cómicos, comedias insustanciales o torpes insistencias en moldes dramáticos ya caducados.

Expresándose en un lenguaje impresionista, Ruiz Iriarte no propone una revolución en los conceptos formales de la escena sino una renovación que ha de llevarse a cabo por toda una generación de autores. Ellos, que son el germen irrenunciable del hecho escénico, han de combatir una cultura y un pensamiento profundo con su intrínseca necesidad de expresarse artísticamente en forma dramática, y no simplemente como una técnica que sería una impostura. Si el autor está en posesión de esos dos requisitos, puede esperarse de él un teatro que importe.

Pero Ruiz Iriarte presiente, además, que el clima espiritual de los hombres de su tiempo se aviene con el género dramático que, en su opinión, más posibilidades ofrece de entrar en juego intelectual y emotivo con el espectador. Entiende que, en la comedia, pueden expresarse los más palpitantes mensajes sobre el hombre, superando su tragedia mediante el ingenio, el humor y la sutileza. Este es el camino que él propone para que el teatro sea el eficaz acto comunicativo a que está destinado como realidad artística.

Es evidente que tanto su diagnóstico como su concepto del teatro y la solución propuesta, pueden ser discutibles. Incluso el rumbo que tomará el teatro español en los años sucesivos desmiente en parte sus

pronósticos. Pero esto no impide que reconozcamos que los años de la inmediata posguerra no fueron nulos en cuanto a vitalidad e intentos de renovación en nuestro teatro.

Es cierto que el estreno de *Historia de una escalera* en 1949 supuso la primera conmoción de importancia en el público español y que los grupos universitarios en torno a Sastre, Paso y la revista *La Hora,* desde su alcance francamente minoritario, buscaban salidas por los distintos derroteros del drama de directa acción social. Pero, entre los inconformes con el estado del teatro, es necesario incluir a quienes, como Ruiz Iriarte, intentaron, desde posturas diferentes y con otros medios, elevar la categoría de nuestra escena a nivel de Europa y entrar en auténtica conexión con la sociedad de su tiempo. De otro modo, apropiándome del sintagma que Martínez Cachero aplica a la novela de estos años, seguiremos con sombras de oscuridad en estos difíciles años 40.

NOTAS

1)A. Baquero Goyanes es el único que trata este punto con alguna atención (Rof Carballo et al. *El teatro de humor en España,* Editora Nacional, 1966, 187-88). Para las abreviaturas que empleo, vid. nota 3.

2)El número de *El* más avanzado con colaboración de Ruiz Iriarte en la p. 10 - "Troteras y danzaderas", la dedicada a teatro- es el 35 (X-45). Aunque el artículo va sin firma, estimo que puede atribuirsele con casi certeza. F. Rubio, que ha estudiado detenidamente este tema (*Las revistas poéticas españolas* (1939-75), Turner, Madrid, 1976, 70), afirma, sin concretar que esta primera etapa de *El* "se prolongará hasta 1946". Por mi parte, el número más reciente que conozco es el 40, sin más indicaciones cronológicas que "Extraordinario 1946", que debió de publicarse en el mes de enero.

3)La relación de artículos que ofrezco no recoge todas los trabajos de Ruiz Iriarte en estos años sino sólo aquellos de que yo me he servido directamente en esta comunicación. Esas fuentes son:

-Crítica a *La vida que no se vive*, de Pilar de Valderrama; Ateneo, 15-VI-44, 7 cuartillas mecanografiadas. Abreviatura: *Valderrama.*

-Palabras leídas en un certamen de obras en un acto, Ateneo, febrero de 1945; 3 folios manuscritos. Abreviatura: *Ateneo.*

-"El teatro, su gracia y su desgracia", conferencia pronunciada en el Ateneo, 24-III-45; 12 folios mecanografiados. Abreviaturas *TGD.*

- Homenaje a Lola Membrives, Ateneo, 14-V-45; 6 folios mecanografiados. Abreviatura: *Membrives.*

-Crítica a *Atico izquierda* de Julio Angulo, sin fecha; 9 cuartillas manuscritas. Abreviatura: *Angulo.*

- Prólogo a *Tres comedias optimistas (Un día en la gloria, El puente de los suicidas, Academia de amor)*, Artegrafía, Madrid, 1947. Abreviatura *3CO.*

-"Teatro", Arte y Hogar, 2, I-44, 36 y 3, II-44, 42 *(AYH)*

-"Se desea una gracia mejor", *Arriba*, 40-XI-43.

-"Carta ingenua en defensa de un amigo ", *Domingo*, 6-VII-47.

-"Pregunta al porvenir sobre el teatro", *El Español*, 9-X-43.

-"El autor, entre el público y la escena" (entrevista), *El Español*, 8-VI-46,5.

Estafeta Literaria (*EL*):

-"Risa, risa, risa", 2, 20-III-44,10

-"El ibsenismo en 1944", 5, 15-V-44,10.

