GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

LA VOZ ILUMINADA

NOTAS SOBRE EL TEATRO A TRAVÉS DE UN CUARTO DE SIGLO

BARCELONA
INSTITUTO DEL TEATRO
1952

LA VOZ ILUMINADA

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

SECCIÓN DE ESTUDIOS
DE HISTORIA Y CRÍTICA

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

LA VOZ ILUMINADA

NOTAS SOBRE EL TEATRO
A TRAVÉS DE UN CUARTO DE SIGLO

BARCELONA
INSTITUTO DEL TEATRO
1952

ES PROPIEDAD DEL AUTOR

Copyrigth by Guillermo Díaz-Plaja, 1952

Casa Provincial de Caridad : Imprenta-Escuela : Barcelona

A

ANTONIO GALLEGO BURÍN

En este libro se intenta repetidamente presentar el Teatro como una encrucijada entre el Tiempo y el Espacio, entre la Acción del personaje y la Escenografía que lo rodea, entre la Voz y la Luz. Acaso el teatro no sea, en último término, otra cosa que la Palabra vibrando sobre el resplandor de las candilejas; un poco de Voz Iluminada.

ESQUEMA DE UNA VOCACIÓN

Cedo a la tentación de reunir en un volumen un grupo disperso de testimonios de mi vocación por el complejo fenómeno estético que denominamos Teatro. Artículos publicados en España o América, capítulos de libros misceláneos, guiones de discursos o conferencias, o simplemente notas inéditas de mi archivo, constituyen este librillo del que, naturalmente, quedan excluídos otros trabajos publicados por mí, de carácter históricoliterario que estudian sistemáticamente la evolución del teatro, alguna de sus épocas o la producción personal de determinado autor. Por el contrario, son traídas a estas páginas una serie de anotaciones de carácter generalmente estético que, en fintas sucesivas, intentan arrancar al teatro algunos de sus más hondos secretos.

Contribuirá, acaso, al interés de este asedio el hecho de que separe la primera nota de este libro de la última una distancia que se aproxima al cuarto de siglo. Y ello da un aire — un poco melancólico — de crónica a esta colección de trabajos, que al llevar una fecha al pie, datan un instante emotivo frente al hecho estético, acreditando al mismo tiempo una fidelidad indubitable.

Así, este libro resulta para mí un poco autobiográfico, en la medida que veinticinco años de mi existencia hayan quedado prendidos en el interés del teatro. Y, al ordenar sus primeras páginas, veo de nuevo al adolescente que fuí, descubriendo la magia de la escena, desde las localidades altas — alguna vez miembro encarnizado de una «claque» — y llevando sus primeras impresiones escritas — era hacia 1927 — a El Día Gráfico, *diario barcelonés que bondadosamente las acogía. No os daré nuestra — será mejor — de mi obra crítica a los dieciocho años. Pero sí quiero abrir este libro con un trabajillo al que debo la emoción del primer laurel ganado.* La Gaceta Literaria, *el trepidante periódico de Giménez Caballero, abrió, en las postrimerías de 1928, un concurso para el mejor estudio acer-*

ca del teatro en el año que terminaba. Lo gané yo. Ahí podrán verlo, con su sintaxis cortada — era moda — y su valoración muy del momento. Podría suscribir casi todos sus juicios de nuevo, como también el hecho, sistemático en toda mi obra posterior, de la estimación de todos los productos espirituales de las Españas.

Curiosa la valoración del entonces tan discutido teatro de Azorín. La cual motivó un acontecimiento para mí extraordinario. Imaginad al mozo de veinte años, recién llegado a Madrid. Evocad con él el momento en que se acerca, emocionadamente, al maestro. Pensad ahora esto: el maestro Azorín propone al muchacho que llega de Barcelona a cursar el Doctorado, le propone, digo, que escriba un amplio estudio para prologar sus Obras Completas *de Teatro. El mozo sabe que los libros de Azorín no llevan nunca prefacios ajenos y mide así mejor la dimensión de la bondad generosa del maestro. El estudio se publicó, efectivamente, en 1931.*

La seducción por el tema teatral aumenta. En Madrid, representaciones inolvidables de La Barraca, *del Club Anfistora, del Teatro Español, con Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Primeras*

escapadas a París, a Italia, a Grecia. Notas y notas se escriben entonces, en pleno fervor por lo nuevo. Algunas conservan bien la fiebre del momento y se reproducen aquí.

Mientras tanto, el cine empieza a apasionarme fervorosamente. Llego a definir nuestra civilización como «una cultura del cinema», y con este título escribo el primer libro de estética cinematográfica, que se imprime en España (1930), así como realizo la pequeña hazaña de organizar, por primera vez en una universidad nuestra, un curso acerca del importante fenómeno nuevo (1932). Dentro de este fervor cabe consignar mi presencia en Roma (1933), como Delegado oficial en el I Congreso Internacional de Cinematografía Educativa.

Posteriormente, el estúpido mercantilismo que preside la actividad alrededor del cine me aleja, durante muchos años, de él. Mi fervor vuelve al teatro. Las polémicas sobre el teatro de vanguardia me encuentran en la línea de fuego. Un día, al entrar en el Ateneo Barcelonés, mi llorado amigo don Fernando Valls y Taberner, que presidía el Conservatorio del Liceo (del «Liceo Filharmónico de Isabel II»),

me propuso, a bocajarro, encargarme de la Dirección de la Sección de Declamación para reorganizarla. Acepté entusiasmado, comenzando así una tarea —la de la docencia del Arte dramático— en la que he quemado muchas horas de entusiasmo y de fe.

Los artículos que se incluyen, correspondientes a los años 1931-1936, muestran, mientras tanto, nuevos aspectos de la actualidad teatral y tienden a un breve sistematismo estético que toma cierta forma en ensayos escritos durante nuestra guerra y que ven la luz reunidos en mi libro La ventana de papel *(1941).*

Desde 1939, ya al frente del Instituto del Teatro, continuación de la gloriosa «Escola Catalana d'Art Dramàtic» que fundara en 1917 Adrián Gual, la experiencia iniciada en el Conservatorio del Liceo se amplía y, sobre la base fecundísima de una bifurcación de estudios, hacia el Verbo — Declamación — y hacia la Plástica — Escenografía —, hemos ido construyendo una institución que todavía no ha alcanzado su plenitud, pero que, con sus treinta y tantas cátedras prefigura ya una visión completa de la totalidad complejísima del fenómeno teatral.

El lector encontrará, en el lugar que corresponde, la labor estética y crítica que flanquea la tarea docente y que constituye una panorámica de la problemática teatral de estos años, y cuando no una crónica de ángulos que me gustaría salvar del total olvido.

Que lo que tiene pretensión de validez y lo que se apunta con temblor de anécdota en este libro sirvan de acicate para el estudio y la exaltación del teatro eterno.

Barcelona, enero de 1952.

MAPA DRAMÁTICO ESPAÑOL
(1928)

Dos caminos. O una estadística farragosa o una designación de cumbres. Atentos a esto último, desplegamos el mapa dramático español, para señalar con subrayados de simpatía todas las cimas audaces.

Inconvenientes: Esa difícil medida del cartel convocador: *ensayo que resuma.* Ese carácter mesiánico — propicio a la decepción — que los artículos de Arconada y Pérez Ferrero asignan al nuevo crítico teatral.

Desplegamos el mapa dramático español de 1928.

I

Castilla

En la frontera

En la frontera, cuando ya vamos a penetrar en 1928, nos despide una silueta de mujer. Es — la reconocemos en seguida —Marianita Pineda. Nos detenemos a mirarla, porque ha llegado a ser algo simbólico y trascendental. (*Mariana Pineda* — poesía popular — uno de los platillos de la balanza lírica de García Lorca. En el otro — poesía para selección — *Canciones*. En el fiel, en el centro, en la conjunción, en el ¡eureka!, el *Romancero gitano*.)

Marianita Pineda nos dice adiós con su pañuelo verde. ¡Adiós! Pañuelo verde: de lo que se va y vuelve.

Sector «Azorín»

«Azorín». O las sorpresas de la inmovilidad. Porque a «Azorín» nos lo imaginamos inmóvil.

Parado, estupefacto ante las ideas y ante las cosas, mientras las va anotando con una letra menuda y prolija. Pero «Azorín» se mueve. O, por lo menos, gira sobre su eje con incansabilidad. Hasta haber dado — valientemente — el rostro a todas las direcciones de la Rosa de los Vientos.

«Azorín», en la algarabía del Dos de Mayo, se puso el antifaz de don Pedro Muñoz Seca. (¿Me conoces? ¿Me conoces?) Pero nadie le conocía. Luego se supo que había producido *El Clamor*. Al eco extraordinario que suscitó en Madrid le pusieron, en provincias, una oportuna sordina.

En 24 de noviembre plugo a «Azorín» ofrecernos un rostro auténtico. Su trilogía *Lo invisible*, estrenada, en junto, para solemnizar la inauguración de la Sala Rex.

Claro, se habló de la otra trilogía de personaje invisible — *La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* — de Maurice Mæterlinck. Es necesario señalar — y subrayar — el deslinde, la bifurcación que — acorde con el sentir moderno — ha realizado «Azorín» en la ruta mæterlinckiana.»

Sobre el autor de *La princesse Maleine* pe-

saba en esta trilogía la compleja atmósfera del fin de siglo. A Mæterlinck le era imposible presentar la estricta tragedia — las estrictas tragedias — al desnudo, en puridad. Le hacía falta un ambiente para predisponer al espectador. Situar, en altorrelieve, el dramatismo. Rodearlo — en una palabra — de escenografía.

(Siguen unas notas referentes a la escenografía mæterlinckiana, en la trilogía que estudiamos, útiles para la comparación:

«*La intrusa*»: Un abuelo. Tres niñas. *La obscuridad.* «*Los ciegos*»: Un sacerdote. *Muerto.* Ciegos. *Bosque de sauces y de cipreses.* Una ciega, joven. *Ruido. De hojas secas - La ciega, loca - El Mar. Rumores de tempestad.* Tres viejas rezando. Gritos. *Anochecer. Frío. Viento. Nieve.* «*Interior*»: *Un Jardín. Sauces.* Un anciano. Personajes mudos. *La multitud.*)

La gran victoria de «Azorín» consiste en lograr el mismo estremecimiento en el espectador. Pero de un modo más puro, más limpio, más sobrio, menos escenográfico. Sin rumores, sin gritos, sin sentimentalismo, sin sauces, sin noche. El dramatismo nace puro y sin complicidades. Se ve cómo se avecina, cómo se abalanza, cómo se

echa encima la tragedia, hasta dejar el ánimo sobrecogido; pero todo por una pura mecánica intelectual. Todo el escalofrío de la Muerte cercana nace del espanto mismo del protagonista, situado en el centro de una escena — desnuda —. El ambiente espiritual de esta trilogía es como aquel gabinete del doctor Death. Pintado de azul claro — de una fría y cruda claridad eléctrica —. Los personajes — el traje blanco de los cirujanos en trance de operación —, de una sencillez impresionante. Siempre delineados con claridad. Sin claroscuro, sin misterio, sin vaguedad. Como grabados, con un diamante sobre un cristal; como delineados, sobre el mármol, con un bisturí.

Si «Azorín» hubiera querido olvidar estos detalles (¡tan azorinianos!) del decorado — «una mesita con libros», «un retablito con una Virgen» —, la obra no hubiera perdido un ápice de su intensidad. La fuerza dramática de la trilogía — como un fino estilete clavado con exquisita brutalidad en mitad del corazón — no debe nada al ambiente escenográfico. Lleva todo el vigor en sí misma. En frente de la obra mæterlinckiana, éste es el gran triunfo de «Azorín».

Esa aspiración a la pureza por la que el autor insigne de *Castilla* ha encontrado un nuevo camino de perpetuar su juventud, es la nota máxima de su obra. Aspiración a la pureza, cuyo último sendero señala una obra ejemplar: *Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*, de ese exquisito atormentado que fué Rainer María Rilke. «Azorín», en la nota que antepone al prólogo de su Trilogía, dice palabras inolvidables del poeta inefable. De la lectura de su obra maestra, dice, nació la trilogía de *Lo invisible*. Si la obra de «Azorín» no fuera esencialmente pura, hasta el punto de rehuir las imágenes, por su maravillosa visión de la realidad, si esta aspiración a la pureza se debiera únicamente a los *Cuadernos* de Rilke, siempre cabría reconocer en «Azorín» su introductor — admirable — en el teatro. Terminaríamos entonces con esta proporción de ecuaciones literarias: «Azorín» es a Mæterlinck como Rainer María Rilke es a Poe.

SECTOR BENAVENTE

No, Arconada. Yo no creo en ese temperamento *profundamente español* de Benavente. Mi

opinión surge, naturalmente, comparándolo con los de su generación literaria.

Ya Giménez Caballero, en un artículo memorable *(Valor proverbial de Antonio Machado*, L. G. L., 34) enderezaba los gestos torcidos — las poses — de la generación del 98. Gestos — heroicos — adoptados para el cumplimiento del deber. (El alto deber de europeizar a España.) Y nos mostraba a Unamuno, descentrado en el laberinto europeo; a Baroja, cada vez más ibérico; a «Azorín», *místico anarquista de la Mancha*; a Maeztu, *espíritu de inquisidor.*

Del *Vabumb* no quedan más que Valle y Benavente. Con Valle-Inclán no hay caso. Se metió en un ambiente de guerrilleros y de carlistas, es decir, en lo más espeso del meollo español, en la esencia del celtiberismo. Pero con Benavente, sí. Benavente tiene prestado juramento de fidelidad a Europa. Como Eça — dominador de la ironía, la sutileza y el matiz — se extraiberiza. Penetra la realidad de la vida española y llega hasta el fondo de su psicología *(Los intereses creados, Pepa Doncel)*. Pero sin confundirse con ella. Pero restando, un poco escépticamente, al margen. El ibérico integral — dígase lo que se

quiera — no congenia con Benavente. Lo encuentra — por su sutilidad, por su visión exterior —lejano. Le desplace que los personajes hablen tanto y digan sentencias sutiles.

Un claro ejemplo. Este año, Benavente, se ha metido con su ironía destructora en el recinto de Moraleda. Ya desde la plazoleta de la finca de los marqueses (¡esos aristócratas tan benaventinos!) de Castro-Osorio — en el segundo acto de *El demonio fué antes ángel* — se presiente la esencia, presencia y potencia de Moraleda. Asusta, su fuerza espiritual. Su dominio, a distancia, de los cuerpos y de las almas. Luego, Benavente penetra en la antañona ciudad. Con el ambiente de Moraleda, Benavente ha hecho *Pepa Doncel*. Con un ambiente análogo. Don Manuel Linares Rivas construyó *La garra*. Yo creo —¿verdad, Arconada?— que hay alguna diferencia. (Así como yo creo que las preferencias del ibérico integral están más cerca del autor de *La última novela* que del de *La malquerida*). Benavente resbala sobre la acción: de cuando en cuando se detiene — ¡oh, sólo un instante! — y sonríe. Y, agilísimo, continúa. Ya es bastante. Para él ya es bastante. El señor Linares Rivas,

le harán falta, sin duda, amplios gestos dramáticos, para subrayar con la misma intensidad.

Benavente divide el ambiente de sus comedias de hogaño entre Moraleda (aristócratas y *snobs*) y la Luna. En la Luna — la Luna de las narraciones de los niños — suceden ...*Y va de cuento* y *La noche iluminada*. Comedias de magia.

Y aquí, sí; Benavente está más cerca que nunca del teatro español. Nuestra comedia de magia, desaparecida al contacto, demasiado humano, del teatro realista, retoña —junto a sutiles notas shakesperianas — en este aspecto de la obra benaventina. Comedia de magia; súbitas apariciones de personajes místicos; tramoyismo de auto sacramental. Esto — admirado Arconada — está más cerca de lo que parece del teatro de Calderón.

Sector Maura

Eso de sector Maura parece una resonancia de los viejos tiempos políticos. (¡Maura, sí! ¡Maura, no!) Literariamente, nosotros somos mauristas convencidos. Maura, sí. Decididamente.

Cuando Honorio Maura escaló la primera fila de la legión dramatúrgica, la gente — el espectador medio — se sentía transportada de gusto. Ante aquella exquisita comedia que es *Julieta compra un hijo* — vivida en la escena por esos finos bordadores de maravilla que son Pepita Díaz y Santiago Artigas — el espectador medio sentía el encanto de lo insospechado: novedad, sutileza, exquisitez, *espírit*. Luego venían los críticos a asegurar que todo aquello — ¿todo aquello? —era de procedencia transpirenaica. Podían citar, si llegaba el caso el nombre de Alfred Savoir o de Sacha Guitry. Bien. Demos — si os place — la razón a los críticos. ¡Pero ahí está la fórmula para quien quiera aplicarla! Y nadie como él.

Honorio Maura es el más fluído, el más encantador de nuestros teatristas contemporáneos. A su primera aportación a las tablas, veintiún cañonazos debieran haber saludado la nueva natividad.

1928 nos ha traído muchas comedias de Honorio Maura. Nuestra gratitud a 1928. ¿Cuál preferir? ¿Esa deliciosa comedia de cambiazo que es *Su mano derecha*? ¿Esa *Raquel*, de per-

sonajes vivos, plenos de una emocionante humanidad? ¿Esa trama admirable de *La muralla de oro*?

Sin trascendentalismos estudiados, sin más filosofía que la que la vida misma enseña al transcurrir flúida y ligera. Daniel Mornet llama a todo esto literatura amable y fantasista. Nada más. O — mejor —nada menos. Honorio Maura, amplio ventanal abierto — de par en par — a Europa. (A la fina y selecta Europa de París). Uno de los pocos respiraderos por cuya virtud no se muere nuestra escena de asfixia.

Sector Grau

El rejón mejor puesto al año dramático actual y a la rutina ambiente, lo ha clavado, sin duda alguna, Jacinto Grau.

Con su tragedia *El señor de Pigmalión*. Su *lujo de precedentes* — el visto bueno del *Atelier* de París y del Teatro Nacional de Praga — concentró sobre ella un cúmulo extraordinario de atenciones. Y un tanto por ciento de decepción. A Jacinto Grau le salen siempre al paso los pedidores de gollerías. Algunos críticos, que se creen

en la precisión de exigir categoría genial a todo teatro antirrutinario. O, por lo menos, cierta calidad explosiva.

Jacinto Grau subtitula *El señor de Pigmalión* farsa de hombres y muñecos. Los hombres son tres empresarios, un constructor de autómatas y un enamorado. Los muñecos son gente conocida, del filón folklórico-literario; Pero Grullo, Ambrosio el de la Carabina, Periquito entre ellas, Bernardo el de la Espada, el Capitán Araña, El Enano de la Venta, y otros. Esta es la distinción del comediógrafo. Pero, conocida la obra, uno se queda perplejo. ¿Hasta qué punto los personajes presentados como muñecos son menos humanos que los demás? En el segundo acto, cuando los muñecos salen de sus cajas y viven su vida propia, a escondidas de Pigmalión (el genial constructor), ¡qué chorro de humanidad no encierran sus actos! Pomponina, la muñeca más gentil y exquisita, marcha a la caja del más zafio de los autómatas. Se comprende: es el más rico. En tanto, Don Lindo, el enamorado galán, fracasa. Se comprende: es el más romántico. En el mundo hay espíritus diversamente construídos: en todos hay algo de Pero Grullo, de Capitán Araña y de

Don Lindo. De positivista y de romántico. Pero en la Humanidad se dan mezclados. Son difíciles de ver los caracteres. En la farsa, no; los muñecos son facetas puras de Humanidad.

Y los que están a su lado, los hombres de carne y hueso de la farsa, se notan más muñecos que nunca. Muñecos de comparsería los empresarios. Muñeco —juguete de la mujer— el enamorado. En cuanto a Pigmalión, el altivo creador, cuando cae herido de muerte, al final de la farsa, se ve bien claro lo que es: un muñeco de nervio convertido en un muñeco de cera.

