

---

## LAS IDEAS TEATRALES DE LUIS ARAQUISTÁIN

*Antonio CASTELLÓN MOLINA*

Nació en Bárcena de Pie de Concha en 1.886 y murió en Ginebra el 6 de Agosto de 1.959. Su figura es de una magnitud asombrosa. Notable periodista, dirigió la revista *España* (1.916), cuando cesó en ella como director Ortega y Gasset. Durante ocho años ejerció, desde sus primeras páginas, una labor de indudable valía, influyendo poderosamente en la intelectualidad española del momento.

Posteriormente, en 1.934, dirigió otra revista de evidente impacto en la izquierda española: *Leviatán*.

Colaboró como periodista en un buen número de diarios y sus trabajos están desperdigados en publicaciones españolas y americanas. Sus artículos periodísticos vienen a ser verdaderos ensayos breves que tocan todos los problemas planteados en la España de aquellos años.

Sus comienzos periodísticos se remontan a la época en que residió en Argentina, donde dirigió un periódico, órgano de un sindicato ferroviario. En España colaboró, además de las dos publicaciones antes citadas, en *El mundo* y *El liberal*, del que fue corresponsal en Europa durante los años de la primera guerra mundial. A su regreso a España, ingresó en el periódico *El Sol*, que dirigía Manuel Aznar y en el que colaboraba la izquierda literaria y política del país: Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Julián Besteiro, Jiménez de Asua, Negrín, etc.

Durante la dictadura de Primo de Rivera fue corresponsal de *El Sol* en Latinoamérica. Sus crónicas desde estos países, ejercieron una gran influencia en la España de la dictadura. Viajero incansable, recorrió Europa y América.

Desde muy joven mostró su espíritu aventurero. Abandonó los estudios eclesiásticos para estudiar en la Escuela Náutica de Bilbao, en la que se graduó

como piloto. Residió durante algún tiempo en Argentina, donde realizó sus primeros contactos con el Socialismo, y a su regreso a España ingresó en el Partido Socialista Obrero Español, en donde ejerció una brillante labor y se destacó de forma determinante. Durante la primera guerra mundial residió en Londres y Berlín. En Alemania estuvo relacionado con los círculos liberales y socialistas. Allí estudió economía y filosofía en las Universidades de Heidelberg y Berlín.

Fue concejal del Ayuntamiento de Madrid, y durante la Segunda República, Diputado a Cortés y Subsecretario de Trabajo. En 1.932 fue nombrado Embajador de España en Berlín, pero renunció al cargo cuando subió al poder el Nacional-Socialismo. De regreso a España militó en el ala izquierda del Partido Socialista que dirigía Francisco Largo Caballero. En 1.936 fue nombrado Embajador en París, pero dejó el puesto a los pocos meses. Cuando terminó la Guerra Civil se trasladó a Londres donde fue comentarista de la BBC. Finalmente residió en Ginebra donde murió.

Alternó la labor ideológica con la artística. Su producción literaria es muy amplia y variada. Cultivó diferentes géneros con indudable notoriedad. Su estilo es correctísimo, fiel a la realidad y de pensamiento profundo.

Lo más destacado de su producción son: los libros de viajes, como *El peligro yanqui* y *La agonia antillana*, libro valiente y mordaz, en el que refleja la realidad cubana de su tiempo, con un estilo preciso. Describe costumbres, panoramas y figuras de Cuba. El libro fue prohibido por el Presidente Machado, por considerar que contenía frases y conceptos injuriosos para el pueblo cubano. Declaró además a Luis Araquistáin como persona *non grata* o como la nota decía: "indeseable".

*La Revolución Mexicana*, publicado en 1.929, es una recopilación de las crónicas que enviaba al periódico *El Sol*, sobre los acontecimientos mejicanos. Escrito con gran agudeza y clarividencia periodística, fue considerado por la crítica como el libro más justo y vibrante relacionado con este tema.

Es también autor de varias novelas: *Las columnas de Hércules*, *El archipiélago maravilloso*, novela utópica publicada en 1.923, en la que se toca el tema de los inconvenientes de la inmortalidad del hombre en la tierra. Y *La vuelta del muerto*.