-"El teatro, la literatura y los escritores", 5, p. 10.

-"Un teatro de cámara", 7, 15-VI-44, 11.

-"Un nuevo éxito del primer teatro español, *Fuenteovejuna*, una realización sorprendente", 15, 1-XI-44,10.

- "Monólogo ante la batería", 18, 15-XII-44,10.

-"Monólogo ante la batería", 19, 1-I-45, 10.

-"Victor Ruiz Iriarte y la <la superación por la gracia>" (entrevista), 24, 5-IV-45,10.

-"De la comedia y de los géneros", 26, 10-V-45, 10.

-"Monólogo ante la batería", 27, 25-V-45,10.

-"Monólogo ante la batería", 32, 25-VIII-45,10.

-"El romanticismo y el otro sentido de lo teatral", *Juventud*, 8-II-43.

-"A propósito de una comedia americana",*Juventud*, 11-II-43.

-"Un <teatro de bolsillo>. Nuestra escena, sin estilo", *Juventud*, 21-XII-43.

-"Este y el otro Priestley", Programa de mano del Teatro de Cámara, primera temporada, IV-VII-1947, con *Desde los tiempos de Adán* de J. B. Priestley. *(Priestley)*.

4)Este concepto de "gracia" es producto típicamente europeo en contraste con el tono superdramático y el diálogo en exceso dependiente del argumento, que se cultivan en América (cfr. Ateneo; "A propósito de una comedia americana", *Juventud*, 11-XI-43). Por esto, incluso Zorrilla se salva de la general condena que Ruiz Iriarte impone al teatro romántico: porque tiene gracia *(El*, 19,10; con motivo de la reposición de *Traidor, inconfeso y mártir)*.

5)Un anónimo "S" decía en *EL*, 32, 4: "Envío: A Victor Ruiz Iriarte para que se esfuerce y no se quede en la comodidad. En la comodidad de conformarse sólo con la masa o de conformarse sólo con la minoría".

6)Con motivo de la puesta en escena de *Hedda Gabler*, asegura que, de la obra de Ibsen, sólo se mantienen con fuerza aquellas que contienen poesía, no esas otras de pregón sociológico *(EL*, 5, 10).

7)*EL*, 27, 10: " La comicidad en el teatro se puede provocar de muy diversas manera, casi todas nobilísimas. Por una razón de diálogo, por un regocijo de situación, por un accidente extraño a la situación y al diálogo. Se puede hacer reír también a la gente a propósito de un ramo de flores o de un botijo... Ciertas gentes prefieren un ramo de flores. Son unos exigentes. Resulta que cuando presienten el benéfico artefacto se van al cine a ver películas de William Powell o de Melwin Douglas".

8) Ruiz Iriarte entiende los géneros como cauces de comunicación con una morfología peculiar. En *Ateneo* pondrá a las obras presentadas, como principal reparo, el haber constreñido su mensaje a los requisitos de la convocatoria: "Un autor dramático, a la vista de un tema, no puede hacerse a sí mismo esta pregunta: <¿Resolveré mi idea en un acto o en tres?> No. La idea manda y la forma sirve porque sin aquella no hay forma ni, en definitiva, arte. Y la dimensión, en teatro significa arquitectura específica (...) Convengamos en que

el teatro en un acto tiene su propia morfología, su estética propia, su gracia difícil" (1 y 2).

9)Muy semejantes ideas en *Membrives*, 4: "... en el más alto sentido que nosotros podemos conceder al arte de interpretar, que es el arte de la humildad, sí, tan genial y tan gallarda que significa la ofrenda del ser propio, como instrumento del ser creador, hasta el punto de que el espectador ya no sabe quién fecunda más a la obra: si aquel que la produce o éste que la ofrece".

10)No debe pensarse que Ruiz Iriarte fuera poco sensible a los valores artísticos propios y autónomos de los códigos no verbales de la puesta en escena. En la crítica que hace a la versión de C. Luca de Tena de *Fuenteovejuna* (*EL*, 15, 10) escribe, con un sincrético sentido de las artes: "Todo es perfecto: luces, colores, ambiente, movimiento de personajes (...). En algunos momentos - el cuadro de la boda, por ejemplo- la gracia plástica alcanza el prodigio. La deliciosa colocación de tantas figuras, su movilidad, tienen el valor de una obra pictórica (...) los aldeanos cantan, ríen y bailan -un pequeño "ballet" salado y popular (...) Pocas veces se dio así, con tan rotundo acierto, la escenificación del gozo y del jolgorio. Y luego la plasmación absoluta y bellísima, escalofriante casi, de la tragedia en pasajes como el de la conjuración y los tormentos". En el mismo *Español*, 8-VI-46, vid. otras posturas, como la de Tomás Borrás, más apegadas a lo literario.

11)"No precisamos de mejores escenógrafos, de más solemnes realizadores o de más geniales actores. El teatro necesita un poeta, iluminado y mesías, que le invente una retórica nueva" (*Español*, 9-X-43).