En la línea gris de la trayectoria escénica española, *El señor de Pigmalión* está marcado con una altiva banderola roja.

Islas adyacentes

Traspasados los sectores de la auténtica Tierra Firme, circunvalaremos —brevemente— por las islas de su derredor:

Teatro poético

A señalar —destacadamente—, *La Vida es más*, de Eduardo Marquina, más lejana que

nunca del *pastiche*, del drama histórico reconstructo; más cerca que nunca del auténtico drama realista —poético —español.

Astracán

El hurra de siempre a don Pedro Muñoz Seca. Su éxito —sus éxitos—, debidos a su superingenio y a la magnífica conexión de su teatro con el sentir de nuestra época. Es —ha dicho Luis Araquistain— el hombre más representativo.

Traducciones

(Ahora se dice obras en colaboración.) Pocas. ¡Nosotros, siempre bastándonos a nosotros mismos! Berr y Verneuil. Y tres versiones memorables: *Les Ratés*, de Lenormand; *Cándida*, de Bernard Shaw, y *Orfeo*, de Jean Cocteau.

Adaptación

Con una cabal honradez artística, *Tigre Juan*, de Ramón Pérez de Ayala, por Julio de Hoyos.

Sainetes

Parece ser que (¡también!) se han escrito algunos sainetes.

Innovación

El Caracol, de Rivas Cherif, merece ser elevado a categoría de laboratorio. Todas sus pruebas —probetas— con «Azorín», Valera, Cocteau, etcétera, merecen un decidido fervor selecto.

II

Cataluña

Otro mapa. Sideral, si os place. (Sin que esto signifique categoría.) Un meteoro a estudiar. Luego, estrellas fugaces. Luego, nebulosas.

Como antes —designación y subrayado de cumbres—, ahora sólo enfocaremos el telescopio crítico a los astros de prima magnitud.

Un meteoro: Millás-Raurell

El poeta y el narrador que era Millàs-Raurell se ha convertido, sensacionalmente, en uno de

los dramaturgos de primera línea. Con una obra: *La Llotja*. El éxito —resonante— le ha valido el honor de ser él —con una obra nueva: *Els Fills*— quien abriera la temporada invernal de teatro de lengua catalana. Millàs-Raurell es, pues, la figura más destacada del año —1928— teatral.

Nos encontramos ante un literato auténticamente poseído de las virtudes raciales. Una concisión expresiva domina su labor teatral. Sus producciones son, acaso, más que nada, esquemas —todo nervio y dureza— de dramas posteriores. Uno admira, sobre todo, el valor de germen y de condensación que encierran.

Y más: Su valor sintético, señalado con su habitual penetración crítica por Agustí Esclasans. Así, ese título, *Els Fills* (Los Hijos), es exactamente ambicioso. No son *unos* hijos anecdóticos; pretenden ser *los* hijos. Pesimista, encierra en esta visión absoluta un cuadro sinóptico de la ingratitud filial. Este es el objetivo del dramaturgo, sobre el que se lanza raudamente sin margen para los rodeos o las escenas de relleno. A cada jornada se desgranará —inexorable, desnudamente— uno de los episodios

de esa ingratitud; el telón final caerá solamente en el instante agudo en que se consume el último, con el abandono pleno del padre. Y así, también, *La Llotja* (El Palco). *La Llotja* podría titularse, con exactitud, *El Pasado*. Es la tortura del hombre que, orgulloso de haber llevado una vida llena de dignidad ante la sociedad, descubre, en la hora blanca de su vejez, una lejana traición de su esposa. Más que el *hecho* material del engaño, le tortura el espíritu, la tesitura grotesca por que se deslizó su vivir, nacida de la desproporción entre su rígido orgullo y la insospechada verdad. Sigue una moraleja pesimista.

(Hay una obra de Luigi Pirandello —tengo la nota imprecisa— en que estas ideas —el pasado y la sociedad— se mezclan parecidamente.)

Millàs-Raurell, un meteoro —luminoso, vivificador, amplificador de horizontes— en el cielo dramático de Cataluña.

Las estrellas fugaces

a) *Posición de Carles Soldevila.*

A mi juicio, el panorama del teatro catalán de nuestros días tiene —salvadas todas las dis-

tancias — una semejanza extrema con el del teatro castellano del novecientos. Veamos. De un lado, una tendencia popular arraigadísima — el sainete del Madrid chulón (que todavía sufrimos) y el sainete de costumbres barcelonesas, que representa actualmente Alfons Roure.

De otro, un robusto teatro, también de gusto popular, oscilante entre el melodrama sentimental y el dramón neorromántico, representado por Echegaray y Galdós en Castilla, y, en Cataluña, por Iglesias y Rusiñol. (Guimerá es un caso especial.) Y, por último, una corriente, joven e inteligente, de europeidad que marcó en las letras castellanas Jacinto Benavente, y marca de una manera especial, en las letras de Cataluña, Carlos Soldevila.

De una manera especial — destacadísima — con su comedia *Bola de neu* (Bola de nieve), estrenada en el teatro Novedades, de Barcelona, el 12 de noviembre de 1927. *Bola de neu* da, en Cataluña, la pauta de la alta comedia, dotada de europeidad. (La fina europeidad del novecientos, naturalmente; más cerca de Wilde y de Savoir que de Kayser y de Cocteau.) Después — este año — Carles Soldevila estrena *La tia d'Amèrica.*

El selecto escritor ha efectuado un viaje hacia el éxito fácil, explotando el ambiente local: el sainete. El mismo resultado hubiera obtenido enfocando el asunto hacia un sentimentalismo mediocre. Esto suele aplaudirse. Pero nosotros, los admiradores de Soldevila, lo lamentamos. Precisamente su camino —más difícil pero más glorioso— marcha en dirección contraria.

b) *Descendimiento de Josep Carner.*

Hace ya mucho tiempo, al regreso de un largo viaje por mar, el poeta venía con las pupilas llenas de sensaciones del trópico y de añoranzas populares. Fué entonces cuando —en una salita llena de penumbra, de su mansión— oí de sus labios la nueva de su descendimiento. Descendimiento de sus sutiles cimas líricas hacia dos senderos nuevos: la Novela y el Teatro.

Ahora, 1928, nos ha traído su primera aportación a las tablas: *El Giravolt de Maig.*

El Giravolt de Maig —música del maestro Toldrá— es un esquema lírico del más puro sabor dieciochesco. Logro exquisito. Personajes de porcelana, movidos sobre la trama azul de

unas canciones. Una débil complicación sentimental. Todo en complicidad con la luna y con una música lejana. Cromo sedeño y sonoro, de alta calidad lírica, tiene la virtud de dejarnos el ánimo esperanzado y anhelante este primer descendimiento —al teatro— de Josep Carner.

NEBULOSA

Sin sentido peyorativo, pero —también— sin exaltación posible. El teatro catalán, en vías de robustecimiento y europeización, se agrisa por instantes en su prodigiosa fecundidad. De pronto, un nombre, sonará como una campana de resurrección. Y la hora del aleluya habrá llegado.

[1928.]

MORATÍN EN BARCELONA

I

Atalayando la silueta de Francisco de Goya, se aparece de cuando en cuando, de refilón, la de don Leandro Fernández de Moratín. Acá nos habla del artista, viejo, peleándose a diario con el ama de llaves; allá nos atestigua auténticas hazañas taurinas de la juventud del gran baturro.

Goya es como un buen fanal; cuando Moratín se le acerca su figura resalta en la penumbra, iluminada a su contacto. Pero apenas si da tiempo a vislumbrarle el rostro inexpresivo.

Desde luego, puede intentarse un paralelo entre Moratín y Goya. Sus vidas coinciden, en el tiempo y en la amistad. — Moratín murió sesenta y seis días después de Goya. Goya hizo, en dos ocasiones, el retrato de Moratín —. Ambos, tras una misma época turbulenta, mueren

en el extranjero. Ya esto solo mueve a sospechar una actividad, o, quizás, mejor, una pasividad política semejante. Sí, Moratín fué un afrancesado. Como Goya, a su manera. Cuando sus paisanos se echaron a la calle, en la jornada del Dos de Mayo, Moratín permaneció, medrosamente, en su casa. Le empujó a ello una timidez, una cortedad natural, cuyo reflejo no es difícil hallar a lo largo de su producción literaria. Mitad por inactividad, mitad por obsesión, Moratín se unció al carro del Intruso. Luego hubo de costarle caro, cuando, a la vuelta del «Deseado», su vida fué una sucesión de óxodos interminables por el extranjero.

Pero ya antes de la invasión francesa había don Leandro Fernández de Moratín traspuesto las fronteras españolas: por vía diplomática, acompañando al Conde de Cabarrús.

Aquello fué una especie de cacería literaria por la selva —virgen para los literatos españoles— de Europa. Moratín cobra dos piezas mayores: Molière y Shakespeare. El primero es cosa fácil: lo caza: lo traduce *(El médico a palos)*: lo domina. Con el segundo —con Shakespeare—, no puede. («¡Qué tragedia inglesa

intitulada *Hamlet* —escribe— tengo traducida de pies a cabeza!»). Es demasiado grande para él.

II

Uno se enfrenta con la obra moratiniana con un paisaje incoloro. Ni un punto brillante, ni un chispazo capaz de hacernos sentir la emoción de su contacto. Moratín, ya lo hemos dicho, era un tímido en la vida. También, en la literatura. Auténtica cobardía en la polémica; innegable timidez —entiéndase cortedad, y si se quiere, carencia de genio— en la creación literaria. En sus obras, la emoción se rige por la razón. A esto Azorín llama equilibrio; y Cejador, frialdad. La obra moratiniana se presenta, por decirlo así, en forma de franjas matizadas de grises escurridizos y simples. Nada de complicaciones. Racionalidad. (Y sonrisa cansada, en la sátira). Uno se asombra, por ejemplo, de que puedan construirse tres actos con el argumento de *El sí de las niñas*. Y más, de que los tres actos resulten entretenidos. Quizás el secreto de Moratín estaba en saber medir las emociones para que lleguen

con precisión maravillosa al término que se desea. Y todo Moratín tiene este sabor de cosa medida y exacta.

III

Las andanzas viajeras de Moratín han sido recogidas, sobre todo, en dos libros de ese formidable hombre de espíritu que fué Miguel de los Santos Oliver: *Los Españoles en la Revolución Francesa* e *Historia de los Tiempos Terribles*, (*Hojas del Sábado*, v). Oliver emplea, concienzudamente, un elemento inmejorable: la correspondencia de Moratín.

Sí, Moratín estuvo en Barcelona. En 1787, en 1814 y en 1820. La fecha central marca su mayor etapa barcelonesa: tres años. En 1787 estuvo sólo unos días. En 1820, doce meses.

No siempre vivió en la ciudad condal a su gusto, ni por su gusto. La vida política le imponía, a veces, rumbos incómodos y violentos. Pero al cabo de los meses, Barcelona le entró en el corazón.

Veréis: Él mismo, en su correspondencia, os va contando su vida barcelonesa. Habitaba en la

calle de Petritxol. «*Vivo en una mala posada* —escribía— *en una callejuela llamada «Carrer den Petritxol»; la cual posada, con asistencia, cama, luz, almuerzo, comida y cena, me cuesta tres pesetas, y de aquí podrá usted inferir que como demonios fritos; pero es tiempo de economías*».

Las cartas de Moratín constatan en su primer viaje un gran descubrimiento. Moratín no había visto, nunca, el mar. «*Vi por primera vez el mar*, escribe. *No me hartaba de verle, porque, en efecto, para quien ha nacido en tierra de secano y no ha visto más cantidad de agua que la del claro Manzanares, "quanto ricco d'onor povero d'onde", el espectáculo del mar es interesante y maravilloso*». Continúa: «*Se están haciendo dos grandes edificios: uno es la Aduana y el otro la Lonja. El primero no me gusta nada; el segundo es muy regular y grandioso y de buen gusto*». Temperamento de artista —con todos los defectos de los temperamentos artísticos del XVIII— Moratín se extasía ante las pinturas de Viladomat, dando la razón a Mengs, de ser el mejor pintor de Europa. Habla del teatro —del de la Santa Cruz— en el que se estila, muy conforme

a la época, ópera italiana, con música de Cimarosa...

En su segunda estancia de Moratín, han pasado veintisiete años (1787-1814). Las circunstancias han cambiado enormemente. Moratín ya no es el joven libre, bien considerado, de 1787. Ahora viene de Valencia, preso. En Valencia el general Elío le ha insultado violentamente y ha mandado que fuera embarcado para Barcelona, como afrancesado. Por fortuna, el capitán general del Principado, le da libertad absoluta para andar por la ciudad. Entonces es cuando Moratín se instala en el *carrer den Petritxol,* esperando que mejores vientos templen su sino. Se va haciendo a la vida barcelonesa. «*Yo, poco a poco* —escribe a su amigo Conde— *me voy instruyendo y ya sé la Santa María catalánica, que dice ni más ni menos: "Santa María Mare de Déu, prega per nosaltres pecadors". He llegado a aborrecer la «e» y borrarla de mi alfabeto como inútil y perjudicial, y hablo en catalán con aullido perruno, que no hay más que pedir. Todo el día estoy oyendo aquello de: "Papitu, mare, vinga; mana, tinga..."*». Por esta época Moratín se esfuerza en pasar inadvertido. No frecuenta el trato

de nadie. Sólo se va, por las tardes, al teatro. Barcelona va siendo cada vez más de su agrado. En cambio, las peripecias de su vida le traen un odio formidable contra Madrid. «*Una sola cosa tengo decidida irrevocablemente, y es no volver jamás a entrar por las puertas de mi lugar, aunque viva más años que el patriarca Enoch*». Véase, en cambio, la opinión que le merece Barcelona: «*Entre tanto, mi resolución es no moverme de aquí, ni trocar este pueblo por ningún otro de España... entre unas gentes las más tolerantes, las menos chismosas, las menos perseguidoras de toda la Península, donde cada cual atiende a sus intereses, y no se mezcla en los ajenos, lo cual no sucede en ninguna otra parte*». Moratín se encuentra a gusto. Hace una vida metódica. Su descanso, su paseo, su café, su teatro... Pero mientras, sus posibilidades económicas se agotan. Solicita una y otra vez le sea alzado el secuestro que pesa sobre sus bienes. Es ayudado y lo logra, al fin. Su situación era ya desesperada. «*No tengo esteras, no hay chimenea, estoy sin botas, como con cubierto de madera, no tengo más alhajas en mi poder que aquel antiguo par de hebillas y ahí empieza y acaba mi guarda-*

joyas», escribe por este tiempo. Moratín pensó, incluso, en el suicidio. Afortunadamente su situación se remedia. Halla otra vez el gusto de la vida. Habla del Carnaval de Barcelona y de los salchichones de Vich. Pero Moratín, recela. Sino un peligro político inmediato, el del Santo Oficio, está siempre en acecho, en pie. Moratín solicita permiso para viajar por Italia. Se dan largas al asunto. El recelo de Moratín aumenta y decide esperar la resolución en el extranjero. Al efecto, solicita de dos médicos barceloneses, amigos suyos, que le receten las aguas de Aix. Moratín parte.

Atrás se quedan tres años de su vida. Horas amargas y horas azules. Allá su «Carrer den Petritxol», su casa de huéspedes y la dueña, la tía Fontcuberta, que ha envejecido considerablemente... Moratín se va. Y ya no ha de pisar tierra española, hasta que no la oreen vientos de libertad.

Hasta 1820. Riego ha levantado ya su bandera. La Inquisición ha sido abolida. Moratín vuelve a España. Pero Moratín no vacila: vuelve a Barcelona.

Esta postrera estancia de Moratín en Barce-

lona es una etapa triunfal. Todo el renombre que su producción literaria le había granjeado —agrisado antes por su vida aislada y por las circunstancias políticas— aparece, de pronto. Se hacen versos a su llegada. Se representa *El sí de las niñas* con un entusiasmo delirante. Moratín —bromeando— escribe: «''*Unos disen que son quinse y otros que son setse las cumadias que te cumpostas en Muratín y que totas son por Barsalona, y que no s'en vol anar a Madrit''. En esto último tienen muchísima razón. Aquí me estoy y aquí me estaré, y no saldré de aquí sino para Burdegalia* (Burdeos) *o para la vida eterna*...».

Pero tampoco ahora, Moratín, se las promete muy felices. El régimen constitucional vacila; vacila, por tanto, también la libertad personal. Se habla de Alianzas, de invasiones extranjeras. En Barcelona se desarrolla una epidemia...

No era Moratín hombre capaz de mantenerse en ninguna primera línea de fuego. Y así, en agosto de 1821 emprende de nuevo el camino de Francia. Tenía el propósito de volver a España por Irún. No lo hizo. En Burdeos había anclado un numerosos grupo de liberales españoles. Allí estaba —con Rosarito, con Leocadia, con sus

pinceles — el abuelo Goya. Allí vivió Moratín hasta el año 1827. En este año marchóse, con Silvela, a París, donde murió en 21 de junio de 1828.

He querido renovar las horas barcelonesas de este hombre, frío y extraño, que sintió por Cataluña un afecto sencillo y fraternal. Que escribía palabras como estas: «*estos feroces catalaunos me admiran y me dicen que soy "mes catalá que'ls catalans mateixos...*"».

[1929.]

POESÍA EN EL TEATRO Y TEATRO POÉTICO

Hay un tema que conviene revisar a la luz de las últimas aportaciones: el tema de la poesía en el teatro.

A primera vista la posible pregunta previa no ofrece dificultad. Poesía y teatro son dos cosas perfectamente compatibles. Pueden citarse —véanse en cualquier manual— altos ejemplos de teatro poético.

Y bien: analicemos —releamos— este teatro. Estudiemos la presencia del lirismo en la acción dramática. Y sorprendamos los resultados de esta fusión.

Hay un concepto clásico del teatro: el teatro-acción. Todo en la obra escénica tiende a un dinamismo. La escenografía no existe; la dicen —«la ponen en movimiento»— los personajes. En las primeras escenas de las obras de nuestro

teatro clásico los personajes hacen alusión al sitio en que se encuentran. Esto da a comprender el escaso aprecio que el teatrista otorgaba a la escenografía.

Pero todo esto termina con el Romanticismo. El Romanticismo substituye la palabra del actor por la acotación del autor. En vez de otorgar a la palabra del personaje la valoración dramática del momento, es el autor quien le somete a una atmósfera, a un ambiente. (Claros de luna, tempestades, relámpagos, truenos, sauces, etc.) El Romanticismo «detiene» la acción. La multiplica en «cuadros plásticos». Le quita dinamismo. El efecto poético mata el efecto dramático. La poesía resulta —en último término— perjudicial a la acción.

Rastreando las huellas de Góngora en nuestro teatro clásico, se ve muy claramente este fenómeno. Yo he llegado a la siguiente conclusión: mayor cantidad lírica, igual a menor calidad dramática. Cuando el dramaturgo pone en boca de cualquier personaje una sarta de conceptos, un aria de lirismo encendido, el resultado poético puede ser muy bello; pero la acción dramática sufre un colapso; muere.

El porcentaje de gongorismos —de arias líricas— es mayor cuanto menor el interés dramático del momento. Hoy sucede lo mismo. La intercalación de motivos líricos en una obra dramática presupone una «traición». Es un subterfugio, una hábil maniobra para captar «por otro camino» al espectador. Y esta afirmación mía conviene a obras antiguas y modernas; puede aplicarse a *Fuente escondida*, de Marquina, o a la *Santa Casilda*, de Alberti.

No. El interés dramático debe obtenerse sin abandonar los elementos dramáticos propios. Es una elemental exigencia que debemos formular, máxime hoy, que se postula una enérgica deslinde entre los géneros y que se rechaza, por sospechosa, cualquier intervención de lo extraartístico en lo artístico; cualquier cópula confusionista entre las artes. (La dirección plástica formalista que señalan el cubismo, el expresionismo y el postexpreciosismo no es más que un deseo de abandonar los peligrosísimos contactos extraplásticos —sentimentales, patrióticos, localistas— que amenazaban la pura expresión formal.)