Sus ensayos resultan hoy mucho más interesantes. Le atrajo particularmente la historia, y sus estudios son de suma importancia para comprender la problemática de su tiempo. Es autor de: *Polémica de la guerra*, *España en el crisol*, *El Arca de Noé*, *Dos ideales políticos*, *Entre la guerra y la revolución* y *España en 1.917*. Dejó sin terminar una *Historia de España* y otra obra que denominó *El pensamiento español contemporáneo*.

Autor de varias piezas teatrales: *Remedios heroicos*, estrenada en 1.923; *La huelga* traducción de la misma obra de Galsworthy; *El rodeo* (1925); *El coloso*

*de arcilla* estrenada en 1.925; *La rueda de la virtud*; adaptación y prólogo de *Volpone o El Zorro*, de Ben Jonson, estrenada el 1.929.

La producción teatral de Araquistáin no es muy extensa como hemos visto. Solamente es autor de cuatro obras y dos adaptaciones que abarcan desde 1.923 a 1.929. Con ninguna de ellas logró un triunfo rotundo, pero alcanzaron un honroso éxito.

En *Volpone* se muestra partidario de la moral del pícaro, porque esta moral es una reacción contra las normas de la sociedad burguesa. En *El coloso de arcilla* observa el progreso del proletario y aporta un concepto más profundo de la lucha de clases. La huelga como medio de combate es un método poco válido, lo fundamental será, para él, atacar la base del sistema capitalista. La conquista del poder por la fuerza, y su concepción de la lucha como única forma de destruir los resortes que la burguesía maneja, serán, en este texto, sus ideas básicas para lograr una sociedad más perfecta. *Remedios heroicos*, protagonizada por Margarita Xirgu, es una obra lograda en la que los caracteres están bien estudiados, respondiendo perfectamente a aspectos psicológicos determinados. *El rodeo* plantea la oposición entre el progresismo y la tradición. La protesta del protagonista es una clara manifestación neoregeneracionista. En *La batalla teatral* hace un profundo estudio sobre el teatro y la sociedad, sobre la llegada a España de Ibsen, Andreiev, Pirandello, Leonard y la revisión de Shakespeare, Tirso de Molina, Bernard Shaw, y Ben Jonson. Hace también un metódico estudio de la crítica teatral, los actores y espectadores.

Araquistáin construía sus piezas teatrales de una forma muy particular. Para Araquistáin el teatro era un vehículo de ideas, y como tal lo utilizaba. Su perfecto conocimiento de la teoría marxista y su posición poética, le llevaron a encuadrarse en una trayectoria teatral consecuente con su ideología.

Luis Araquistáin no fue nunca un teórico. Sin embargo en el prólogo de la adaptación de *Volpone* y sobre todo en el ensayo *La batalla teatral* cabe encontrar una teoría estética, en algunos aspectos contradictoria, y en otros incompleta, pero en general rebotante de sugerencias e intenciones.

## PERSONALIDAD DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Araquistáin analiza la personalidad del pueblo español, considera que somos más realistas que idealistas:

"El español, contra lo que se cree, es un realista empedernido, más apto para la acción que para el ensueño, para la práctica que para la poesía. Le gusta más lo delimitado que lo indefinido. Prefiere cristalizarlo todo en su conciencia, que dejar a su conciencia diluirse en la infinitud. Descubre y conquista mundos para definirlos y dominarlos, para

determinar lo desconocido. Su realismo le lleva en política, a sacrificar la idea de libertad personal al hecho del Estado; en religión, a supeditar el sentimiento difuso a la Iglesia concreta y al ídolo material; en arte a posponer el símbolo vago a la forma naturalista; en ética, a someter el impulso individual a la norma colectiva (...). La literatura española es esencialmente antipoética, terriblemente realista (...). La literatura española es una literatura al servicio del Estado, de la Iglesia, de la familia, de todas las concreciones históricas (...). El español parece individualista a las actividades utilitarias, por desconfianza del prójimo, que es una forma de desconfiar de sí mismo (...). Los españoles empiezan a malearse cuando dejan de ser pueblo"<sup>1</sup>.