Hemos hablado de la presencia de la poesía

en el teatro. Quedaría por hablar del teatro poético, que es, precisamente, la antítesis del que acabamos de ver. Aquí la poesía surge precisamente de la acción por una evasión de lo cotidiano —«poesía, dice Ortega y Gasset, es eludir el nombre cotidiano de cada cosa» —hacia el sueño — teatro superrealista —, hacia lo irreal — teatro fantástico — o hacia lo sublime, por una concepción grandiosa de la Humanidad.

Teatro poético; pero no poesía —embutida — en el teatro.

[1930.]

DOS TABLADOS DE MARIONETAS

Creo que para el escritor de teatro nada ha de ser tan grato como escribir comedias de polichinelas. Jamás el autor se siente tan libre, tan sobrehumanamente ágil, como cuando teje y desteje a su sabor los dichos y los hechos de sus muñecos, criaturas literarias suyas en la más completa acepción de la palabra.

Cuando se hilvanan tramas con personajes de la vida real, esa misma realidad, sosa y anodina, ata fuerte a la fantasía. La pluma del escritor queda intimidada espiritualmente por la presencia de ese anónimo espectador de su teatro, que exclamará con su gesto de fastidio: «¡Esto es inverosímil!» Pero si se le advierte, de antemano, que lo que va a moverse ante sus ojos es una farsa guiñolesca cuyos personajes han de mover sutiles resortes mecánicos, acogerá todo lo que le sea

presentado con una amplitud de crítica desconocida.

Sin embargo —a pesar de esa irrealidad idealista de que se llena el público—, yo creo que las farsas de polichinelas deben tener otro radio de acción. El espectador debe ser, sencillamente, el lector. Su teatro, teatro para leer. Una prueba de lo que digo es el escaso éxito que suelen tener estas obras puestas en escena. Evidentemente, demasiado literarias para ser teatrales (al gusto del gran público), y demasiado dramáticas para entrar en el terreno de la novela, esas farsas de polichinelas (títeres, siluetas, muñecos, marionetas, etc.), constituyen un género aparte, con características permanentes y normales. Teatro de fantasía, para el que toda sujección y toda regla se nos antojaría excesiva, cuyos personajes, sin más norma que el arte del creador, ejecutan libremente sus órdenes. Se me dirá —con razón— que la cantidad de humanidad que revelen los actos de los polichinelas marcará el grado de interés que tenga la farsa. Evidentemente. Pero a los muñecos de trapo están permitidos gestos, frases, audacias y fantasías inadmisibles en los hombres vulgares, esos hombres que son,

al fin y a la postre, los personajes del teatro realista.

Muñecos con traza de hombres, pero que, de cuando en cuando, nos hagan olvidar de que son hombres... ¿Recordáis el parlamento final de Silvia, la marioneta de aquella magnífica comedia de polichinelas que se llama *Los intereses creados?* «...a estos muñecos, como a los humanos, muévenlos cordelillos groseros que son los intereses, las pasioncillas, los engaños y todas las miserias de su condición; tiran unos de sus pies y los llevan a tristes andanzas; tiran otros de sus manos que trabajan con pena, luchan con rabia, hurtan con astucia, matan con violencia. Pero entre todos ellos desciende a veces del cielo al corazón un hilo sutil como tejido con luz de sol y con luz de luna, el hilo del amor, que a los humanos, como a estos muñecos que semejan humanos, les hace parecer divinos...» He aquí, pues, a los héroes de la farsa. Maravillosa encarnación del hombre que no se conforma con serlo a ras de tierra.

Sugerencias son éstas que debo a dos lecturas recientísimas. Dos libros olientes a tinta fresca muy poco ha llegados a mis manos. Uno es el

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de don Ramón del Valle-Inclán. El otro *Putxinellis*, del escritor catalán Pedro Corominas. Paralelismo de género y simultaneidad de aparición me impelen a hermanar su comentario.

* * *

La publicación del libro *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, como todos los de Valle Inclán, es acontecimiento de verdadera y digna actualidad.

Este volumen que aparece rezagadamente, llevando el número IV de sus Obras Completas, no es absolutamente inédito. Compónenlo dos «autos para siluetas», dos «melodramas para marionetas» y una «tragedia de Salnés» en tres jornadas.

Seguramente podrían incluirse, todos ellos, en la denominación de «esperpentos», utilizando la propia nomenclatura valle-inclaniana, que «Andrenio» ha precisado así: «Una estilización osada y vigorosa que arranca a lo feo, a lo desatinable y a lo absurdo su secreto, y en vez de limitarse a la superficie de lo cómico, saca una

lección moral y una interpretación psicológica, encerradas en una imagen burlesca».

Y esto, y nada más que esto son las historietas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.* Imaginamos, como tras un cristal de niebla, como en un fantástico claro obscuro, las siluetas de los personajes, agudizados sus defectos característicos y sus virtudes esenciales. Imaginad una caricatura que no produjera en vosotros el menor efecto cómico, sino una emoción penetrante de realidad. Así. Desde *Ligazón,* aquel cuento lunero, fresco como una canción de niña, legendario como un romance; frío, duro y trágico como brillo de puñal hasta *Sacrilegio,* viñeta bronca de bandidos sobre una quebradura de la Sierra Morena, toda la tumultuosa movilidad del *Retablo,* corre ante los ojos del lector,

* * *

En la curva parabólica que la obra de Corominas dibuja, en dirección a la superficialidad (superficialidad en el sentido exacto y desvalorizado: desde *La vida austera* a *Silén,* pasando por *Cartes d'un visionari* y *A recés dels*

tamarius) *Putxinellis* es, evidentemente, la etapa última, la menos preocupada de profundidad.

Dos policromías. Un cromo de filigrana y una estampa popular; *L'Amor traïdor* y *De plaer no h'hi ha mai prou*, respectivamente, integran ese admirable volumen de *Putxinellis*. Subtitúlase el primero, «comèdia de marionetes». Sus personajes son eso, muñecos, cuyos nombres nos parece haber oído vagamente, en alguna vieja leyenda o algún ensueño cortesano. Todo lo que transcurre por el escenario de *L'Amor traïdor* tiene un sabor exquisito y elegante — sedas, perfumes, galanterías cortesanas — de un sutil aire dieciochesco —, música de Rameau y de Cimarosa, al clavicémbalo — contrastado todo ello sobre un fondo de copla popular de soldados que vuelven de países lejanos. Una trama encantadora, de amor, de aristocracia, de intriga y de audacia — audacia dieciochesca, delicadísima, sin bordear jamás la pornografía barata. He aquí *L'amor traïdor*.

En la segunda farsa —«tragèdia de titelles»— se acentúa notablemente el sabor popular. *L'hereu escampa* tiene todo el perfil de un héroe de aleluya romántica. Los colores son más vivos

—y más crudos—; nos hieren más de cerca. Intermitentemente las canciones lejanas irrumpen, como los coros griegos, sobre la acción. Son hondas y fuertes; y nos traen un estremecimiento inolvidable. Su farsa acaba en tragedia. *L'hereu escampa*, es ajusticiado por sus fechorías continuadas.

Este es un mérito más, que debe anotarse. La diversidad absoluta que, dentro del mismo género, presentan las dos farsas de Corominas.

Y dicho esto, casi huelga intentar un paralelo que puede desprenderse de la comparación de ambos comentarios.

Paralelismo, ya citado, de género. Y también, de sentimiento popular, de audacia desnuda y fuerte; de manejo maestro ágil de los respectivos idiomas.

Y, en suma, paralelismo en la emoción indeleble que la lectura de ambas obras produce en el ánimo del lector.

[1931.]

REALISMO Y MAGIA

I

¿Se va a una total renovación del teatro? Si esto es así, ¿qué formas adoptará esta renovación? Hace poco tiempo, un crítico de Madrid hacía notar que el éxito alcanzado por un sector característico del teatro clásico español —el de los *autos sacramentales*— no era debido a un sentimiento religioso del público —como quería Menéndez Pelayo—, sino más bien por lo que en estas obras se daba de espectáculo extra-normal, de espectáculo de magia. Recordemos que el aparato escénico era en tiempo de Calderón, por ejemplo, realmente fastuoso y muy complicado. En las acotaciones de sus obras, que se denominan «memorias de las apariencias», se describen, como es sabido, carros, globos, animales, esferas, columnas, estrellas, nubes y pin-

turas. La mayoría de estos artilugios se abrían mecánicamente para dar paso a hombres o monstruos complicadísimos. Había mutaciones rápidas, desapariciones súbitas y personajes que atravesaban los aires.

Siempre ha existido un teatro dirigido en esta dirección extranormal. El teatrillo burgués, verosímil y de sociedad es realmente una cosa insólita dentro de la historia de la dramática. La *aventura,* lo insospechado ha figurado siempre en el eje de la mejor tradición escénica. El melodrama del siglo XIX es, a su manera, y dentro del mal gusto ambiente, una forma de evasión. Y hoy lo más interesante del teatro contemporáneo busca también la vía de lo extranormal: la farsa, el guiñol, el sueño o el humorismo más descabellado.

Posiblemente, la gran equivocación del teatro europeo de la segunda mitad del siglo XIX ha sido — salvando excepciones — la preocupación realista y su degeneración en el cuadro de costumbres.

Siempre he tenido la impresión de que esta tendencia falla precisamente por no poder dar la sensación de realidad que es, justamente, lo

que busca. Y esto, no por deficiencia de los actores, sino por el ambiente mismo del teatro.

El espectador de teatro —y esto lo ha visto muy agudamente Antonio Espina— se siente en todo momento miembro de una comunidad social que le impide entregarse al juego escénico. (Contrariamente en el cine, el espectador se siente aislado y como inmerso en un baño de obscuridad.)

Al espectador de teatro le cuesta mucho olvidar la luz de las baterías o el trabajo del decorador. La escenografía sobre todo no le engaña nunca, y los árboles son siempre de papel y los puertas de tela pintada.

Frente a esta «desconfianza», sólo puede intentarse una cosa: jugar descaradamente al teatro como ficción, farsa y mentira. Exageración del gesto hasta la mueca, de la voz hasta el grito, del color hasta la violencia, de la acción hasta el desequilibrio. Ésta podría ser —viene siendo— una de las fórmulas posibles para escapar a la ñoñería de una historia de amor —declaración, ruptura y arreglo final— en tres actos.

Por otra parte, hagamos notar las posibilidades que la electricidad y la mecánica moderna

pueden aportar a esta *irrealización* de la presentación escénica. La simulación de lo maravilloso ha dejado de ser un problema. El mismo cine —discípulo primero y enemigo después— puede colaborar en esta tarea y ya se ha utilizado. (El primero del que tengamos noticia es del gran realizador alemán Erwin Piscator, que acompañó de un fondo cinematográfico la representación de la comedia *A pesar de todos*, el 12 de julio de 1925).

Irrealidad. Esta podría ser la consigna del momento. Pero irrealidad con plena conciencia: es decir, ausencia de simulación de la realidad para dar una autenticidad primera a la farsa. Predominio de la magia sobre el realismo.

II

Ilustraría la posibilidad de orientar la escena hacia una decidida voluntad de magia la lectura de un libro como este *Teatro incompleto* que acaba de publicar Max Aub.[1] Pero más, todavía, una obra anterior del mismo escritor: *Narciso*.

1. Madrid, 1951.

Narciso puede situarse en aquella lista de mitos renovados que constituye una de las modas más interesantes de la dramática contemporánea. Se ha visto, en efecto, revivir al viejo Edipo y al joven Romeo bajo el proyector jovial de Jean Cocteau. Santa Juana, renacida bajo la sonrisa de Bernard Shaw. Don Juan, en mil proteicas restauraciones...

Todas estas reviviscencias se apoyan, en general, en un concepto que he usado con frecuencia en mi reciente estudio-prólogo a las Obras Completas del teatro de Azorín:[1] el concepto de *antiarqueología*, es decir, la ausencia de circunstancia histórica y —naturalmente de *pastiche*— salvando de cada tipo las características psicológicas que son universalmente válidas. De ahí que en estas versiones no sea raro oír hablar de los héroes antiguos de teléfonos y de aviones, con un lenguaje sin arcaísmo ni solemnidad. Así se actualizan sus tragedias y los sentimos próximos y fraternos, y a veces con una ironía muy humana que les recorta a su solemne magnitud.

Max Aub moderniza el mito de Narciso —tan

1. Madrid, CIAP, 1931. [Reproducido en el libro *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Juventud, 1956.]

grato a los poetas últimos con Valéry, Riba, García Lorca —,[1] y lo hace el eje de su propia tragedia. Narciso enamorado tanto de su presencia corporal, dice la nueva fábula, como de su fisonomía espiritual, crea la tragedia del solitario, del monologador eterno. Narciso intenta suicidarse disparando sobre su espejo.

Toda la obra está llena de una magnífica arbitrariedad: de un juego de sonrisa y capricho. Un *corifeo* interviene y subraya los episodios de la acción. Los personajes mitológicos hablan como *clubmen*, etc.

Y, como es lógico, el autor no se olvida de que hace teatro. Es decir, no intenta nunca dar una sensación de realidad —que, por otra parte, sería inoperante. En las acotaciones, esta preocupación es constante. Por ejemplo: «Todos los efectos de luz han de ser intensos, burdos, sin graduación». El Corifeo habla al público con un megáfono. Las ninfas se ponen y se quitan una careta ante el espectador. Todo está en un ritmo de farsa y de juego.

Max Aub, en *Narciso*, hace plástica una idea

1. Vid., sobre este tema, mi ensayo *Eco de Narciso*, también en *El arte de quedarse solo y otros ensayos*.

de ascendencia pirandelliana. El hombre y su doble, invisible para los demás; el hombre y su espíritu, representados por dos personajes. Y he aquí que el monólogo —el instrumento más arbitrario de la tradición realista del teatro— adquiere aquí una nueva vivacidad.

Las acotaciones, como decimos, son clarísimas en esta cuestión del realismo. «Los personajes —dice— son marionetas. No tengo la seguridad de si llevan máscaras.»

Otro problema —este más trascendente— es el de la relatividad— teatro dentro del teatro— de los personajes escénicos capaces de estar a la vez dentro y fuera de la farsa, como Don Quijote y Sancho se encuentran, a veces, fuera de la novela; como el protagonista de *Niebla*, de Miguel de Unamuno. (Excusado es decir que la máxima explotación del tema —madrugador en España, como acabamos de ver— corresponde a Pirandello.)

En la tragedia de Max Aub el personaje llega al final en un estado de paroxismo. Uno de los personajes se acerca a la batería y pide perdón a los espectadores: «Desgraciadamente nuestro protagonista se ha vuelto loco y no nos queda

otra cosa sino pedir benevolencia para que caiga el telón antes del fin de la farsa», viene a decir. Entonces, el protagonista irrumpe y *sale* de la acción, gritando «No, no, que no baje el telón. ¡Que la farsa no ha terminado!», y dando así un final impresionante a este juego turbador y eterno del realismo y la magia.

[1932.]

MÍMICA Y TEATRO

Diríamos que el hombre de teatro al llegar al cine se desnuda de la antigua máscara deformante —que le venía de Grecia y de Roma— y se descalza el coturno. Pie a tierra, su rostro se enfrenta con el espectador con una intrépida desnudez. Lo vemos en su precisa humanidad. Una flexibilidad agudísima juega en su gesto, antes inédito bajo la mueca persistente del llanto o de la risa. Ningún pliegue del rostro recién nacido queda oculto al espectador que puede juzgar inexorablemente cualquier traición a la sinceridad. Béla Balasz hace notar cómo en el teatro suele diferenciarse la *obra* de la *representación*. En el cine sólo hay *representación*. O, mejor aún —como quiere, Fernando Vela, *presentación*. «El personaje... es exactamente igual a su apariencia.» Cuando en el cine so-

viético el personaje 'campesino' es representado —presentado— precisamente por un campesino, no se hace otra cosa que poner en práctica esta teoría. En el teatro no existe la microscopia del gesto, de que hablaba Fernando Vela.[1]

Estas disquisiciones nos llevarían al tema cine-teatro, tan ampliamente debatido ya. En general, las fórmulas de este debate parten de la comparación entre teatro y cine y, más frecuentemente, de la oposición de ambos. La confusión de los primeros tiempos justifica acaso esta actitud. Hoy sería ridículo insistir en esta oposición de dos tipos de arte perfectamente distantes y compatibles. De modo análogo, sería ridículo ensayar un paralelo de competencia entre la música y la pintura.

Los hombres al servicio de la tradición teatral ven, empero, con inevitable inquietud cómo el cine, cuyo nacimiento se produce indiscutiblemente dentro de las fórmulas del teatro, ha ido despojándose ardidamente de las influencias ajenas. E incluso ha iniciado una contraofensiva que inyecta jugo cinematográfico en el teatro.

1. *El Arte al cubo.* (Cuadernos literarios de *La Lectura*, Madrid.)

La última tentativa para situar al cine dentro de las fronteras teatrales es obra de un gran animador de la escena. Hablo de Anton Giulio Bragaglia y de su libro *Evoluzione del mimo*.[1] Con una innegable habilidad, Bragaglia hace del cine la última de las manifestaciones del teatro mudo. La historia de la escena le ofrece una serie de puntos de apoyo, al primitivo teatro de Sicilia y de Roma, pasando por la «commedia dell'arte», del Renacimiento italiano. Finalmente, Bragaglia se refiere al antecedente que suponen dos géneros ilustres: la pantomima y el «ballet». El cine, pues, sería —según Bragaglia— un escalón más de esta sucesión mímica, y de esta manera queda incurso en la tradición teatral.

Pero la dirección que ha tomado el cine desmiente la buena voluntad —o la habilidad— del famoso Director. Es evidente, sí, que los films italianos de avant-guerra [1914-1918] caen perfectamente dentro del género pantomímico.

Sin embargo, la historia del gesto nos enseña este axioma: gesto amplio = teatro; gesto mínimo = cine. La pantomima especialmente necesita de la máxima amplitud gesticulante: *a)* porque la

1. Milano, Casa editrice Ceschina, 1950.

ausencia de la palabra obliga al actor a una exageración subrayada; *b)* porque el espectador no cuenta con la posibilidad de *ver* con exactitud el rostro del personaje.

El cine opone a estas dos circunstancias estas otras dos: *a)* la posibilidad de una fuerte expresión con un gesto limitadísimo, que *b)* el espectador puede analizar y profundizar por medio del «primer plano».

Así, pues, el cine — en su mayoría de edad — cumple su finalidad expresiva con medios diametralmente opuestos a los del teatro. Y puede constatarse otro fenómeno: a medida que se acentúa la inmovilidad de los rostros, se transparenta de una manera riquísima toda la vida interior, todos los estados de ánimo del personaje. Recordemos a Chaplin.

[1933.]

ALEJANDRO CASONA

El mejor interés del teatro de Alejandro Casona radica en su condición de literatura adrede. Los momentos más finos de su obra dramática se caracterizan por su arbitrarismo; quiero decir, por su culto a la pura actitud estética, sin soporte real, válida por ella misma, destacable por su carácter de juego mental. En cambio, la parte de su producción que se agarra a lo real, que calca la vida, decae de manera grave en la línea general de su obra. En ella, digámoslo en seguida, predomina la primera actitud sobre la segunda.

Con ello, Alejandro Casona se nota situado en la línea que abre, en la moderna dramaturgia española, Jacinto Benavente. Teatro que habla, con las armas del ingenio, más a la inteligencia que al corazón; que se siente un nudo más de

una tradición específicamente literaria. Así, el tono general de los personajes de Casona es literario, libresco; cuajado de ingeniosidad, de ironía y de pequeñas sentencias. Teatro esencialmente dialéctico, que degenera alguna vez en polémico, y que roza, sólo por acaso, el mundo elemental de la realidad.

El proceso de elaboración del mundo dramático de Alejandro Casona se abre con su obra primera, *La Sirena Varada*, y se acentúa en su última producción, *Otra vez el Diablo*. La obra intermedia, *Nuestra Natacha* —la más favorecida por el público—, es, sin duda, un colapso en la línea iniciada, y un descenso de tonalidad hacia los caminos del teatro fácil.

Nuestra Natacha plantea, gravemente, un problema pedagógico que se viene debatiendo de manera harto prolija en los medios profesionales. Casona —que es maestro— ha llevado este problema a las tablas y, por ende, al gran público que se ha interesado vivamente por él. Se enfrentan en esta obra de teatro los conceptos de la educación que tienen como base la disciplina y la libertad, la rigidez intelectual ordenada por el dogma y la espontaneidad instintiva regida

por el impulso. La pedagogía clásica y la escuela «activa», que podríamos llamar romántica. Las simpatías de Alejandro Casona —muy 1931— van hacia la segunda concepción. Natalia Valdés, doctora en Ciencias Educativas, se hace cargo, como directora, del reformatorio en que estuvo encerrada de muchacha, y lleva a él la alegre libertad que sus ideas le ordenan. El contraste está apasionadamente marcado, y el público se deja convencer en seguida en la campaña que Natacha realiza contra el rutinarismo y la frigidez del reformatorio antiguo; las condiciones en que fracasan las actividades pedagógicas de la joven directora se soslayan o se excusan por el comediógrafo. Lo mismo acontece con un ensayo de granja comunista, en el que muchachos y muchachas dejan paso a sus más espontáneos impulsos. La utopía de Natacha —como casi todas las utopías— es profundamente simpática; sólo que, para levantarla, se ha agravado excesivamente la tinta de los sistemas que no merecen las preferencias del comediógrafo. Aparte de que muchas de las cosas que se dan como nuevas ofrecen ya ciertos síntomas indudables de vejez. La misma protagonista ha de

confesarlo cuando contesta a Lalo —que se declara «individualista y robinsoniano»—, diciéndole: «Es una idea educativa de la Revolución Francesa. Tampoco me gusta». Pero, en realidad, todas las reformas pedagógicas de Natacha — en el Reformatorio y en la granja — son, precisamente, individualistas y robinsonianas: cultivo de la espontaneidad sin trabas sociales; respeto al impulso por encima de la razón; exaltación de lo natural sobre lo aprendido. Ciertamente, no he de salir del terreno literario; por ello renuncio a plantear en la realidad pedagógica las ideas de la brava Natacha. Notemos sólo que las matemáticas, tan olvidadas por las educandas del primer acto, son —tal como las han aprendido— las que les sirven para hacer los cálculos vivaces con que Natacha las obsequia. El ambiente estudiantil —muy FUE, muy Ciudad Universitaria— no está, sin embargo, visto con profundidad. El estudiante, de tono cosmopolita, afinado y consciente, desaparece ante la vieja estampa de los cuadros conocidos. El protagonista Lalo Figueras es un tipo de «estudiante eterno», que pudo figurar en *La Casa de la Troya*.

Repito que esta obra, y en general esta ac-

titud «realista», es lo que ofrece menos interés en el teatro de Alejandro Casona. Dentro de *Nuestra Natacha* se destaca, en cambio, la balada de Atta Troll, que escenifican los estudiantes —que hacen una campaña de teatro ambulatorio— y que dan el tono mejor dentro de la producción de nuestro comediógrafo. Este tono triunfa en las dos obras restantes: *La Sirena Varada* y *Otra vez el Diablo.*

En *La Sirena Varada* se nos presenta un mundo delirante de neurosis desatadas, excéntricos, enfermos, anormales, vesánicos. El autor nos da, desde la primera escena, el tono irreal que preside la obra, justificando así un ritmo extraño, como sonámbulo, movido en un ambiente de soledad, de misterio, de excentricismo. A través de sus paradojas, de sus gestos extraños, de sus hipos melancólicos, *La Sirena Varada* muestra un mundo llagado, frenético de dolores, en el que las pobres criaturas se agarran desesperadamente a sus sueños para soportar la vida.

El «viejo caserón» en que se mueven estos personajes no tiene enlace con la realidad: se parecen a esas criaturas gracianescas de *El Criticón* —puros productos mentales—, que se

mueven en mundos irrespirables. La obra tiene, con ello, un no sé qué de barroco que fatiga y abruma. Es, en cierto modo, muy «fin de siglo», aun cuando haya por otro lado un sentido bastante actual del cuadro escénico. Pero, para mi gusto, excesivo por la cantidad de «anormalidad» que guía a los personajes. Apenas si algunos rasgos humorísticos — que recuerdan al Wilde de *El fantasma de Canterville* — «ventilan» el enrarecido ambiente, con una ráfaga de fresca humanidad.

Como en el teatro de Lenormand, el ambiente fantástico que preside la morada del excéntrico Ricardo pesa de tal manera sobre los personajes, que viene a ser el verdadero protagonista. El juego de luces coloristas y fuertes que animan el nocturno durante casi toda la obra baña el ánimo de las criaturas que, se diría, se mueven trastornadas por su extraña policromía.

A mi juicio, donde mejor se desarrollan las facultades literarias de Alejandro Casona es en la tercera de sus producciones: *Otra vez el Diablo*. En ella el escritor abandona, ya de una manera resuelta, el lastre de la realidad. Si en *Nuestra Natacha* hay un breve momento poemático,

que se repite ampliadamente en los deliquios de *La Sirena Varada,* en *Otra vez el Diablo* nos hallamos en plena poesía. Se diría que un aire de balada sopla en ella, y sólo de cuando en cuando un leve gesto irónico —apenas perceptible— tira de la realidad. *Otra vez el Diablo* tiene atrezzo y escenografías de farsa. El Estudiante, la Infantina, la Dueña, El Diablo, Cascabel, El Señor Rey, El Capitán de Bandidos son sus personajes señeros. Pero ni el escolar, ni la princesa, ni la acompañante, ni el demonio, ni el bufón, ni el monarca, ni el brigante ofrecen originalidad alguna: son todas ellas estampas arrancadas a la tradición literaria. Si no hay, pues, originalidad en las figuras, la hay, en cambio, en la *composición,* es decir, en el juego de conjunto que estas figuras ofrecen.

Sin duda la mejor recortada es la del Diablo: pulcro, sesudo, irónico, experto, tenaz, intencionado. Con todo, la figura satánica ha podido ser extraída de una profunda cantera literaria. Repito que lo mejor de la farsa es su construcción. Cierto que, apurando las cosas, podrían buscar también antecedentes. *Otra vez el Diablo* es una suerte de *Fausto* para adolescentes. El Estudiante

llega hasta la Infantina, en complicidad con el Diablo que la ha embrujado; pero vence al demonio con su fuerte virtud. La acción se desenvuelve con una deliciosa soltura, llena de quiebros irónicos, ingeniosos; verdadero torneo intelectual de agudezas. Este es, sin duda, el gran camino literario de Alejandro Casona y la posibilidad más viva de acercarse a un teatro poético de alguna enjundia.

[1936.]

ACCIÓN Y ESCENOGRAFÍA

La historia del teatro comienza en Esquilo. Dejemos a etnólogos y folkloristas divagar sobre el sentido dramático de las danzas ancestrales. Sí: hemos visto en Creta, decorados con pulpos, peces-espadas y pájaros, escenas de una tauromaquia transcendente y religiosa que está próxima al teatro; sí, entre los pueblos salvajes, sabemos del temblor sagrado en que el sacerdote mima su escena amedrentadora frente a su dios. Pero el teatro no es sino una forma de cultura; quiero decir, un entendimiento racional —y por ello comunicable— de los movimientos instintivos; en fin de cuentas, la voz, el verbo, cubriendo y dominando el gesto y la actitud.

Por eso digo que el teatro empieza en Esquilo. Porque si en el alma de Esquilo todavía se agitan obscuramente los misterios de su Eleusis na-

tivo, como un chorro de fuerzas obscuras e inexpresables, su gran mente helénica supo canalizarlas en cauce de pensamiento y razón. Grecia, triunfadora de Oriente, diferenciaba así, dándole nacimiento y ejemplo, la raíz fundamental de nuestra cultura. Occidentales somos.

El Teatro empieza en Esquilo, y Esquilo es la voz, el verbo. El teatro griego es la palabra vibrante que surge del megáfono, que es la boca de la máscara, y hiere a la gradería del público, que es como un inmenso oído anhelante. La voz, que, con la desnuda sobriedad de las estatuas griegas, se basta para llegar el acento dramático a los espectadores. La escenografía no existe de modo fundamental. La Voz manda.

Porque todo teatro —gusto de repetir a mis alumnos —se origina por la junción de dos elementos fundamentales: el personaje y el aire que lo rodea. Con mayor o menor equilibrio, ambos intervienen la historia de la dramaturgia. El primero es un elemento dinámico que actúa en el tiempo; el segundo, un elemento estático que se mueve en el espacio. El primero puede desigmara que todo teatro clásico se caracteriza por fenómenos que rodean al personaje se puede

apellidar «escenografía». Interesa la fijación de estos elementos porque podríamos formular, a base de los mismos, una ley en la que se afirnarse con el epíteto de «acción»; al conjunto de el predominio de la acción sobre la escenografía, y viceversa, todo teatro romántico —o barroco— se define por un triunfo de la escenografía sobre la acción.

También para el teatro —que es un mundo— en principio fué el verbo. La voz. Los demos griegos que acunaron la escena no se agrupaban sino para oír una palabra dicha con ritmo, y capaz, por ella misma, de estremecer el ánimo del oyente. Aun en el momento esplendoroso, cuando se alzan los grandes «teatros» en Atenas, en Delfos, en Epidauro, es la voz del hombre —palabra, canto o grito —lo que interesa. La gradería finge —ya lo dijimos— un gigantesco oído, y la máscara no es otra cosa que un poderoso altavoz. Las decoraciones son rudimentarias, porque es la letra lo que importa. Los textos de la dramaturgia griega son muy parcos en acotaciones, precisamente porque toda la raíz de la acción está en el diálogo. El personaje humano se halla en el centro del nudo trágico, elevado

por el coturno, prestigiado por su condición de héroe o de dios. Su grito repercute en la gradería, y la respuesta, como un eco popular, es la voz del coro. Aquí se prueba, pues —con un primer ejemplo—, cómo corren parejos el clasicismo y el predominio de la acción escénica. Ahora bien: sabemos que todo período clásico conoce una «forma final» en la que sus elementos se intensifican y agotan sus posibilidades, utilizando para la emoción estética algo que está fuera del racionalismo geométrico de la clasicidad. Esta forma se llama *alejandrinismo*, con respecto del clasicismo griego; *barroco*, en relación al renacimiento; *romanticismo* como término del rigor neoclásico. En el teatro estas «formas finales» son las que se caracterizan, precisamente, por un triunfo de la escenografía sobre la acción.

Carecemos de datos concretos sobre lo que debió de ser la escenografía alejandrina. Notemos, sin embargo, cómo en los diálogos de Teócrito hay, junto a la voz de los pastores, notaciones de ambiente, de paisaje. En Roma —heredera de esta cultura— la elaboración de una «atmósfera» teatral es una preocupación cons-

tante. Creo que es Vitrubio quien trae el dato de que ciertas escenas dramáticas se perfumaban —quemando oportunamente aromas en pebeteros—, procurando al espectador un complemento olfativo de la acción en un intento escenográfico hasta ahora no superado.

Dejadme formular, pues, esta afirmación: *todo teatro clásico se caracteriza por el predominio de la acción sobre la escenografía. O, dicho de otro modo, cualquier teatro deja de ser clásico (para ser barroco o romántico) en la medida que necesita de otros elementos plásticos o escenográficos, además de la voz.*

Sí. Ya sé. Estoy manejando conceptos excesivamente simples. Grecia no es hoy un vocablo único como lo fué en otro tiempo: la Grecia, ejemplo de razón y armonía, tal como la descubren Gemisto y Pico della Mirándola en el estremecimiento renacentista, tal como la sistematizó Winkemann, la personificó Goethe. Sí; hoy sabemos cosas distintas: la piedra de las estatuas y los templos que creímos noblemente desnuda estaba pintarrajeada; Hölderlin intuyó la angustia que había por debajo de la serenidad clásica, y Nietsche enseñó todo lo que de tempestuoso,

brutal y dionisíaco había bajo la apariencia de la imperturbabilidad apolínea.

Pero se olvidan dos cosas: una, que Grecia fué como antes insinuaba, precisamente la victoria de la Razón sobre el Instinto; la dura y difícil victoria. De ahí lo que Camón Aznar ha llamado la «melancolía de los mármoles griegos». Y se olvida, sobre todo, que lo que ahora se estima como visión errónea o por lo menos parcial actuó como ejemplo supremo, no por erróneo menos eficiente, sobre la conciencia humana, educándola de acuerdo con unos modelos puros.

Falsa o auténtica, la Grecia winckelmaniana ha creado la cultura occidental; la «idea» de lo griego existe, acaso en contra de la realidad griega misma; pero ha existido, y como tal idea ha educado a la humanidad.

Por otra parte, y volviendo a nuestro tema, los últimos descubrimientos arqueológicos realizados en los teatros de Atenas y de Epidauro, aun cuando aportan curiosos datos acerca de la maquinaria escénica, no contradicen la afirmación fundamental de que el teatro griego es un teatro de voz desnuda, cuyo verbo es de tal ener-

gía, que basta para lograr el estremecimiento del espectador. Oíd o leed el lamento de un personaje de Equilo o de Sófocles y sentiréis cómo él solo, sin aparato plástico alguno, crea el clima dramático y lleva el pliegue emotivo a vuestro corazón.

Pues bien: esta concepción del teatro clásico vamos a encontrarla en todos aquellos períodos que, como el Renacimiento y el Neoclasicismo, se informan del espíritu de la clasicidad.

No voy a descubriros la simplicidad del teatro del primer Quinientos. Las alusiones de Cervantes, de Rojas Villandrando, del propio Lope y los estudios de Rennert, por ejemplo, acerca de las acotaciones escénicas, nos son suficientes: cuatro tablas y una escenografía sencillísima. Análoga simplicidad hallamos en la escenografía de Shakespeare. Pero hay más: hasta qué punto el teatro del siglo XVI es fiel a la concepción clásica que acabamos de exponer, lo demuestra el hecho curioso de que, en nuestro teatro quinientista, las decoraciones son sugeridas por la voz del personaje, que casi siempre se encarga, con ingenua soltura, de explicarnos dónde se encuentra («*Ya hemos llegado a la casa*», «*Hermoso jardín es éste*», etc.).

Y no se achaque esto a falta de progreso material, de habilidad escenográfica. Hasta hace unos años ha existido el criterio historicista de considerar las cosas preclásicas como «primitivas», es decir, como inmaturas o no logradas. La concepción era ingenua, porque mal podrían ser *balbucientes* o incompletas las obras cuya forma plena no se conocía aún. La escuela de los estéticos vieneses formuló, sobre todo, a partir de Aloys Riegl y de Worringer, la teoría de la Willkunst, es decir, de la *voluntad artística*. El arte de una estatua de Egina o la expresión de una figura de capitel románico no tenía la perfección de las obras de Fidias o de Donatello, respectivamente, no porque no la supiesen representar (que esta es otra cuestión perfectamente secundaria), sino porque se proponían otra cosa y respondían a una concepción distinta. ¿Quién negaría, al siglo de los grandes pintores del Renacimiento, la posibilidad de pintar unas decoraciones de teatro? Se trata, simplemente, de una concepción distinta, en la que lo plástico ocupa un lugar perfectamente secundario.

Pero llega el Barroco, y aquí la concepción cambia. La figura queda inmersa en el aire que

la rodea. La Voz no crea una atmósfera dramática, sino que, por el contrario, el personaje es una consecuencia de esta atmósfera. La escenografía pone en juego sus maravillosos recursos, y, acompañados de una imaginación extraordinaria, producen obras de audacia incomprensible.

El autor ya no se fía de la fuerza de la expresión, de la voz de sus personajes. El paso de Lope a Calderón es, aunque siempre se olviden los manuales de consignarlo, el paso a esta valoración del elemento plástico en el teatro.

La necesidad en que Calderón se halla, de contar en la totalidad de los recursos acción y escenografía, es tal, que al editarse sus obras, el gran creador de los autos sacramentales se ve obligado a escribir: «Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas».

Quien quiera darse una idea de lo que era este aparato escenográfico, puede leer, por ejemplo, descripciones como las de la fastuosa presentación de *La Gloria de Niquea*, de Villamediana, en el Real Sitio de Aranjuez, en la que

el escenario está montado sobre un gran estanque, por el que bogan, en esquifes alegóricos, los personajes de la obra.

Acontece análogamente con la pintura. En las telas renacentistas la figura humana se destaca limpia y en primer plano, reclamando para sí toda la atención. Mientras que en la época barroca los seres humanos forman parte integrante del paisaje que los rodea: *son ellos mismos paisaje.*

Pero el siglo XVIII marcaba una reacción; era un retorno al Clasicismo, y si bien los excesos escenográficos se producían en las obras que representaban la tradición barroca, en las obras de Jovellanos, de Moratín y de García de la Huerta, asistimos a un nuevo esfuerzo por dar primacía a la voz del personaje, a través de una figura meramente dialéctica...

El paso —en el teatro— del Renacimiento al Barroco acusa, con todo, una diferencia menor que la que marca la transición entre la escena neoclásica y la romántica. El Romanticismo supone el pleno triunfo de la escenografía, hasta el extremo de no concebir ni un sólo personaje que no esté envuelto, bañado por decirlo así, en

una atmósfera que, a la vez, lo justifique y lo defina. Tanto es así, que el teatro romántico se construye, en general, por una serie sucesiva de elementos estáticos, de *cuadros*. El interés por lo pintoresco y por lo anecdótico da categoría artística a los menores detalles y el arte del dramaturgo consiste en escalonar estos elementos plásticos, en un interés ascensional, hasta conseguir el cuadro final», la *apoteosis*.

Los personajes son, en cierto modo, una consecuencia de la decoración que les envuelve. El escritor cuenta con la fuerza del aparato escenográfico, enriquecido por los nuevos progresos de la iluminación y de la perspectiva. Las obras teatrales rebosan de acotaciones, porque sin ellas el autor no alcanza a conmover al espectador. No se concibe escena alguna sin su acompañamiento escenográfico: peñascos inaccesibles, cielos borrascosos, cementerios, galerías obscuras, sótanos patéticos, bosques fragosos. El paisaje es también auditivo: truenos, campanas, rumor de viento, fragor de tempestad, cantos funerales. Así el personaje se siente, de modo literal, envuelto en el baño escenográfico.

La música sigue un camino análogo. En el

teatro neoclásico su papel se limita a puntuar la voz, subrayándola y dándole fuerza. Pero a partir de la revolución wagneriana, la música sepulta literalmente la voz del personaje en una gigantesca catarata de elementos escenográficos —paisaje (visual y acústico), ambiente, religiosidad— reduciendo el esencial elemento dinámico a una importancia mínima.

Conoceremos que el teatro romántico está agotado cuando la dramática busque nuevamente, como en los tiempos clásicos, su arranque y su fuerza en la acción.

Es curioso que uno de los intentos más fuertes y más audaces del teatro contemporáneo — obra de Jean Cocteau —, en el que toda sugestión nace del monólogo de una mujer, lleva este título aleccionador desde el punto de vista de nuestro ensayo: *La voz humana.*

[1939.]