## EL TEATRO CÓMICO REFLEJO DE LA BURGUESÍA.

Para Araquistáin el triunfo definitivo de la burguesía favorece el espíritu cómico en el teatro:

"El drama grotesco es el drama reducido al absurdo, el drama visto en cómico, como vería nuestros pequeños dramas humanos un dios indiferente o burlón"<sup>2</sup>.

Araquistáin cree que vivimos una época cómica:

"La nuestra es una época cómica entendiendo por esto una dualidad entre el ser y el parecer, entre la esencia y la representación. El poeta cómico ridiculiza (...) lo que se aparta, por hipocresía y por vanidad, de su verdadera naturaleza. El espíritu cómico alude principalmente a los sentimientos simulados, a las situaciones falsas; el campo de sus observaciones son las costumbres. Se burla en nombre de un arquetipo de la sociedad y de la vida, al contrastarlo con sus deformaciones históricas inmediatas. Generalmente es conservador, tiende a restaurar y perpetuar un tipo de existencia que ha degenerado o que está superándose. El autor cómico confunde frecuentemente la estupidez social, que excita su risa, con la novedad creadora, que no siempre comprende (...): de un modo u otro lisonjea los instintos de conservación de una sociedad, aunque indirectamente, sin proponérselo ni saberlo, su vena cómica sea también a la postre una fuerza de disolución"<sup>3</sup>

Para Araquistáin el humor es una sublimación de lo cómico, su superación histórica, el salto a lo permanente. Trasciende el mundo de la costumbre y se eleva al mundo de la idea. El autor cómico contempla la vida desde un punto de

---

<sup>1</sup> Araquistáin, Luis: *La batalla teatral*. (Madrid: Ed. Mundo Latino, 1930). pp. 82-86.

<sup>2</sup> *Op. cit.* pág. 32.

<sup>3</sup> *Op. cit.* pp. 35-36.

vista fijo, el humorista desde muchos puntos de vista. Altera todos los valores; pero no para afirmar ninguno, sino para dudar de todos:

"Cuando una sociedad se ríe de sí misma a través del espíritu cómico de sus demoleedores, es que sus cimientos están socavados. Es que el humorismo ha penetrado en ella, permitiéndole contemplarse fuera de sí misma en un desdoblamiento de la conciencia social, que preludia la disolución de sus estratificaciones históricas"<sup>4</sup>.

Y sigue diciendo:

"El teatro contemporáneo, en suma, es un disolvente cómico de las cristalizaciones ideales y materiales en que se funda la sociedad actual al reducir al absurdo todos los criterios históricos de la existencia y la conducta. Al propio tiempo es también un disolvente de los temas y las formas del arte escénico, que se había anquilosado al punto de que la vida no cabía ya en sus límites"<sup>5</sup>

Esta opiniones que aparecen en *La batalla teatral* las pone en práctica en la adaptación de su *Volpone*. Querría citar algunos párrafos del prólogo que me parecen dignos de destacarse por los datos que aportan para la comprensión de alguno de las ideas de este autor. Dice:

"El gran éxito de *Volpone* en París (fue representada en 1.928-29) es una prueba más de la hegemonía de lo cómico en el teatro contemporáneo, reflejo de una sociedad que rehuye los conflictos morales o sentimentales propios del drama. *Volpone* simboliza el triunfo de la picardía mayor en un mundo de pícaros. El más astuto engaña a los más tontos (...). Es la moral picaresca (...). Es la moral que glorifica los instintos primarios, es una reacción contra las normas feudales y teocráticas de los siglos medios. Es la moral de una sociedad que se disuelve para reorganizarse en una nueva estructura, bajo el predominio de una clase naciente: la burguesía. Lo cómico contemporáneo expresa también otra reacción contra las normas morales de la sociedad burguesa"<sup>6</sup>.

Araquistáin, se muestra partidario de este tipo de moral, que glorifica los instintos primarios, porque esta moral es una reacción contra las normas morales de la sociedad burguesa. El éxito alcanzado por esta obra en París, le da a entender que estamos, al igual que en los años preburgueses, en una etapa en la que los valores, tanto morales como políticos, se van disolviendo y se avecina el triunfo y el predominio de una nueva clase naciente, el proletariado.