EL PROTAGONISTA Y SU CRIADO

Hagamos avanzar al hombre, al personaje, prescindiendo de su frágil circunstancia de papel pintado. Su importancia crece con el primer plano. Ocupa ya el ámbito total de nuestra visión. Ahora empieza a fragmentarse, y sólo vemos su torso ancho, sus piernas nerviosas, su cuello robusto, su frente. Estamos cara a cara y nos asomamos, si queréis, a su retina. Está vivo. Alienta y, sobre su alto coturno, actúa ; más aún : piensa. Este muñeco que ha surgido del pergamino rayado con unas letras nerviosas, tiene ya una personalidad, sobre todo *porque vive fuera de la obra literaria que lo ha creado.* Y, desde luego, más tiempo que el autor cuya vida se ha apagado en una fecha remota. Permanece con una agresiva vitalidad de problema y respira a nuestro alrededor exigiendo una atención y una

forma. Recordemos la tragedia de los seis personajes pirandellianos que se quedan a mitad del camino entre el papel y la vida. Andan gimiendo tras el soplo creador. «Es una lástima, dice uno de éstos, porque quien tiene la fortuna de nacer personaje puede burlarse incluso de la muerte, porque no morirá jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación, pero la criatura no muere nunca, ya que para vivir eternamente no le hace falta demasiada genialidad.» El personaje ha aprendido a verse *desde fuera* de la obra, como entre bastidores. Hay personajes de la *Odisea* que tiemblan de miedo de lo que los hombres del futuro han de pensar cuando lean sus hechos de armas. Y todos sabemos que Sancho Panza, en la segunda parte del *Quijote*, explica que sus aventuras han sido publicadas en un libro, que no es sino la primera parte de la obra monumental. Hay, además, el personaje sublevado contra su autor, cuyo ejemplo característico nos lo da *Niebla*, de Unamuno.

Esta briosa vitalidad es el paradigma de cómo la humanidad más honda se ha extravasado del autor a su criatura. Si todo personaje es un espejo — recto o deformado — del escritor, sólo las

imágenes que calan en la hondura de su ánimo aseguran la perennidad. Y con esa proyección del hombre llegan a su contrafigura todas las complejidades de su vida y de su educación, de su ambiente y de su historia.

Así los personajes de la tragedia antigua. Los hombres que los crean conocen el orgullo de saberse descendientes de dioses, y sus primeros personajes fueron las figuras mitológicas que gobernaban el humano albedrío. En el teatro griego los personajes podían salir a escena por tres puertas. Una, central —alta y magnífica—, que se llamaba «puerta real», y dos, pequeñas, a los lados. Por la puerta central pasaban solamente los personajes olímpicos, héroes y dioses. Por las puertas laterales, los mensajeros, los subalternos, los criados. Hay, pues, clases entre los personajes de ficción. La aristocracia que gobierna la ciudad gobierna también su reflejo escénico. Hay que haber nacido por lo menos semidiós para que la tragedia que muerde una vida pueda ser llevada a las tablas. El honor, la dignidad, las pasiones interesan sólo en los altos personajes —y esto acontece también en Homero—. Más todavía: para ellos es la dignidad

de la escena. Allí cada figura se recorta con una limpia majestad. Ved ahora, bajo la *skené*, en la *orquestra*, un grupo de figuras uniformadas que se mueven con un ritmo cambiante. Ya murmuran, ya gimen; ora cantan, imprecan, bailan; se excitan y sufren. Están pendientes, absortos, de lo que pasa en la escena, y subrayan con su comentario, solemne o dinámico, la acción que tejen y destejen *arriba*. Son el coro. Dicen algo de lo que diría el pueblo que contempla, en una religiosa mudez, allá en la gradería inmensa, el desenvolvimiento ritual de la tragedia.

Pero la tragedia rueda en lo alto, magnífica y solemne. Nadie puede llegar a su augusto desenvolvimiento, porque los personajes se mueven por una divina fatalidad y marchan ciegos hacia su destino. Cuando Egisto, el adúltero amante de Clitemnestra, ha dado muerte al marido de ésta, Agamenón, el derrocador de Troya, el coro se siente preso de un frenético delirio: impreca a los dioses, se desespera en su impotencia. Quisiera, sin duda, intervenir; arrastrar al miserable. Hacer sentir el peso de la venganza popular sobre la frente soberbia del regicida. Es el coro de los ancianos quien clama: «Egisto, no respeto

la insolencia en el crimen. Dices que mataste a este hombre y que meditaste tan lamentable asesinato. Tu cabeza, yo lo afirmo, no escapará al juicio. El pueblo te lapidará». Egisto, como una llama de ira, siente llegar a su altura la voz vibrante que clama allá abajo. Y se digna contestar: «¿Tú hablas así, que estás sentado junto al último remo, cuando hay otros que mandan y rigen el timon del navío? Pronto sabrás lo que te toca, aunque como eres viejo te cueste trabajo aprender ciertas cosas. Pero las cadenas y las apreturas del hambre son también, para los viejos, buenos maestros y excelentes médicos. ¿Te das cuenta ahora? ¿Abres los ojos? No te revuelvas, pues, contra el acicate; no fuera caso que te hiciera gemir.» Sirva de prueba la extraordinaria dureza de este párrafo.

Un rígido concepto aristocrático pesa sobre los muñecos con la misma tiranía que oprime a los de la vida real. El hombre humilde no alcanza la esfera trágica. Asoma fugazmente y en calidad de siervo. No se le concede ni personalidad ni grandeza. Si, en la escena antigua, era sólo el mensajero que traía la noticia o aquella masa obscura del coro que se agita trémula o excitada

en la orquesta donde los dioses y los héroes le ignoran, con el Renacimiento no es sino el modesto reverso de la brillante medalla del héroe. Es su «criado», y, para decirlo con la palabra de J. F. Montesinos, la «contrafigura» del protagonista. Nosotros tenemos, en la novela, el ejemplo arquetípico de Don Quijote y Sancho. Toda la exaltación quijotesca topa con la baja realidad de su criado. Y ya sabemos que la tragedia del libro cervantino estriba en que la razón la tiene Sancho y que, contrariamente, el caballero del ideal es apedreado, perseguido y vejado por los hombres que se llaman a sí mismos normales. Estos hombres son el freno de todo idealismo, y con esta misión son traídos a escena. Ya desde *La Celestina* —se ha notado—, la literatura española se caracteriza por tener un grupo de personajes que se mueven por amor y otro grupo empujado por el dinero. Del primer grupo se deriva la caballería; del segundo, la picaresca. Pero en el teatro el contraste tiene un sentido cómico. El criado destruye la tensión trágica, poniendo un descanso en el ánimo del espectador. Su presencia es grotesca: primero es el «bobo» que nos hace reír con sus zafiedades; después,

el gracioso que pone, con su agudeza, pautas de realidad al arrebato del protagonista. Así se equilibra la escena española con un término medio de humanidad.

El hombre humilde es, en el teatro, el hambriento que no tiene escrúpulos. Hace cerca de su dueño funciones de criado, y le ayuda, con su malicia labriega, en las aventuras de amor. No le falta, entre las criadas de su futura señora, quien le corresponda. Suárez de Figueroa, en *El Passagero* (Madrid, 1617), nos da una receta de hacer comedias. «Sacaré al tablado — dice — una dama y un galán, éste con su lacayo gracioso y aquélla con su criada que le sirva de requiebro.» He aquí planteado el doble plano en que han de moverse los protagonistas y los criados. Habrá que complicar de alguna manera el nudo de la obra. «No me podrá faltar, añade, un amigo del enamorado con que dar celos en ocasión de riña. Haré que venga un soldado de Italia y que se enamore de la señora que hace el primer papel». La cosa termina bien, por fortuna, para los héroes. En cuanto los criados, no hace falta preocuparse «pues — termina Suárez maliciosamente — el gracioso y la criada de suyo están casados». He

aquí el destino del hombre humilde en las tablas —y en la realidad—. El autor no se siente solidario de tan pobre existencia y no puede prestarle sus sentimientos. Menos todavía sus ideas. En otro lugar he explicado cómo en ciertos autores clásicos el protagonista defiende el cultismo de su dicción, mientras el gracioso se burla de él, constituyendo esta actitud una suerte de defensa indirecta de la expresión culterana, ya que sólo las ignorancias del gracioso —que tanto divierten al bajo público— pueden combatir una manera artística que ha conquistado ya el ánimo de los doctos.

Otro abismo se abre para las cuestiones de honra que tanto pesan en nuestro teatro. El héroe puede defender su honor —el honor que los demás le deben—, y si fuera ofendido habrá de corregirlo cautamente con el silencio o bárbaramente con la sangre. Pero el criado, ¿tiene honor? El teatro español es un ejemplo glorioso de democracia. Son muchas las ocasiones en que vemos a un villano cobrar briosamente su honra mancillada. Pero se produce siempre en una atmósfera de pasmo, de estupor. Así, por ejemplo, en esta escena de *El Rey Don Pedro en Madrid*, de Tirso :

—¿A mí, escudero, te atreves?
—Mi honor cobro.
—Tu honor muera
si en escudero hay honor.

En *El Burlador de Sevilla* hay estas curiosas expresiones, que se relacionan con el tema que estamos anotando. Dice Don Juan:

Con el honor le vencí,
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos
y siempre miran por sí.
Que por tantas falsedades
es bien que se entienda y crea
que el honor se fué al aldea
huyendo de las ciudades.

Otra muestra de la frecuencia del tema puede dárnosla este diálogo de Luis Vélez de Guevara, en *La Serrana de la Vera:*

Capitán. —*¿Sois hidalgo?*
Giraldo. — *—No señor,*
pero soy trabajador
con honrado nacimiento
cristiano viejo y honrado
que nosotros no pudimos
escoger cuando nacimos
la nobleza y el estado.

Y más abajo:

Capitán. —*¿No sois villano?...*
Giraldo. —*Hombre soy humilde y llano;*
mas villano, no señor.

Así, ni hidalgo ni villano, el hombre humilde cobra un orgulloso relieve. En Lope y en Calderón es donde encontramos su mejor ejecutoria. Toda una fracción de la obra lopesca está dedicada a la exaltación del honor popular y a la heroica conquista de sus derechos frente a una sociedad que los niega. Recordemos solamente *Fuenteovejuna* y *Peribáñez,* como ejemplos distintos, el primero, de defensa del honor colectivo; el segundo, de victoriosa resistencia contra la pasión que atropella basada en la diferencia de clase. *Fuenteovejuna* ofrece, sin duda, un mayor interés y novedad, por lo que tiene de exaltación de lo popular considerado como un estamento cargado de vejaciones. En cambio, en *Peribáñez* no vemos sino el término de una larguísima serie de debates amorosos entre caballeros galantes y labriegas esquivas. No se ha notado bastante, en efecto, que el famoso diálogo entre Casilda y el Comendador no es sino la *tensó*

provenzal que constituye, según Jeanroy, la base de la pastorela. También en las Serranillas del Marqués de Santillana hay esa pasión atrevida, burlada por esa graciosa y enérgica esquivez que vemos en la respuesta de Casilda:

«El Comendador de Ocaña
servirá dama de estima,
no con sayuelo de grana
ni con saya de palmilla...
... Y cuando el Comendador,
me amase más que a su vida
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.

Pero deberemos insistir en lo que tienen estas defensas de estentóreo y, en una palabra, de revolucionario. En *Peribáñez,* luego que el Rey hace justicia humana, no puede dejar de declarar su estupor ante el brío del villano:

¡Cosa extraña!
¡Que un labrador tan humilde
estime tanto su fama!

En Calderón hay también briosas defensas del honor popular; el *Alcalde de Zalamea* es el ejemplo consabido. Con todo se afirman bien en su ideología los límites de la modestia y del orgullo entre los que el hombre llano se mueve. Así en los consejos de Pedro Crespo a su hijo:

Por la gracia de Dios, Juan,
eres de linaje limpio
más que el sol, pero villano;
lo uno y lo otro te digo,
aquello porque no humilles
tanto su orgullo y tu brío,
que dejes desconfiado,
de aspirar con cuerdo arbitrio
a ser más; lo otro, porque
no vengas, desvanecido,
a ser menos.

Esta es la noble entereza con que asciende a la conquista de sus derechos el hombre humilde. También los personajes de teatro han de esperar su liberación, ya que todo esto que hemos apuntado no son sino leves sediciones, heroicos esfuerzos para romper la coraza que oprime. Y hay que pensar que para estas criaturas humildes de la ficción, la redención no ha de llegar an-

tes que para las criaturas de carne y hueso. Así también los criados, los labriegos, los pobretes del teatro, han tenido su Revolución Francesa y han ascendido a protagonistas. La expresión de este ascenso nos lo da toda la dramaturgia burguesa del siglo XIX. Luego llega la Revolución Rusa, cuyo reflejo escénico lo constituye el llamado teatro de masas. El criado es ya, definitivamente, el único personaje. Y lo trágico del caso es que, definitivamente también, su psicología acreditará su condición de siervo irreductible e irremediable.

[1940]

EL PERSONAJE INEXISTENTE

¿Imaginaríamos un teatro sin personajes? Hace algunos años, un amigo a quien yo quiero bien, me confiaba —en trance de pasear por los jardines de la Exposición de Barcelona— un singular proyecto. Rodeábamos incansables las fuentes luminosas, viéndolas sucesivamente encrespar su penacho hasta el límite, reducirlo a suaves borbotones, colorearse de mil tonos, irradiar perlas o recogerse en un surtidor adormecido. Mi amigo se sentía capaz de concebir un poema dramático cuyos personajes fueran esas fuentes a las que la luz y la forma imprimían una expresión cada vez distinta. El poema habría de tener, naturalmente, palpitaciones humanas y el espectador habría de sentir en su ánimo sensaciones de alegría y de tristeza, de gracia y de melancolía. Habría momentos de agudo drama-

tismo en los que el agua alborotada tendría carmines sangrientos y momentos de exaltada alegría en los que el surtidor surgiría resplandeciente como una palma de plata. Así, estos juegos de agua, sabiamente conducidos, ofrecerían al espectador una sinfonía visual a través de la cual podrían llegar a su ánimo los más complejos y profundos sentimientos. Toda música es, análogamente, un resorte para procurar al espíritu una dramaturgia de personajes invisibles. Pero en el teatro hay, también, un importante lugar para esas figuras «inexistentes».

Cierto que el personaje real, de carne y hueso, que se agita sobre la escena es, para el teatro, una suerte de *primera necesidad*. Pero sabemos, también, que este personaje nos llega rodeado, casi siempre, de una atmósfera, visual o auditiva, que es lo que designamos con el nombre de escenografía. Del predominio de uno u otro elemento inferimos — como ya hemos notado — la categoría estética del espectáculo: su clasicidad o su romanticismo. Cabe añadir a esto que el personaje es el elemento primario y que la escenografía es una suerte de matización que supone siempre una forma de progreso. Un

axioma parece, pues, formulable: a medida que el teatro va acercándose a los tiempos modernos, el papel del *personaje inexistente* va adquiriendo una mayor trascendencia, hasta llegar a convertirse, en ciertas formas de la dramaturgia actual, en un verdadero protagonista.

Se trata, pues, de un elemento intermedio que participa del dinamismo de la «acción» y del misterio de la «escenografía», cuya presencia no pueden adivinar públicos primarios o sensibilidades sin pulimento. Cierto que en el teatro griego hay ya formas de personaje inexistente. Los protagonistas salen a escena después de muertos: así el espectro de Clitemnestra, cuando aparece para incitar al coro a la persecución de su asesino. Hay, en la misma trilogía esquiliana, un caso más impresionante: el de Agamenón, personaje asesinado, que actúa en la obra sólo con su pura presencia, inmóvil en su túmulo. Muerto.

Todavía hay en el teatro griego personajes invisibles de mayor importancia. De tal importancia, que están erigidos en la figura central de la acción. Ya que, en la mayoría de los casos, no es el ser humano que erige su gesticu-

lación en el meollo del nudo trágico, sino que la ilación dramática procede de algo misterioso que flota sobre la escena y que subyuga a los personajes y al coro. Este algo, que unas veces es el Destino, otras la maldición de un dios, otras, finalmente, una oscura pasión que atraviesa la escena como un viento fuerte y hace mover los personajes como si fueran de papel.

He aquí, pues, invisible al personaje central. No sin que los públicos hagan mover su secreta desconfianza. Su deseo de ver a los personajes movidos por su carne y por su sangre, concretos y plásticos en sus ademanes —así en Eurípides—, que son reflejo de los ademanes del autor —y de todos los hombres.

Decía una vez Valle Inclán, que todo autor tenía tres maneras de ver a sus personajes: de rodillas —como ve Homero a sus héroes—; cara a cara —como en Shakespeare, cuyas criaturas son hermanas en su grandiosidad y en sus desfallecimientos (cuyos personajes —podría añadirse— no son sino esquemas de cada uno de *nuestros* pecados, hasta el punto de que todos podemos ser, en un momento dado, Otelo, Shylock o Romeo)—. Hay, finalmente, una tercera

manera: la de considerar a los personajes como figuras de marionetas que viven la pesada tragedia de sus vidas según la gracia ligera de unos dedos.

Nosotros nos referimos, sobre todo, a la primera manera. Ya que es lógico que la emoción dramática que despierta el personaje inexistente vaya unida a aquellas figuras vistas con un relieve sobrenatural, con una talla mítica, a las que mueve — único motor adecuado — un fantasma espectral o un terrible mandato. Y estas figuras, a pesar de su sobrehumanidad, se nos aparecen en alguna relación entrañable con nosotros, con nuestras vidas pequeñas, a las que también agitan los vientos de los destinos. Por eso nos apasionan esas figuras que blanden su ademán trágico — petrificado en la máscara — a través de la dramaturgia griega.

Cuando, con el Renacimiento, el hombre se conceptúa centro del Universo; cuando los cuadros de los pintores magnifican el desnudo humano y le dan un primer término de majestad, el personaje real, de carne y hueso, se basta para absorber la total atención. Entonces los personajes «inexistentes» se arrinconan; son apenas una motita de color en el fondo del pano-

rama, y sirven humildemente a la decoración general. En unas *Lamentaciones por la Pasión del Señor*, obra madrugadora del teatro español, debida a Gómez Manrique, fina como un primitivo italiano, asistimos a una escena patética de gemidos que protagonizan la Virgen María y San Juan. En un rincón, transida de un silencio emocionado y profundísimo, María Magdalena nos da sólo su presencia de dolor. Personaje —desde el punto de vista de la «acción»— inexistente, pero lleno de dramática intensidad.

En el período barroco la acción aparece —como ya se ha dicho— disuelta en escenografía. Ello es propicio a la magia y a los fantasmas: al personaje inexistente. Pensemos por un momento en la importancia de las *voces*, en los Autos Sacramentales de Calderón. En *El Gran Teatro del Mundo*, por ejemplo, es la voz avisadora que surge entre bastidores la que escalona —con su constante sermón admonitorio— el conjunto de la acción. Calderón tenía un gran sentido de lo que podríamos llamar «teatro teatral» y sabía cómo sobrecogen el ánimo del espectador esas voces, de las que no se ve la boca que las pronuncia, y que pa-

recen surgir del más remoto Empíreo. Como sabe también la atracción que ejercen las figuras fantasmales de sus criaturas —que hoy llamaríamos pirandellianas— antes de que el Creador les asigne papel en la tragicomedia de la vida.

Ahí toca el dramaturgo, además, uno de los grandes «personajes inexistentes» de nuestro teatro: la Muerte. Desde la Edad Media, que tan obsesionadamente siente la idea de morir, la Muerte es un personaje habitual a todos los públicos. Sabido es que *El Gran Teatro del Mundo* no es sino una última forma de aquellas *Danzas de la Muerte* que florecen en la época medieval, como una dura lección de hermandad que demuestra la inexorabilidad de la Muerte para todos los humanos. Cierto que, en las *Danzas*, la Muerte —con su esqueleto y su guadaña— es una presencia plástica que tiene voz; no es, pues, de modo exacto, un «personaje inexistente». Pero la obsesión es eterna, y cuando la ingenua escenografía medieval desaparece, la noción de la Muerte persiste, alienta entre los bastidores y crea mitos eternos.

Es imposible, por ejemplo, comprender a Don Juan —que es la Vida— sin la dramática

contraposición de la Muerte. Cuando más briosa es la vitalidad del Burlador, más dura es la asechanza de la Muerte:

—Mira que aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,
su castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, que es juez fuerte
Dios en la muerte.
—¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis?

Todo el dramatismo de la obra de Tirso de Molina consiste en la cerrazón progresiva, como un ángulo de angustia, de la Muerte sobre la Vida, sobre el Amor. Hacia el final de la obra se oyen *voces* —«personaje inexistente»— que cantan:

—Si de mi amor aguardáis,
señora, que aquesta suerte
el galardón de la muerte
¡qué largo me lo fiáis!

Pero esta exaltación tiene ya algo del frenesí desesperado del martes de Carnaval, cuando la

ceniza cuaresmal está llegando. Esta locura es el principio del fin. Las voces se hacen más patéticas:

—Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue,
ni deuda que no se pague.

Y un poco más lejos:

—Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie
¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse.

Con el romanticismo, atento al arpa melancólica de la lluvia, pero sordo al órgano teológico, la lucha entre la Vida y la Muerte ha de hacerse plástica. Por eso en Zorrilla los «personajes inexistentes» han de cobrar bulto de estatuas o relieve de aparecidos, para hacer que lo que en realidad es un monólogo se convierta en un diálogo expreso. Por algo este es el período máximo de la escenografía, que convierte en sensibles las cosas imponderables que rodean a los personajes.

Ahora bien: cuando este movimiento periclita, la escenografía desaparece, pero el «personaje inexistente» ha tomado carta de naturaleza, desligado de todo aire religioso, mágico o funeral, y se sitúa en el centro de la acción, como una fuerza impresionante. Todavía en Mæterlinck, la Muerte se hace presentar por una escenografía de ambiente, ya estudiada; en «Azorín» —recuérdese *Lo fatal*— la Muerte es una sutil presencia que mueve a los personajes en una atmósfera de terror surgida exclusivamente de sus soliloquios y situándose en un papel completamente protagónico.

La dramaturgia contemporánea ha creado gloriosamente un «personaje inexistente» que le es exclusivo. A la manera cómo en la historia de la cultura se tiende a una suerte de determinismo que intenta explicar las obras de arte por el tono general de la época que las produce, así también se intenta un teatro cuyos personajes sean criaturas de un «clima» o de un «ambiente». El teatro de Lenormand es, en este sentido, característico. Coged *La dent rouge*, *Le Simoun* o *Les ratés* y veréis que las figuras se mueven, como sonámbulas, empujadas por un halo su-

perior a ellas, que las domina. Sin la fascinación de la montaña, sin el viento del desierto, sin la fuerza de la pobreza, no comprenderíamos a esos personajes lenormandianos. Tampoco explicaríamos, sin la opresión del ambiente, los tipos que ha hecho popular esta concepción.

Este es el *personaje inexistente*. Una obscura presión sobre los hombres. Anteayer, el Destino; ayer, la Muerte; hoy, la atmósfera, el clima, las misteriosas emanaciones de las cosas.

Decididamente, el hombre es muy pequeño.

[1941.]

LA MÁSCARA Y EL ROSTRO

¿Habéis pensado en el alma de los actores? Cada día, en el camerino, unas rayas de pasta deforman su figura auténtica; unos trajes distintos disfrazan su silueta. «Los buenos actores — decía Gémier — son ellos mismos el decorado y la escenografía de sí mismos», y mientras cambia su figura externa, su alma se va volviendo la del ser que va a representar. He aquí la más efímera de las estatuas. Y así, un día y otro; un papel diferente a cada instante. No sé por qué, pero todos los actores que conozco se me antojan prematura y sutilmente envejecidos; se diría que cada desdoblamiento de su espíritu se añade a su vida propia, ajándola, marchitándola un poco. Nos parece imposible que los impulsos espirituales que reflejan pasen sin dejar rastro como no lo deja el carmín que se quitan cuando la función ha terminado.

No sé si conocéis la historia de *El hipócrita santificado,* de Max Beerbohm. Éste era un caballero perverso que pretendió enamorar a una señorita virtuosa. Rechazado por ella, por su aspecto de pecador, compróse el enamorado una mascarilla perfectamente fabricada, en la que resplandecían los rasgos de un espíritu bondadoso. Con ella logró el amor que pretendía y gozólo con toda felicidad. Pero se cuenta que un día una rival celosa se arrojó sobre el caballero y le arrancó con las uñas el engaño; y entonces aparecieron bajo la máscara, unas facciones de bondad perfecta. La máscara había reformado al rostro.

Según a una de las teorías más célebres el buen actor no debe poseer una alma permeable a los papeles que representa. Es la famosa teoría de Diderot. Diderot, en su conocidísimo libro *Le paradoxe sur le comédien,* escribe que el gran actor es el hombre frío, observador tranquilo de la realidad, pero insensible. «Si el actor fuera sensible de buena fe, dice Diderot, ¿le sería posible interpretar dos veces seguidas en la misma situación y con el mismo éxito? El papel no puede dejarse al arbitrio del sentimiento: pro-

duce altibajos tremendos en la interpretación. Mientras que el comediante meramente reflexivo, será siempre el mismo, en todas las representaciones —sigue diciendo—, igualmente perfecto; todo ha sido medido, combinado, estudiado, ordenado en su cabeza; no hay en su declamación ni monotonía ni disonancia.»

La tesis de Diderot se complementa con la de que el actor debe hacer siempre los papeles más contrarios a su temperamento; es decir, aquellos a los que habrá de llegar con mayor esfuerzo intelectual.

No puede evitar Diderot el ambiente racionalista que le rodea. Como no era posible que aceptase tan fría concepción el siglo XIX. La polémica sobre esta concepción de la insensibilidad del actor ha llenado muchos centenares de páginas, y todavía se reproduce hoy. Recuérdese el *Supplement au Paradoxe*, de Jacques Copeau, y el agudo diálogo *Le comédien sans paradoxe*, de Mme. Dussanne. Según esta ilustre Secretaria de la «Comédie Française», el actor se emociona como el espectador, pero su emoción no es pasiva, sino activa, y se traduce en gestos. El actor provoca la emoción por medio

de imágenes, es decir, de actitudes. Ahora bien: él organiza una ilusión *de la cual él es la primera víctima.* Él trabaja un poco para el público y un poco para él mismo: «entre consciente y embriagado.» Quienes tenemos contacto con el teatro sorprendemos muchas veces el momento fulminante en que el actor, que está charlando entre bastidores, de momento se transfigura y realiza lo que se llama en argot teatral «entrar en situación», y, a partir de aquel instante, vibra con una alma que no es la suya.

Singular psicología. No en balde Shakespeare en el *Hamlet* califica a los actores de seres monstruosos, a la vez humildes y admirables.

El gran actor Coquelin, al comenzar su famoso libro sobre el arte de representar, dice, en efecto, que el «actor resulta un ser doble; tiene su *uno,* que es el que dirige, y su *dos,* que es el que ejecuta». Es el único artista que no posee más instrumento que su propia persona, a la que deforma, moldea, empuja y conduce. Ahí está, en cierto modo, un reto de la tesis de Diderot, puesto que este desdoblamiento psíquico permite al actor desarrollar su papel sin dejar de ser él mismo.

Quisiera poder hablar ahora del alma del actor español que, acaso ofrezca acusados matices. El español es seguramente un ser poco histriónico. Siempre me ha llamado la atención el hecho de que mientras para la mayoría de países el verbo *representar* es sinónimo de *jugar* (*jouer*, en francés; *to play*, en inglés; *Spiele*, en alemán), en español se dice de un actor que *trabaja*. También nos conduciría a comentarios interesantes el hecho de que el mayor porcentaje de cómicos no lo da nunca Castilla ni el Norte, sino el litoral levantino, donde se asienta la gente más mimética y flexible de la Península.

¿Cómo enlazaríamos nosotros, para cerrar este grupo de temas, la evolución del fenómeno escenográfico, tal como la hemos descrito, con las distintas concepciones del actor que estamos estudiando? Ya sabemos, porque lo dijimos al principio, que si la *voz* es el elemento fundamental dinámico del teatro (la acción), la *escenografía* tiene como punto de partida el *gesto*. Por lo tanto, si, como ya entendimos, todo teatro clásico estaba determinado por el predominio de la acción sobre la escenografía, y viceversa,

en cuanto al personaje, vendrá representado por la importancia que tome el gesto o la voz.

Ya es significativo, a este respecto, que la máscara griega carezca de dinamismo gesticulante, prescindiendo así del juego plástico que utilizará ampliamente el Romanticismo. Porque si, para las etapas intermedias, carecemos de documento firme que nos permita conocer el grado de gesticulación del actor medieval, renacentista o barroco, tenemos en cambio documentación abundantísima sobre el actor romántico.

Se diría que a medida que el escenario se hace ancho y profundo —por medio de los ardides de la perspectiva— y que la decoración va tomando una parte fundamental en el clima dramático el actor se va situando cada vez más en el polo opuesto de la inmutable máscara griega, creando esta gran escuela de actores extrovertidos y amplios de gesticulación, los que un nuevo artículo, los prismáticos, *aproximan* a la atención del espectador.

Por el contrario, al producirse un despojamiento progresivo del aparato escénico, hasta llegar a la escena sin escena de los *seis personajes* de Pirandello, o de *Nuestra Ciudad,* de Thornton

Wilder, el actor necesita ir reduciendo el registro de la gesticulación al mínimo. Como lo demuestra en la historia del cine con el procedimiento del primer plano.

[1941.]

EN LA MUERTE DE JORGE PITOEFF

Al recomenzar la primera de las temporadas socavada por su ausencia, dejadme extraer, en el aluvión de noticias sangrientas, ésta de la muerte de Jorge Pitoeff, no espiga tronchada, pero sí vela extinguida, dulcemente, en un rincón suizo, junto al espejo de un ancho lago. Extinguida porque su cuerpo y su alma eran ardientes y estremecidos como una llama, que ahora se ha apagado definitivamente, levantando una rúbrica de humo. Pitoeff, el actor, ha representado su último papel en el teatro de la vida, junto a Ludmila, su amada compañera, que era como una chispa de su fuego.

Los dos han sido, durante los veinticinco años que separan las dos guerras de Europa, las figuras ardientes del teatro, cuando el teatro se ha sentido como una religión. En todas las ten-

tativas, en todos los ensayos, en todas las revoluciones artísticas han puesto su generosa presencia. ¡Veinticinco años de combate contra la vulgaridad! Cifra y ejemplo de tantas empresas abnegadas, de tantas emociones puras. Sólo la simple enumeración hace delicioso el recuerdo.

Ejercicio bien grato. Recordemos. Primero los intentos del Vieux-Colombier, con Jacques Copeau a la cabeza. Luego, un día, la tropa del Atélier que nos asombraba con *La Paz*, de Aristófanes, mostrándonos su fresca —y hoy dolorosa— actualidad; otro, «des Quinze», de André Obey, que nos daban escenificada *La violación de Lucrecia*, de Shakespeare, en una interpretación dura y penetrante como un puñal; otro, y siempre, los Pitoeff, encarnando las criaturas más difíciles de nuestro teatro contemporáneo: los *Sei personaggi*, de Pirandello; el *Orfeo*, de Cocteau. El París que había olvidado los «Taube» se entregaba, mientras se afilaban las hélices de los «Meisserschmidts», a las más suculentas pesquisas de arte. Fuera de él, ¿cómo olvidar, por otra parte, los esfuerzos de Gordon Craig, de Meyerhold, de Reinhardt, de Giulio Antonio Bragaglia?

Al de las enfebrecidas veladas parisinas se van uniendo los recuerdos de mis mejores horas de espectador. La noche florentina en que me cupo en suerte ver actuar la compañía de teatro judío en «yidisch»; la tarde en que degusté, en plena primavera siciliana, las representaciones del Istituto del Dramma Antico, de Siracusa; el rastro indeleble de un *Agamenón* saboreado en el mismísimo teatro de Herodes Atico de Atenas...

¿Comprendéis ahora por qué uno no va generalmente al teatro?

[1941.]

LA DANZA Y LOS VELOS

Antes de Diaghilew, el brujo, y de Nijinski, el pájaro; es decir, antes de los bailes rusos, la modalidad coreográfica que el grupo de Loïe Fuller exhibe pudo ser una forma de progreso, si no de la danza, por lo menos del espectáculo. Después, ya no. Con el peligro del «orientalismo» que llegaba en los ritmos de Strawinsky y Rimski-Korsakoff, llegaba también una rigurosa disciplina del gesto, porque el gesto pasaba a tener la valoración suprema que hasta entonces habían tenido los velos. Es imposible imaginar un ballet de Loïe Fuller y su época sin la complicidad de los velos; otras complicidades, más sospechosas todavía: la obscuridad, los focos coloreados, deben señalarse. Es el momento preciso de las fastuosidades d'annunzianas; de la retórica excesiva. Es el momento de Isadora Duncan. Por cierto que hay en la muerte de esta famosa danzarina algo terriblemente simbólico;

todos lo recordaréis: Isadora murió ahorcada por su chal, que, enredado en las ruedas de su coche, la derribó violentamente. Algo parecido podría decirse de los «ballets» de Loïe Fuller; que han de morir ahogados por sus propios velos.

* * *

Y bien: no es esto lo peor. Lo peor es que el velo —como la sombra— son cómplices de la imprecisión; lo peor es que consumen en aras de un efectismo espectacular, el problema fundamental del ritmo y del número.

No exageremos, sin embargo. Para una postguerra como la nuestra nadie podría solicitar espectáculo más riguroso y más civilizado. Yo bien sé lo que me digo. Pensemos en la postguerra anterior, la que cerró la lucha de 1914-1918: uno de los momentos que han acumulado más fatiga sobre el espíritu del hombre. Tanta, que las gentes se dieron a la curación violenta del primitivismo. La vieja historia del conquistador conquistado se repite una vez más. Como Roma, infiltrada por el espíritu griego; como España, llena de esencias itálicas, también Europa paga su tributo al vencido verdadero, que

es el indígena que sirvió de carne de cañón. Con la diferencia de que si los gladios romanos y las espadas españolas recibían el contraataque espiritual de Teócrito o del Petrarca, el mundo negro no pudo hacer triunfar en el Viejo Mundo sino el espasmo rítmico de Josefina Baker.

* * *

Las postguerras marcan, en la vida de los pueblos, ese momento convaleciente en el que todos los virus son mortales. El peligro de la desmoralización acecha: puede atacar al arte, dándole formas ligeras; incitando al creador a prescindir de estudio y de canon. Puede sorprender al escritor y aconsejarle una nueva subversión literaria, no ya con olvido, sino con ignorancia de las Normas. Puede acuciar al danzarín para seducirle con los movimientos más espontáneos y torpes. El salvaje está muy cerca porque late en el corazón de muchos civilizados. En este momento, pues, basta y aun sobra con el rigor —un poco anticuado de estilo— de los bailes de Loïe Fuller para que se conjure el peligro que amenaza.

[1941.]

DOS RESURRECTAS: «ZAZÁ» Y «LA DAMA DE LAS CAMELIAS»

Lo que nos hace ver mejor el tiempo transcurrido desde la época de *Zazá*, no es sólo el perfil de su moda. Los sombreros amplísimos y las faldas de campana han dejado hace mucho tiempo de ser «viejas» para convertirse en «antiguas». El gusto por el 1900 surge, como siempre acontece, a través de un foso antiséptico de años. Entonces vemos la época como un todo lejano perfectamente coordinado en el tiempo, y comprendemos que no es la forma de los trajes la que la define, sino su concepción general de la vida y del arte. Su modo de ser y de sentir.

Y ahí es donde notamos que los años se han sucedido. Bajo sus crinolinas la *Zazá* de hoy no ha estremecido, en su legítimo dolor humano, a nadie. Acaso ella hubiera preferido a tantos

aplausos una sola, única, verdadera lágrima. Pero nadie ha llorado esta vez.

Probablemente *Zazá* es la última bisnieta de Manon Lescaut. ¡La pobre Manon! Ya un poco arrinconada —apenas si la ópera la deja que nos cuente sus cuitas una vez al año—, Manon ha sido, durante siglo y medio, nada menos que el símbolo de la justificación del sentimiento por el sentimiento mismo. Con Eloísa (la «Nueva») y con Virginia, está en todos los costureros de las muchachas del fines del XVIII, cuyos padres todavía insisten en esa manía de la autoridad, la razón y la norma. Pero el Romanticismo vendrá a liberar tanto corazón encadenado, tanta palpitación oculta. Durante setenta años toda la Poesía y la Música del mundo, como un gigantesco órgano de voz innumerable, cantará a pleno pulmón la libertad de amar. Luego, cuando el tema se agote, se irá apurando en el sentido de justificar todo sentimiento: con el fin de siglo, he aquí cantado el amor de los efebos, de las prostitutas. Los sociólogos descubren el amor libre, y los autores de zarzuela declaran que también los hombres del pueblo tienen su corazoncito. Las mujeres que la sociedad llama malas,

sienten cuando aman y sufren cuando se las abandona. Este es el momento de *Zazá*, de la pobre *Zazá*.

Pero parece que hoy soplan otros vientos. Nadie se atrevería ya a cantar con la música opaca del verso verleniano el mundo que se ve a través de un vaso de ajenjo. Acaso el viraje en dirección contraria se deba a aquellos ingenuos futuristas de 1910, cantores de la belleza y de la velocidad de los automóviles trepidantes que, a la verdad, tan poco bellos y veloces eran... Pero no importa. Se pasaba del rincón vergonzante a la plenitud del aire libre. Y, como tantas veces, se pasaba de la higiene a la moral.

Las heroínas literarias son ahora múltiples, diversas. Pero ninguna heroína de escritor de hoy pertenece al mundo de *Zazá*.

* * *

Otro caso de resurrección notable. Esta Margarita Gautier que agoniza todas las noches en las pantallas de la ciudad, es la cuarta *Dama de las Camelias* del celuloide. La primera fué Francesca Bertini, larga agonía melodramática; la segunda, Alla Nazimova, que traía un exotismo

fulgurante; la tercera, Norma Talmadge, que estilizaba el dolor; la cuarta, Greta Garbo, ya en un film de Clarence Brown, y ahora, de nuevo, en una morbosa y magnífica contorsión de amor y de fatiga. El mito permanece, aun cuando todas las crinolinas se han desvanecido ya y todos los trémolos de voz se diluyeron en una sonrisa suficiente. «¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?» El pobre Rubén, abotargado y ausente, sentía el encanto todavía. «¿Recuerdas que querías ser...» Hay una fuerza en el corazón que se agita cuando la escenografía desaparece. Y el gran error de nuestro tiempo ha sido el de creer que el Romanticismo fué sólo eso: un poco de escenografía...

«Vea usted —me dice esta muchacha a quien gusta declamar —, vea usted *La Dama de las Camelias*; la otra; la de la Bertini. Prescinda usted del comentario irónico, de los cortinajes espeluznantes, de las columnas imposibles. Observe a Francesca, en el gesto desgarrado, en la mirada trágica y lúbrica, en el arrebato pasional. ¡Ah, yo le aseguro que esto es mucho más fuerte que toda la escenografía desvaída donde sonríe blandamente y llora silenciosa Greta Garbo!»

»Margarita exige, no sólo una escenografía de época; exige sobre todo una gesticulación de época. Es absurdo querer interpretar el frenesí romántico con las reglas convenidas para nuestro teatro cerebral y matizado. Querer dar a la interpretación de Dumas la sobriedad con que se representa una comedia de Giraudoux.

»El celuloide envejece vertiginosamente. Esta interpretación de Francesca Bertini tiene veintiocho años y estremece todavía. Apostaré cuanto quiera a que dentro de veintiocho años esta Margarita Gautier de Greta Garbo no conocerá sino un definitivo olvido.»

[1942.]

«EL HÉROE», TRAGEDIA DE CAMÓN AZNAR

Señalemos con piedra blanca algunas reediciones; una reedición es un fenómeno importante de nuestra vida editorial, y si la obra tiene vuelo alto y empeño difícil, trae la consolatoria idea de que ha arraigado en el favor del público.