---

<sup>4</sup> *Op. cit.* pág. 43.

<sup>5</sup> *Op. cit.* pág. 45.

<sup>6</sup> Araquistáin, Luis: *Volpone o El Zorro*. (Madrid: Ed.España, 1929). pág 7.

Araquistáin concluye con una frase lapidaria:

"No me interesa ningún drama, sino su reverso cómico. Todo drama visto a la luz de la inteligencia es una estupidez"<sup>7</sup>.

## EL AUTOR Y SU ÉPOCA.

Para Luis Araquistáin, el autor que triunfa en los escenarios es aquel que interpreta mejor que otros la conciencia de su generación, o aquel que refleja mejor los ideales de un pueblo y una época, ya que una obra es representativa del ambiente espiritual de un momento histórico:

"El autor victorioso no sólo entretiene a sus contemporáneos mejor que otros autores, sino que interpreta, como nadie, la conciencia de su generación, sus ideales o su falta de ideales. Su arte es un arte representativo de un pueblo y una época (...), entre la obra y el espectador hay, aparte las formas del lenguaje y de arquitectura dramática, coincidencias espirituales, maneras comunes de entender y valorar la vida, una filosofía moral afín; porque la obra, en suma, es representativa de un estado de conciencia ambiente"<sup>8</sup>.

## EL PÚBLICO

Araquistáin analiza la situación del público español, asiduo pero escaso. Esto hace poco duraderas las obras. Según Araquistáin el público del Siglo de Oro era un público popular y considera que el de su época era burgués:

"Hoy el público del teatro es un público burgués, ha variado la calidad del público y las condiciones económicas del teatro"<sup>9</sup>.

Otro de los factores que inciden en el espectador es el precio de las localidades, como consecuencia de los costes económicos de la puesta en escena, que ha encarecido enormemente el teatro y que le ha obligado a buscar un nuevo tipo de público que pueda costear sus gastos:

"Los costes económicos de la puesta en escena ha encarecido enormemente el arte escénico, y, como consecuencia, le obliga a buscar el público más apto, económicamente, para soportar esa carestía; tal público lo forman las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo. En el período clásico, la burguesía no había hecho aún su triunfal irrupción en el escenario de la historia. El público del teatro se reclutaba en la aristocracia y en el pueblo. La elevada cultura de las clases directoras toleraba y estimulaba los mayores atrevimientos escénicos, tanto en la forma artística como en los conflictos ideológicos.

---

<sup>7</sup> Araquistáin, Luis: *La batalla teatral*. pág. 185.

<sup>8</sup> *Op. cit.* pp. 7-8.

<sup>9</sup> *Op. cit.* pág. 15.

El autor dramático gozaba de una libertad de creación casi absoluta (...). El público popular iba al teatro a aprender y emocionarse con ingenuidad infantil y con el respeto profundo que despiertan las invenciones literarias en las conciencias niñas (...). He aquí por qué un público menos ilustrado que el de ahora permitía mayores experimentaciones escénicas. Nuestro teatro clásico es tal vez el primero que incorpora a la escena el hondo tema de la lucha de castas y de clases"<sup>10</sup>.

Araquistáin piensa que la decadencia del teatro, como arte, y sus cambios, como organización industrial, han modificado radicalmente la contextura del público. El sector intelectual se ha alejado radicalmente del teatro y el pueblo llano también. Hoy es la burguesía la que se enseñorea de la escena:

"El público intelectual (...) va retirando por completo su simpatía al arte dramático en España. Más bien le inspira hostilidad o desprecio (...) nuestro público más culto brilla por su ausencia (...) y el encarecimiento del teatro ha ahuyentado también al pueblo (...). El público de hoy es otro, no existía hace tres siglos. Es un público nuevo: la burguesía (...). El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros (...). El teatro español de nuestros días espeja la puericia en que aun vive la burguesía española"<sup>11</sup>.

## EL ACTOR

Araquistáin establece una mutua influencia y algunos puntos de relación entre el actor y la obra dramática. Según él, una obra mediocre degrada al actor que la interpreta porque:

"más fácil le es a un actor mediano elevarse en una obra grande que a una obra mezquina dignificarse por virtud de un gran actor"<sup>12</sup>.

Según Araquistáin el teatro está condicionado no sólo por el público sino también por los actores:

"El teatro, en España, depende fundamentalmente del actor; el público va en primer término a ver los actores, y muy en segundo lugar, las obras".

Pero ¿como era el actor español en la época en que Araquistáin hacía este análisis?. Según nos indica, lo que caracterizaba al actor era su falta de preparación artística, su mediocridad e incultura:

---

<sup>10</sup> *Op. cit.* pp. 15-16.

<sup>11</sup> *Op. cit.* pp. 18-22.

<sup>12</sup> *Op. cit.* pág. 243.

"El actor medio actual no está preparado en España para representar obras dramáticas de alguna delicadeza, de matices finos, de emociones concentradas y profundas. Su fuerte suele ser lo cómico chabacano y plebeyo, para lo cual no necesita sino un talento natural rudimentario y ninguna preparación artística. Este actor medio es el que hace triunfar cierto tipo de comedia ínfima, porque en él su personalidad alcanza su máxima expresión"<sup>13</sup>.

Araquistáin considera que para renovar el teatro español hay que elevar el nivel artístico del actor:

"La renovación del teatro en España está condicionada por la labor previa de elevar el nivel artístico del actor medio, que producirá automáticamente una elevación en la calidad de las obras"<sup>14</sup>.

El defecto mayor del actor, no era sólo su falta de cultura, sino el desconocimiento de las nociones más elementales del arte dramático: declamar, gesticular, moverse en escena:

"La mayoría (de los actores) carece, no ya de una cultura general, que tal vez no le sea indispensable, aunque no le estorbaría, sino de nociones elementales de su arte. No saben declamar, ni gesticular, ni moverse, ni emitir adecuadamente la voz, que a los pocos años de trabajo se les suele enronquecer en forma cavernosa e insufrible. Todo lo fían a la inspiración propia. A lo sumo imitan a los actores más populares del país"<sup>15</sup>.

Otro de los defectos del actor español era el miedo al fracaso, lo que le llevaba a rechazar las obras innovadoras y a los nuevos autores que intentaban actualizar el teatro español:

"No hay idea del pánico, casi patológico con que los comediantes españoles contemplan la perspectiva de eso que llaman fracaso"<sup>16</sup>.

Y no es sólo por motivos utilitarios, sino más bien psicológicos. Prefieren que una obra se hunda en silencio, aunque arruine a la compañía, a una de esas protestas con los pies que muchas veces preludian un gran éxito ulterior. Con una psicología profesional así, se comprende que rechacen o tiemblen ante una obra nueva que se salga de los tres o cuatro clichés tradicionales: el drama rural, el sainete de costumbres, la "alta comedia", etc ".

---

<sup>13</sup> *Op. cit.* pp. 254-255.

<sup>14</sup> *Op. cit.* pág. 255.

<sup>15</sup> *Op. cit.* pág. 256.

<sup>16</sup> *Op. cit.* pág. 259.



En su análisis, Araquistáin descubre otra de las facetas del actor español, su deseo de gustar, su permanente condicionamiento a los gustos del público. El actor español necesita, como ningún otro, el aplauso:

"En ningún país he visto que los actores estén tan dominados por el público como en España. ¿A qué se debe esto? No sólo a la severidad del público(...). Hay que atribuirlo más bien a un viejo vicio profesional(...). Es frecuente que en su debut(...) los actores estén muy nerviosos dentro y fuera de la escena(...) temen que el público no les aplauda bastante. El actor español necesita como ningún otro el aliento y la embriaguez del aplauso. Más que la función estética de la obra, busca el placer psicológico de una sala que le aplaude(...). Y es que su conciencia está, tanto como en la obra, en la sala. Teme demasiado. Y el arte no quiere miedo, sino libertad"<sup>17</sup>.