Se reeditan —esta es la verdad— pocas obras. Y yo pienso muchas veces que algunos libros surgidos a luz por primera vez en circunstancias difíciles, anómalas o inoportunas, deberían intentar —remozados, con traje limpio y renovada letra— la aventura de la reedición, el choque nuevo con el público.

Tengo sobre la mesa un libro que motiva ampliamente estas reflexiones. Este libro se publicó por primera vez en las horas turbulentas que precedieron a nuestra grande y terrible epopeya,

y aun cuando su aparición trajo la aureola de un laurel nacional, es lo cierto que su difusión fué, en aquel momento, inferior a su mérito. Bienvenida, pues, la nueva ruta emprendida por este libro raro y fuerte.

Se trata de *El Héroe*, tragedia de ambiente griego, escrita por José Camón Aznar, que, en su primera edición, llevaba un prólogo entusiástico de Miguel de Unamuno, y que ahora se ofrece, desnuda y limpia, a la consideración del lector.

El hecho inicial que importa destacar es el de que el gran pensador y crítico que hay en Camón Aznar, haya llegado al Teatro sin vilipendio para su ejecutoria intelectual. Quiere decirse, naturalmente, que él ha calzado sus personajes no sólo con el coturno de la más tensa de las tragedias, sino también con el más agudo rigor intelectual.

El protagonista de la tragedia es Alejandro Magno, y el nudo de la acción —tenso y cerebral como en una concepción raciniana— es el choque entre el creador el creador de su propia estatua: se levanta vertical, gracias a su prodigioso esfuerzo. Ahora bien: Alejandro es el Héroe exce-

sivo. Cuanto toca se convierte en esclavitud. Su dolor será, pues, la imposibilidad de hallar un ser humano con quien dialogar — en la pelea o en el coloquio — porque tenga su misma talla heroica.

Su mismo padre, Filipo de Macedonia, es el primer rival y el primer vencido por el furor combatiente de Alejandro, y el primer acto de la tragedia tiene por ambiente esta horrenda lucha, en la que el destino ha señalado al padre como víctima. Alejandro necesita levantarse, para su triunfal carrera, sobre el cadáver del único que, por la sangre y el esfuerzo, podía serle superior.

Entonces empieza la ruta vencedora del Héroe. Pero a su paso, se tronchan todas las resistencias, se desmoronan todas las murallas, se hunden todos los tronos. No hay diálogo posible. El protagonista camina por una espantosa soledad de espadas abatidas y de laureles truncos. Un día, entre tanto enemigo derrotado, sus tropas hacen prisionero a un Hombre, único ser capaz de sentir, por orgullo individual, menosprecio del fulgurante vencedor. «Todos los pueblos acuden, como un enjambre, a hacer su nido en el seno de esta gloria. No hay arco que no

vibre al oír ese nombre. He visto, al desembarcar, cómo se encabritaba el mar, celoso de no poder seguirle. Pero Alejandro no ha podido unir a su séquito al hombre solitario, al que no le interesa la tierra ni el cielo, porque vive sobre la tierra y bajo el cielo. Al que ha ahuyentado los dioses con sólo buscarlos.» El Héroe se estremece al oír esta voz viril que le anticipa la posibilidad de diálogo con un ser que, por lo menos, en orgullo le es igual. Pero he aquí que el Hombre desfallece y, en un momento dado, vislumbra la gloria de Alejandro, y se postra ante él, adorándolo como a un dios. El Héroe le demuestra, con ademán magnífico: «No me abandones. No me obligues a lanzar sobre la tierra el monstruo de mi soledad porque la devoraría toda; ven a mis brazos. No me encadenes a la divinidad. Hermano, recoge intacta esta fuerza que ha levantado al Mundo en vilo. He venido para arder sobre tu pecho....»

Pero es en vano. El Hombre se ha postrado ante él, y no expresa más que una adoración rendida. «¡Atrás! ¡Huid! ¡Moriréis todos! —clama, desfallecido, Alejandro—. ¿Por qué, para libraros de mí, os refugiáis en vuestra mi-

seria? ¿Por qué para paralizar mis manos, no las hacéis empuñar las armas? ¿Por qué se arrodilla todo lo que quiero levantar hasta mi corazón?

Alejandro, pues, padece el atroz destino de que se desvanezcan los enemigos que pudieran ser dignos de él; de sentirse trágicamente sólo con la monotonía de su victoria eterna. Cuando él muera, sus generales combatirán entre sí, para ser dignos de la espada heredada; lo demás, todo es abatimiento.

Un solo enemigo tiene Alejandro, y es Alejandro mismo. Contra él dirigirá, pues, la última y más honrosa de las batallas, clavándose su propio puñal, cerrando así este ciclo trágico de su vida, y terminando la obra con las lamentaciones de los soldados y las mujeres.

El lector ha podido darse cuenta —aun con tan leve resumen— de la enorme ambición de la obra de Camón Aznar —. Ambición ideológica y tensión trágica realmente excepcional, digna de las fuentes griegas en que bebió el autor.

Pero el nudo de la obra, con ser de tan dura tensión dramática, no tendría relieve si no fuera acompañado de una expresión, tan hondamente vigorosa, tan fuertemente ceñida a la emo-

ción que se ajusta —como un peplo a la carne— al momento escénico, de modo que da a cada instante una fuerza realmente impresionante.

Y como armónicamente a esta tensión trágica corresponde una tensión poética, encontramos en la obra de Camón Aznar una magnífica antología de metáforas briosas, audaces y potentes que subyugan desde el primer momento, porque unen la tradición de la robusta metáfora esquilina a una sabiduría de poesía moderna, y, al mismo tiempo, crean la imagen adecuada a la grandeza del momento dramático. Así, como ejemplo, entre tantos, las lamentaciones de las mujeres ante el cadáver de Alejandro. «Ha muerto un dios. Gritad, mujeres. ¡Que el cielo se derrumbe y sea su mortaja!». «Será la noche su exacto ataúd». «Furores de bestias. Sus aullidos desmelenan la tierra». «Suben de su cuerpo tropeles de toros hasta las estrellas.» «El aire empavorecido tropieza con todos los cielos.—Agitan sus brazos los fuegos. —La tierra es un puño iracundo. —Y el mar la mano de un muerto.»

Excelente, magistral lección de pensamiento, poesía y teatro, esta obra de José Camón Aznar.

[1943.]

DRAMATURGIA Y POESÍA DEL CORPUS

De los tres jueves mayores —los que el decir popular asegura que «relucen más que el sol»— este del Corpus se define como un perfume. El primero —el Jueves Santo— se plasma con un sonido: el de su silencio. El segundo —el de la Ascensión— se dibuja como un color; el color de cristal del «puro aire» que hiende el cuerpo del Señor, camino de los cielos. Este rutilante tercer jueves, digo, es, sobre todo, un olor. «Huele a Corpus», dice un personaje de Gabriel Miró, y, en verdad, todos sabemos a qué atenernos. Porque ya el año se ha abierto en flor, y la múltiple fusilería de aires embalsamados asaetea nuestros sentidos.

El olor a Corpus es, pues, un perfume singular y definitorio. Es, primero que todo, un aroma con fiebre, un aroma que tiene temperatura: lo sentimos en nuestras mejillas; es, ade-

más, un olor que se mueve en el aire, paseado por la brisa; es, finalmente, un perfume mezclado: rosa, retama, enredadera, incienso.

Por esta específica inmaterialidad de la «sensación de Corpus», esta fiesta es —como la de la Navidad— materia constante de poesía; materia, especialmente, de la poesía española.

Poesía de júbilo. Puesto que si otras flores de la liturgia —la de Semana Santa, sobre todo— tiende a la melancolía de la soledad, esta fiesta del Corpus se lanza a la alegría de la comunión, es decir, de la comunicación. Permanece la una en el camarín recóndito de la individual meditación. Se derrama la otra por las calles en un incontenible alarde colectivo.

Si la primera lleva penitencial cilicio, agita la otra el ramo de rosas de la Iglesia triunfante. ¡Vencedora alegría! «*Cante la Fe, dance la Esperanza, salte de gozo la Caridad*», exultaba el Pontífice Urbano IV al instituir la fiesta del Corpus. ¿Y quién negaría, al desfile procesional de este día, un secreto ritmo de danza que subraya la ordenada alegría de la fe segura? He aquí la plenitud de la creencia en su arrolladora presencia colectiva.

La poesía católica y española, ¡qué bien sabe comprender esta dimensión, de comunal plenitud! Hasta cuando juguetea con la rústica simplicidad de los pastores, que cantan al son de chirimías procesionales:

Pascual, ¿no me diréis vos
aquesto blanco qué sea
que a mí me parece oblea
y el cura dice que es Dios?

Luego, las voces mayores; el robusto clamor de la Catolicidad, que se eleva en salomónicas volutas, tanto en los retablos barrocos como en la arquitectura mental de los autos sacramentales.

Cualquiera de los dioses mayores de nuestras letras prestaría estrofas rotundas a una antología del Corpus, símbolo en cierto modo de la Contrarreforma, exaltación de un Dios tangible, para medicina de los ojos y del alma.

Ninguna extrañeza, pues, al contemplar en Lope y sobre todo en Calderón, estas maravillosas catedrales de incienso que son los «autos» concebidos y ejecutados en la Fiesta de Corpus a mayor gloria de la Eucaristía. Así Lope en sus delicados conceptismos:

Mirad que sus blancas armas
blancos accidentes son:
en ellos hay cuerpo de hombre
y Divinidad de Dios.

Así Calderón, al cerrar el arco de sus conceptos magistrales con el tímpano eucarístico, plástico y rotundo.

Poesía de un Dios tangible a los humanos ojos. Poesía profundamente católica y española, que hace, siglos más tarde, cantar a Federico en su *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, al paso de la Custodia:

Es así, Dios andado, como quiero tenerte:
panderito de harina para el recién nacido.
Brisa y materia juntas en expresión exacta
por amor de la carne que nos sabe su nombre.

He aquí por qué Corpus equivale, entre nosotros, a poesía.

[1944.]

DOS TIPOS DE TEATRO RELIGIOSO

Acaso interesen a estos *Cuadernos de Teatro*, que el alma lúcida y poética de Granada lanza al viento español, algunas notas relativas a la preceptiva escénica de las representaciones religiosas, tal como las concibo y llevo a la práctica en el Instituto del Teatro de Barcelona, que yo tengo el honor y la responsabilidad de dirigir.

No haré mención —sino fugitivamente— del problema inicial de este teatro, de todo teatro: la conexión entre escena y público. El alma del personaje debe enlazar con el alma del espectador; y bien sabían la dimensión de esta dificultad los griegos cuando crearon el puente espiritual del coro, que tantas veces realiza una doble transmisión de la voz del personaje al alma del público y, en resaca matemática, el comentario de la masa, explícito en la glosa del coro cantor.

En el teatro medieval no existe problema. De un lado, porque el teatro medieval no es un teatro de tres dimensiones, como el griego, sino de una —infantilmente lineal, enumerativo— o de dos; pura ilustración plástica de un fervor universalmente sentido por una masa que vivía en perfecta comunicación espiritual con la representación estética.

La restauración actual de este teatro, iniciada justamente en Granada, como muy bien se ha recordado en estos *Cuadernos*, plantea el problema desde otros puntos de vista. Restauración eminentemente erudita no choca con el problema espinosísimo de la evolución del público que, a través del Renacimiento y de la Enciclopedia, se ha hecho más heterogéneo y menos fervoroso. Y no choca porque su mismo carácter de «recreación arqueológica» lo sitúa ante un público ejemplarmente preparado para recoger la lección estética —ciertamente sólo la estética— de la representación.

Con todo, la responsabilidad del restaurador debe, a mi juicio, establecer una clara distinción en la postura en escena de cualquier teatro medieval religioso. Esta distinción se ha producido

con claridad en los manuales de historia del teatro al señalar la diferencia entre «misterio» y «moralidad». Bien sabido es que el «misterio» nos ofrece una escena en la que intervienen criaturas de carne y hueso, mientras que en la «moralidad» los personajes no son otra cosa que símbolos. De todos conocida es la trascendencia de esta distinción inicial: del «misterio» surgen los «autos historiales» y, ya en el siglo XVII, las «comedias de santos», mientras de las «moralidades» nacen los «autos alegóricos» y, finalmente, los «autos sacramentales», llevados a su máxima plenitud por Calderón.

Ahora bien: es evidente que el tratamiento escénico de estas dos tendencias debe ser distinto: la dinastía escénica que procede de ese «misterio» exigirá una versión sencilla y realista, una dimensión meramente elemental y una gesticulación que no exceda los límites de lo ingenuo y de lo popular.

El Instituto del Teatro presentó, en sesión íntima, en las Navidades del año pasado, una versión del auto del Nacimiento de Gómez Manrique, en la que se tuvieron en cuenta estas indicaciones.

Por el contrario, tuvimos ocasión de poner en práctica una tendencia estética distinta, con la puesta en escena de *El Gran Teatro del Mundo*, representado por el Instituto del Teatro ante las gradas de la Catedral de Barcelona, con ocasión del Congreso Eucarístico. Frente a la estricta versión de figurillas de Belén, de la obra de Gómez Manrique, el auto calderoniano representado ante diez mil espectadores, pudo ofrecerse con una grandiosidad inigualada: un puro arbitrarismo escénico podía mover a los personajes que ya no eran seres, sino alegorías, cuidando sobre todo, sin embargo, de no caer en esteticismos de dudoso gusto —harto difundidos, por desgracia— en los que se representan los «autos sacramentales» con una impía estética de «ballet». Nuestra versión, por el contrario, tendió a acentuar la grave y tremenda solemnidad religiosa del auto.

Sirvió de telón de fondo la propia Catedral que se iba iluminando por dentro (para hacer transparentes las vidrieras policromas de la fachada) y por fuera, progresivamente, hasta inundar de luz, en la apoteosis final, toda la fachada hasta las agujas de las torres. Un ser-

vicio de micrófonos hacía llegar la voz de los actores, del órgano y coro catedralicio y de las campanas —echadas al vuelo al final— a los espectadores, que se apiñaban al pie de la escalinata donde se desarrollaba *la comedia de la vida, «el gran teatro del mundo»*.

Aquí se introdujo otra importantísima innovación: puesto que los personajes: —el *Rey*, el *Rico*, el *Pobre*, el *Labrador*, la *Discreción*, la *Hermosura*— son, en realidad símbolos de los distintos estamentos de la vida, decidí incorporar a cada personaje una masa acompañante de unos veinticinco, vestidos análogamente, que seguían, en discreta pasividad, los movimientos, actitudes de su jefe de grupo. Es decir, dando a los personajes la categoría de *entes colectivos* y ofreciendo así, por primera vez, la obra dentro de la estética del *teatro de masas*. La entrada de la totalidad de las criaturas —cerca de ciento cincuenta comparsas —agazapadas bajo capas encapuchadas de color de tierra por la parte posterior del público producía un efecto impresionante. La aparición de cada estamento —en posesión de sus trajes y atributos— en la escena daba una nota de color

que, en contraste con el fondo dorado de la fachada catedralicia, constituía un espectáculo inolvidable. (El lector de este libro puede hacerse una idea de la grandiosidad del espectáculo por la fotografía que se reproduce en la parte posterior de la sobrecubierta.)

El final, con la adoración de las criaturas que entonaban el *Tantum ergo*, acompañadas del órgano y las campanas, ante la puerta central, donde se alzaba el trono del Autor, constituyó un espectáculo arrebatador de arte y religiosidad.

No a nuestro mérito debido, sino a la fiel observación del espíritu genial de Pedro Calderón de la Barca y a la dimensión gigantesca de esta lección eterna de poesía y verdad que es *El Gran Teatro del Mundo*.

[1945.]

CALDERÓN DA NOMBRE A UN TEATRO

La misión de honor que me ha sido confiada en esta noche —excepcional para la densa historia de los teatros de Barcelona— ha de ceñirse forzosamente, porque tiempo y nobleza obligan, a saludar el acierto y la justicia del nombre que decora el frontón de este nuevo alcázar.

Y no ya solamente por respeto a una obra que no habría de encarecer aquí sin ofensa grave de vuestra cultura, sino porque, justamente, Calderón es el único de los clásicos españoles que concibe el teatro en su absoluta plenitud.

Frente a la espléndida vitalidad fluvial de Lope, Calderón se ordena en número y medida; diríamos que algo se ha congelado del gran torrente llameante; pero también que lo que se pierde en nerviosa vivacidad se gana en magní-

fica solidez. Todo es en Calderón contención vigorosa y perfil exacto. Se decía en su tiempo que escribía «con celestial arquitectura», elevando la comedia a «ciencia de perfecto silogismo», es decir, decorando su ímpetu genial con la geometría exacta de su prodigiosa inteligencia. Y creando, con ella, un teatro pensado en su total dimensión: en su *acción* y en su *escenografía*; en el movimiento y la voz de los personajes y en el exquisito cuidado de la tramoya. De ahí que ningún nombre ostente mejor derecho que el de Calderón para rotular un teatro.

* * *

Hemos visto otra vez, redivivas, las figuras que se mueven en el viejo retablo de *El Alcalde*. Y yo pienso ahora que estos actores son como el portaantorcha que en una prodigiosa carrera de relevos trae hasta nosotros la luminaria magnificente del genio. Y yo pienso en los «Alcaldes» que han sido: los de los viejos corrales del siglo XVII, los de las lunetas dieciochescas y los que, arrebatados por el brío romántico —contenido en Romea, estremecedor en Valero, efectista en Rafael Calvo, tremendamente humano

en Enrique Borrás—, han ido transportando hasta nosotros el patético temblor del padre de Isabel y la bárbara energía del vengador de su honra.

Y como servidor del espíritu me emociona pensar en esta consoladora persistencia de lo que, siendo inerme, es capaz de atravesar, ingrávido, las más aterradoras convulsiones del acontecer histórico.

* * *

Se ha dicho en broma que, en arte, el robo sólo está permitido cuando va acompañado de asesinato. Como ya sabéis, *El Alcalde de Zalamea* fué, en un principio, una comedia de Lope, de cuyo tema y desarrollo se apoderó Calderón con tal resuelta voluntad, que la obra nueva suplantó a la antigua para siempre. Y el victorial secreto es este: Calderón eleva los tipos a arquetipos, reduce —para ganar intensidad— el número de los personajes e inyecta en ellos tal cantidad de energía, que los convierte en paradigmas universales.

Y lo que es más asombroso es que este huracán de altiva rabia que sacude la escena ruge

entre los personajes sin desordenar aquella noble arquitectura de que hablaba. Podemos imaginar *El Alcalde de Zalamea* como un gran arco sostenido por dos columnas enhiestas: la que simboliza el brazo militar y la que representa el alma civil. En la base de una y otra colocaríamos la soldadesca desmandada y el paisanaje enardecido; en los fustes, al Sargento —apoyo de Don Álvaro— y Juan, auxilio de su hermana y de su padre; en los capiteles, las dos figuras antagonistas y apasionantes del Capitán y de Isabel, y, finalmente, en los plintos, enfrentadas, las estupendas figuras de Don Lope de Figueroa —honor de la milicia— y de Pedro Crespo —honor del paisanaje. Y en el arco supremo, armonizándolo todo lógicamente con una noble voluntad de equilibrio —doble símbolo de lo militar y lo civil, de lo aristocrático y lo popular—, la Sacra Católica Majestad del Rey Felipe II Nuestro Señor.

Y ahí están todos, palpitantes, con sus cuitas y sus pasiones, como un amplio cuadro vivo del alma española, arraigado para la eternidad por el artista egregio que ahora reverdece lauros y palmas; por este gran señor de las letras y del

espíritu que hoy Barcelona incorpora definitivamente a su gloriosa tradición teatral.

Y ahora dejadme terminar con una jaculatoria: Que el nombre de Calderón equivalga a un voto. Que el prócer apellido y el noble escudo de armas que decoran la fachada de esta casa preserven este escenario de bajeza y de chabacanería. Que el nombre, en suma, de Calderón de la Barca sea a la vez un propósito, una bandera y un acto de fe.