## EL DIRECTOR

Araquistáin critica la ausencia de directores de escena cualificados. En España cualquiera asume esa función, un actor, una actriz, un autor o un hombre ilustre, da lo mismo:

"Con todo, un buen director podría sacar algún provecho de muchas de estas gentes que se dedican al teatro con verdadera vocación artística, aunque sin la preparación más rudimentaria. Pero esa entidad, el director de escena, que en todo el mundo es el alma y el eje de una compañía, apenas si se conoce en España. Desempeña esa capitalísima función el actor o la actriz que organiza la compañía, imponiéndole sus limitaciones y amaneramientos(...). Todo colabora en el teatro español actual a impedir que las organizaciones de compañías respondan a una ley de selección individual y de perfeccionamiento colectivo. Otras veces quien dirige es un autor que, naturalmente, procura dar a conocer su teatro con preferencia al ajeno, pero sin que por eso ponga tampoco mucho afán en obtener un buen conjunto"<sup>18</sup>.

Araquistáin se lamenta de la situación de nuestro teatro y considera que una de las principales causas es ésta, la ausencia de buenos directores de escena:

"El director como actividad específica(...) no tiene aún carta de ciudadanía en España. A mi juicio, muchos males de nuestro teatro proceden de ese gravísimo defecto(...). En ocasiones se finge su necesidad y para cubrirla se busca un hombre ilustre"<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *Op. cit.* pp. 268-271.

<sup>18</sup> *Op. cit.* pp. 256-257.

<sup>19</sup> *Op. cit.* pág. 257.

Araquistáin clama por la presencia de buenos directores que formen compañías especializadas, que ofrezcan un producto perfecto, armónico y de calidad, que no teman al fracaso por estar seguros de lo que están realizando:

"Mientras el teatro español esté huérfano de directores, no habrá compañías especializadas en las diversas variedades del arte dramático, que fomenten determinadas formas de producción y atraigan al público por la perfección de sus conjuntos y la novedad de su escenografía; compañías seguras de sí mismas que se presenten al público con toda confianza, sin temerle ni adularle"<sup>20</sup>.

## LA CRÍTICA.

Araquistáin analiza el papel de la crítica. Es necesario que sea vivaz, profunda y sincera, que tenga serenidad y libertad de criterio. Considera que la vanidad y el orgullo del crítico son una grave limitación. Pide que el crítico juzgue con conciencia y claridad, que tenga un estricto criterio de verdad y de independencia.

Dice Araquistáin:

"Para que la obra de arte eche raíces y florezca en una sociedad, ha de acabar siendo un entrelazado psicológico entre autor, intérpretes y público. En este entrelazamiento espiritual, el papel de la crítica es importantísimo cuando tiene algo de profunda. La diversidad crítica en torno de la obra de un hombre es ahondamiento. Cuando más se critica una creación, más se penetra en su sentido, más se la recrea. Si una obra tiene alguna consistencia vital, una crítica adversa(...) es como un fondo oscuro sobre el cual resaltan mejor las luces de la obra misma. Una crítica vivaz, aunque niegue y censure, colabora con el autor de la obra a vitalizarla si en rigor lo merece, a mantenerla viva a través de la polémica"<sup>21</sup>.

"Hay un tipo de crítica estéril, tanto si elogia como si censura: es la crítica insincera"<sup>22</sup>.

"La vanidad en el crítico(...) le priva, sin duda, de la serenidad y libertad de criterios con que enjuiciaría una obra lejana en el espacio o en el tiempo(...). En el crítico la vanidad o el orgullo es su limitación, y muchas veces su anulación"<sup>23</sup>.

"La crítica es, ante todo, la necesidad desinteresada de contrastar un hecho, un fenómeno, que es la obra de arte, con un criterio de verdad

---

<sup>20</sup> *Op. cit.* pág. 259.

<sup>21</sup> *Op. cit.* pp. 210-211.

<sup>22</sup> *Op. cit.* pág. 211.

<sup>23</sup> *Op. cit.* pp. 212-213.

estética, que es el del crítico o el del espectador o lector. Todos hacemos crítica(...). En la mayoría es un proceso mental inconsciente(...). Sólo al crítico le exigimos que juzgue con conciencia y claridad, es decir, que tenga un claro criterio de verdad y que se acerque a la obra enjuiciada con libertad de ánimo"<sup>24</sup>.

Araquistáin analiza luego la falta de independencia de la crítica contemporánea, sus condicionamientos por los afectos - simpatías y antipatías-, por sus ideas políticas o filosóficas, por su temperamento, por su carácter, etc. También analiza el medio en el que se mueve el crítico, el ambiente que le rodea lleno de mezquindades, rivalidades, malignidad:

"La neurosis hace estragos en estas profesiones, la sensibilidad está hiperestesiada, hay como una voluptuosidad en atormentarse recíproca y universalmente por la palabra, por el silencio, por la rivalidad, por el desdén, por la injusticia, por la malevolencia, por las formas de la mortificación y la malignidad. Combaten individuos contra individuos y grupos contra grupos, muchas veces sin leerse, sin conocerse, casi siempre sorda y arteramente. El medio es pequeño y todos tropiezan, se hieren, se arañan. No hay distancia ni sentimiento de comunidad social, cultural o histórica. Se habla de lo que se ignora, claro que despectivamente, o se finge ignorar lo que se conoce con el mismo propósito. Se prejuzga todo a impulsos de la amistad o la enemistad, y, en ocasiones, se hace deliberada ostentación del menosprecio. En ese ambiente se mueve el crítico, lo respira y lo alimenta"<sup>25</sup>.

## EL TEATRO EXPERIMENTAL

Para Luis Araquistáin el teatro de su época era un teatro de muchedumbres, predominantemente burguesas, que llevaba aparejado una organización económica costosa y dice:

"Las muchedumbre, y muy señaladamente las muchedumbres teatrales, suelen ser conservadoras. Rara vez les interesa lo que no les es familiar, lo que no se parece a lo que ya les es conocido. La musa de la gran industria teatral es la rutina (...). La rutina tiene también su límite, y es el hastío. El teatro de muchedumbres degenera inevitablemente, tarde o temprano, en la insustancialidad y en la monotonía"<sup>26</sup>.

Luis Araquistáin es partidario del teatro experimental, del teatro de minorías que no esté mediatizado por la taquilla y que aporte savia nueva a la

---

<sup>24</sup> *Op. cit.* pág. 213.

<sup>25</sup> *Op. cit.* pp. 214-215. 26.-*Op. cit.* pp. 70-71. 27.-*Op. cit.* pág. 73.

<sup>26</sup> *Op. cit.* pp. 70-71.

escena. De estos teatros experimentales saldrán los directores, actores y autores del futuro. Dice:

"Pero junto a estos teatros ya organizados en forma de gran industria coexisten los teatros de minorías, de poco costo y de público reducido (...). La particularidad de estos teatros minoristas (...) es su modesta organización económica (...) que permite el ensayo de toda clase de obras sin necesidad de que sean grandes éxitos. La única consideración del sostén que prestan será la solvencia intelectual de los organizadores y la renovación frecuente del cartel (...). Naturalmente, estos teatros experimentales requieren una buena dosis de espíritu de sacrificio a sus directores, autores y comediantes; el negocio rara vez es brillante y la gloria popular, si llega, tampoco suele ser inmediata. Pero de estos teatros de minorías salen a la larga los directores, autores y comediantes que han de renovar los teatros de muchedumbres"<sup>27</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAQUISTÁIN, Luis: *La batalla teatral*. (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1930).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *El coloso de arcilla*. (Madrid: El teatro moderno, 1928).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *España en el crisol*. (Barcelona: Editorial Minerva, s.f.).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *El pensamiento español contemporáneo*. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1962).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *El rodeo*. (Madrid: Editorial Atlántida, 1925).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *Caza mayor*. (Madrid: Editorial Sucesores de Rivadeneyra, 1924).
- ARAQUISTÁIN, Luis: *Volpone o el zorro*. (Madrid: Editorial España, 1929).
- BIZCARRONDO, Marta: *Araquistáin y la crisis socialista en la II República. Leviatán (1934-1936)*. (Madrid: Siglo XXI, 1975).

---

<sup>27</sup> *Op. cit.* pág. 73.