[1945.]

ADIÓS A MANUEL DE FALLA

Debo ser el último español de España que ha tenido el honor de cruzar su palabra con la del Maestro. Todavía no hace cinco semanas me encontraba en la República Argentina. Me llevó hasta allí una misión cultura, para mí entrañable, pues me gusta decir que no se es español del todo hasta que no se conoce América. Y, en el cortejo de cordialidades amigas que esmaltó mi viaje, la invitación de la Universidad de Córdoba —que ofreció su añeja y prócer tribuna— fué un hito de significativa emoción.

Emoción a la que daba, además, un sabor especialísimo el conocimiento de que en las cercanías de la ciudad togada y profesoral, y en un pueblecito que se define con el dulce y poético nombre de Altagracia, alentaba una de las más armoniosas figuras del mundo hispánico.

Fuimos, pues —cumplido el ritual menester académico—, en ritual caravana automovilística. La regía uno de los más fieles amigos de Falla, su médico, el doctor Quiroga, que ahora ha ofrecido su panteón familiar para que los restos del Maestro aguarden en tierra amiga la última de sus singladuras corporales, camino de Granada, la imposible de olvidar. Atravesamos las crestas, extrañas en la platitud pampera, de la Sierra de Córdoba, que cruzaban nerviosos rebaños de potrillos salvajes, guiados por el gesto de bronce de un gaucho ecuestre, que llevaba el duro rebenque apoyado en la silla con la dignidad con que un hidalgo castellano llevaría la espada...

Anochecía cuando llegamos a Altagracia y —emocionadamente— a la casita humilde, rodeada de árboles chicos, donde vivía el Maestro. Salió a abrirnos —menuda y nerviosa— María del Carmen, la hermana abnegada y buena, que ha hecho de su vida una sombra fraterna, consumida en el cuidado y en el desvelo de la existencia que el Destino había puesto a su lado. La preocupación era evidente; en voz baja, para que los nervios de Manuel no se excitaran, María del Carmen nos iba contando sus angustias.

Y asomó en esto. Le vi deslizarse por una puerta lateral; llevaba un poncho color canela y una boina pequeñita. Menudo, encorvado, traslúcido, pero todavía chispeantes los ojos, vivaz el espíritu. Hablamos. Habló él, incansablemente, de España, de España, de España. Yo le dije, una vez más, que todos le esperábamos; que desechase sus preocupaciones respecto a sus necesidades físicas y espirituales. Que la casita de la serranía de la Córdoba española, en la que él soñaba, estaría dispuesta para recibirle siempre. Un extraño desánimo le invadía; parecía no sentirse capaz de reunir las fuerzas necesarias para ponerse en marcha... Ante esto, Don Manuel preguntaba, preguntaba. Granada era una de sus preocupaciones más insistentes; yo le explicaba las reformas —tan armoniosas, tan inteligentes— del barrio catedralicio..., y me pedía nuevos detalles...

Las preguntas entraban sin querer en una zona agobiante, al hablar de la obra inconclusa, de los papeles extraviados —yo sugerí al profesor de la Universidad de Córdoba que me acompañaba— la posibilidad de reunir en edición los trabajos críticos de don Manuel. El Maestro

sentíase deprimido ante el desbordamiento de las cosas —cartas, escritos, obra musical— que aguardaban una mano cada vez más trémula, que acechaban a su cuerpecillo cada vez más menudo, casi cristalino, casi evanescente, casi llameante...

Anochecido, encendida Altagracia como un firmamento al revés (era fiesta popular y se veían brillar a la luz de las bengalas las espuelas de plata de los jinetes), regresamos a Córdoba, sonora de tráfico, animada y cordial. La casita menuda, rodeada de un jardín clauso y pequeño, como los que Federico atribuía a la estética granadina, quedaba atrás bajo sus árboles chicos, apagando melancólicamente sus luces...

A los pocos días de mi llegada a España, la noticia tremenda de que aquella lucecita que dejé temblando tras los cristales de Altagracia de Córdoba se ha apagado. Y esta vez para siempre.

Pero en el firmamento hay una estrella más.

[1946.]

CONMEMORACIÓN DE BRETÓN DE LOS HERREROS

I

La sucesión de los años, como una rueda de la fortuna, ofrece una rotación sorprendente en la que nunca podemos asegurar que coincidan gustos de antaño y de hogaño. La poesía, como la moda, no cesan en su vertiginoso andar, y nada más sorprendente que el espectáculo extraordinario de la coincidencia o discrepancia entre los gustos de hoy y del ayer. Viejo no es lo mismo que pasado de moda; pasado de moda no es lo mismo que históico; histórico no es lo mismo que clásico. El gusto vigente presiona sobre nuestra mentalidad y la conduce a desvalorar lo *demodé*, lo que ya no se lleva. La moda —en la literatura y en los trajes— es una sucesión de acciones y reacciones en la que corremos ciega-

mente desde el presente hasta el futuro, abandonando como inservibles los ademanes que ayer mismo constituían nuestro encanto.

Año tras año, la aritmética caprichosa de las coincidencias numéricas nos enfrentan con aquellos hechos de los que se conmemora una distancia especial. Hoy vamos a evocar el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de un curioso ingenio español cuya obra llenó gran parte del siglo XIX y cuya popularidad fué sencillamente extraordinaria. Ciertamente que en la evocación de estas figuras no podemos poner el mismo acento entusiasta. La dimensión universal de Goya no puede compararse con la popularidad puramente nacional, acaso puramente madrileña, de don Manuel Bretón de los Herreros. Por otra si la estética goyesca actúa sobre nuestro espíritu con fuerza tal que su presencia es indesmentible, la estética del bueno de Bretón de los Herreros es no solamente de mucha menor altura, sino que en realidad no gravita sobre las generaciones posteriores. Sólo por una obligación profesional llegamos hoy a Bretón de los Herreros. Ninguno de los problemas literarios o espirituales que le preocuparon tiene vigencia hoy; su manera de

producir nos deja absolutamente indiferentes; un tufillo inconfundible de mediocridad burguesa, un tinte provinciano y socarrón alejan el ánimo de hoy, interesado por tan diversas y universales actitudes.

Compensa, sin embargo, el afecto con que nos acercamos a cualquier tema la tantas veces insospechada riqueza de matices que tras la alejada temática encuentra un espíritu observador. No es que pueda hablarse de una restauración del interés crítico hacia la figura de Bretón de los Herreros, como se ha hablado de una vuelta a Góngora o de una vuelta a Bécquer. Ya hemos dicho que el poder de imantación de esta figura literaria es muy limitado. Pero también hemos dicho que para quien se acerca con amor, todos los viajes son fructíferos, y vamos a ver cuál es nuestra cosecha en el buceo de la vida y de la obra bretoniana, a las que pediremos solamente lo que de seguro les podemos pedir: un sabor de época y un ingenio sazonado.

II

Y a fe que la época sí tiene interés. Aconteció el tránsito vital de don Manuel Bretón de los Herreros entre los últimos años del siglo XVIII y los últimos del tercer cuarto del siglo XIX. Demasiado joven para haber recibido en su adolescencia el ardor romántico; demasiado viejo para ser todavía un neoclásico, también Bretón de los Herreros, como el propio Goya, pueden vendimiar holgadamente en uno y otro campo.

Bretón nació en 1796, en el pueblo de Quel, provincia de Logroño. Alguna vez me ha gustado dibujar la geografía literaria de España asignando a cada carácter regional los ejemplos más expresivos en lo literario. Ciertamente en este juego entra todavía el determinismo de Taine, que tan desacreditado está. Mucho ha llovido, en efecto, desde Taine hasta hoy, pero no se olvide que en historia de la cultura muchas veces llueve hacia arriba. Es evidente que la visión del mapa literario de España demuestra que se polarizan ciertos valores espirituales en determinadas comarcas: hablar de la melancolía de los poetas

gallegos, de la soberbia vascongada, de la sequedad aragonesa, de la blandura levantina, es ya un lugar común. ¿Qué acontece en esta tierra mesopotámica, porque está entre dos ríos gloriosos, el Duero y el Ebro, para que fructifiquen en su seno los grandes didácticos, los dulces moralizadores, las gentes de visión equilibrada y sentido pedagógico más ocusados de España? Porque esta tierra riojana ha dado un gran educador en Quintiliano; un suave moralizador en Berceo, en el dulce y lento amonestador medieval; un pedagogo famosísimo en el doctor Huarte de San Juan; el más completo de los fabulistas españoles en don Félix María de Samaniego; el más equilibrado de los satíricos en Bretón de los Herreros, en el gran educador político de hoy en Ramón de Basterra... Desde la Rioja hasta el Pirineo se diría que una ansia de ejemplaridad mueve los espíritus, produciendo, como se ve, una serie continua de valores magistrales en el más noble sentido de la palabra.

Ciertamente que, aparte de este inconfundible sello, no le quedan a Bretón grandes rasgos de su comarca nativa. Fué a Madrid de estudiante, volvió a Madrid al terminar su vida de

soldado, sirvió en Madrid sus cargos administrativos, cultivó el periodismo en la corte, y en ella fué también director de *La Gaceta*, de la Biblioteca Nacional y finalmente Secretario perpetuo de la Real Academia Española. Murió en 1870.

Los lances de su vida sólo menudean en una juventud en la que se destacan su servicio militar como voluntario en la guerra de la Independencia y un incidente obscuro, seguramente de origen amoroso, en el que Bretón de los Herreros perdió un ojo. Los biógrafos de Bretón explican con todo detalle los incidentes de su vida militar, no muy brillantes, pues después de cerca de once años de actuación en el ejército, sólo obtuvo el nada brillante puesto de «soldado distinguido».

Decíamos que sólo estos incidentes juveniles alteran de modo importante el transcurrir de la vida de Bretón. En cambio ello no indica que su vida literaria en la corte fuese monótona, pues con decir que actuó en primer plano en un período de política movida, guerra civil, pronunciamientos y asonadas, se comprenderá la mezcla de pintoresquismo y de zozobra que rodeó su existencia.

III

Literariamente ello tiene el valor de constituir un espectáculo de variedad infinita, del cual Manuel Bretón de los Herreros es el perfecto vendimidor.

Digamos, primero que todo, la enorme fecundidad de este escritor. El catálogo de sus obras, que figuran al frente de la edición en cuatro grandes tomos publicada en 1883, nos da, entre obras originales y traducciones, una lista nada menos que de ciento setenta y cinco obras, sin contar los apropósitos no incluídos en esta edición, los poemas *La vida del hombre*, *La desvergüenza* y la gran cantidad de poesías líricas, didácticas y satíricas que completan otro de los volúmenes de la citada edición.

Espectador, pues, extraordinario. Si no le acompañasen otras muchas dotes, solamente como reflejo documental de una época, merecería Bretón de los Herreros nuestra más obligada atención. Tanto es así, que un ilustre crítico francés, el profesor Georges Le Gentil, publicó en París, en 1909, un gran volumen de cerca de

seiscientas páginas, bajo el título *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860.*

La vida social en Madrid y en provincias, la moral de la época, las modas, la vida en la casa, en la calle, en los cafés, en los toros, en el paseo. Los tipos característicos: el cortesano y el lugareño, el «lechuguino» y el cesante; el militar y la militara; el nuevo rico y el empleado; el apasionado por la política y el indiferente, todo cuanto tiene algún relieve en la vida española de Madrid y de provincias encuentra un gracioso retratista en la fácil e ingeniosa pluma de Bretón.

Sobre la gracia satírica de Bretón es inútil insistir, porque pertenece a uno de estos conocimientos populares que han llegado a todos los rincones de España y de América. ¿Quién no recuerda alguno de aquellos epigramas clásicas? Como cuando dice «a un mal actor, al acabarse la tragedia que representaba»:

Llegó el ansiado momento
de las puñaladas fieras.
Ya se acabó mi tormento.
Pésimo actor, sólo siento
que no hayas muerto de veras.

Y a otro, que era sordo por añadidura»:

Eres oprobio del arte,
y sordo, que es lo peor,
ni aun tiene el espectador
el consuelo de silbarte.

IV

Vamos ahora a estudiar los aspectos literarios más interesantes de la obra bretoniana. El fenómeno romántico sorprendió a Bretón, como ya hemos dicho, en un momento de madurez en el que, si bien él mismo había de ser seducido por su fuerza indiscutible, se sentía con la suficiente libertad de espíritu para poder juzgar con cierta independencia y hasta con un gracejo poco común.

En mi libro *Introducción al Estudio del Romanticismo Español* he procurado llegar a la definición de lo romántico por los propios autores del romanticismo, pero siguiendo el procedimiento de utilizar paralelamente a los panegiristas y a los satíricos. En fin de cuentas no es malo buscar el real perfil de un personaje comparando su retrato idealizado y su más atrevida

caricatura. En este sentido me fueron de gran utilidad las sátiras, tan conocidas, de Eugenio de Tapia y de Ramón de Mesonero Romanos. Eugenio de Tapia hace la caricatura de una tragedia sin normas y sin unidades, acompañada de una terrorífica escenografía, realmente muy curiosa. Y Mesonero nos ha dejado el famosísimo retrato de aquel sobrino suyo que dió en hacerse romántico, para lo cual hizo gótica su fisonomía, destrozó su indumentaria, visitó cementerios, aprendió frenología, estudió las entrañas de los animales y cometió cuantos desaguisados pueden imaginarse.

No anduvo a la zaga Bretón de los Herreros, que, en 1838, es decir, al día siguiente del éxito apoteósico del *Don Álvaro*, de *El Trovador* y de *Los Amantes de Teruel*, escribió un gracioso apropósito titulado *El poeta y la beneficiada*. En el personaje de Ambrosio dibujó una caricatura del dramaturgo romántico en pleno furor de imaginación y disparate. He aquí una muestra:

Ambr. — *(Leyendo).*
«Don Blas. — *¡Matadla!* El Prior. —
¡Misericordia! — Don Pedro. —
¡Aquí de mis fuertes puños! —

Se oyen gritos a lo lejos. —
Elvira. — *¡Favor, socorro!* —
El Corregidor. — *¡Silencio!* —
Los soldados. — *¡Cierra España!* —
La Bruja. — *¡Dios del infierno,*
salga de su centro el mar
y crujan los elementos! —
Tabló. Dase la batalla
entre el granizo y los truenos;
desmáyase doña Elvira;
el Prior canta el «Tedeum»,
la fragata se va a pique;
la Bruja baila el jaleo;
arde la ciudad, y baja
el telón. — *Cuadro tercero*». —
¿Se duerme usted?

Poeta. — *No, señor.*
Estoy absorto, suspenso...
(¡Qué suplicio!)

Ambr. — *Este final*
hace erizar los cabellos.
¿Qué le ha parecido a usted?

Poeta. — *Espantoso.*

Ambr. — *¡Oh! yo lo creo.*
Pues ahora va lo mejor.
Oiga usted. — «*Cuadro tercero.*
El Asesino».

Poeta. — (Entre dientes).
¡Eres tú!

Ambr. — *¿Cómo?...*
Poeta. — *Adelante. (¡Y yo el muerto!)*
Ambr. — *Atienda usted. «El teatro*
representa un cementerio...»
¡Ah! se olvidó el corregir
esta escena... Aquí en un verbo...
Con el permiso de usted...
Poeta. — *Aquí hay pluma. (Respiremos)*

V

Vamos por último a intentar, en el breve espacio de que disponemos, una ubicación del teatro de Bretón dentro de su época y un esquema de las distintas características que encierra una obra tan vasta como compleja.

Bastaría, para llamar la atención de los historiadores, el hecho de que desde Moratín hasta el Duque de Rivas el teatro español se encuentra en una total penuria de autores, de la que le libra él solo con su obra extraordinaria y variadísima. Más todavía en el gran teatro romántico —Martínez de la Roca, Duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch—, al que tanta importancia damos en los manuales de literatura, tuvieron un eco popular que hoy nos sorprende al

analizar los periódicos de la época en los que no se advierte la real trascendencia de las obras presentadas ni puede señalarse un éxito de público que guarda relación con esta trascendencia. Con Bretón, en cambio, puede decirse que las relaciones entre su obra y el público no languidecen jamás. Y que su inagotable ingenio se halla siempre dispuesto a servirle. cuando no con la compleja variedad de sus obras originales, con las enormes cantidades de traducciones con que ponía a su alcance las obras más aplaudidas del público francés contemporáneo.

¿Cuáles fueron los precedentes intelectuales del teatro de Bretón? Le Gentil ha señalado con indudable acierto el rastro de algunos escritores anteriores, como son Lope, Alarcón, Calderón de la Barca, entre los clásicos; Gerardo Lobo, Arriaza, Quintana, Gallego, entre los neoclásicos; Marivaux y Scribe, entre los franceses. Todos estos valores ceden, como es sabido, su importancia ante la influencia más destacada de todas: la de Leandro Fernández de Moratín. Es un lugar común de la crítica que Bretón es el continuador de la comedia moratiniana. Pero esta comedia moratiniana tiene, como veremos,

características esenciales que la enlazan con la comedia satíriconaturalista de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido me permito recordar en el de la obra de Bretón el aspecto menos notado de su producción: me refiero a Bretón de los Herreros y sus tragedias románticas.

VI

Hay que rectificar las historias de la literatura cuando hacen de *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, estrenada en 1834, la única pieza inicial del teatro romántico español. Del mismo año es el estreno del drama en cinco actos *Elena, de* don Manuel Bretón de los Herreros. «Con este drama, dice la edición del 1883, hizo el autor su primer ensayo en un género harto distinto del que habitualmente ha cultivado. Sus amigos le instaban a dar alguna muestra de su poca o mucha capacidad para crear situaciones de gran interés y pintar afectos y caracteres de aquellos que no caben en la comedia propiamente así llamada. El moderno romanticismo estaba en su mayor auge, y era difícil que temprano o

tarde dejase de llevar también alguna ofrenda a las aras del ídolo nuevo. Procuró, sin embargo, no convertir su culto, quizá no muy voluntario, en fanática superstición. Cómo desempeñó esta tarea, objeto entonces de agrias censuras por una parte y de excesivos elogios por otra, júzguelo el lector. Sólo dirá, y cree que esta colección lo va demostrando, que no ha sido su musa tan uniforme y sistemática como los que lo han pretendido, los que lo han juzgado sin suficiente conocimiento de causa». A pesar de estas afirmaciones, no diremos que la obra de Bretón tenga grandes merecimientos para pasar a la posteridad. *Elena* no deja de ser una mezcla de drama romántico, comedia costumbrista y melodrama sentimental. No es posible defender las largas parrafadas grandilocuentes a través de las que gesticulan los personajes. Pero es necesario ir abriendo paso a este Bretón de los Herreros que en un momento dado intentó huir de la comedia burguesa y de la pieza de circunstancias.

Si *Elena* ofrece serias dificultades para una caracterización crítica, hay que reconocer que Bretón de los Herreros supo continuar en este difícil género del drama histórico con dos im-

portantes piezas. En 30 de noviembre de 1837, el año de *Los Amantes de Teruel,* estrenó Bretón de los Herreros un drama histórico en cinco actos, con el título de *Fernando el Emplazado.* Se refiere la obra, como puede suponerse, a la leyenda tan conocida de la muerte de los hermanos Carbajales, por decisión injusta del rey Fernando IV, que, como es sabido, es emplazado por los que van a morir anunciándole a su vez la muerte en un plazo de cuarenta días. Le Gentil, que ha estudiado los orígenes de esta obra, la relaciona con la de Lope de Vega, *La inocente sangre.* En su opinión, Bretón de los Herreros obtuvo mayores posibilidades del tema que el propio Lope. Desarrolla situaciones que en el fénix de los ingenios quedaban solamente indicadas. Introduce como eje de la acción el culpable amor del monarca hacia doña Sancha, prometida de uno de los hermanos Carbajales, que se niega a las insinuaciones del rey. Para vengarse, el monarca logra que éstos sean acusados de haber preparado y acaudillado un motín de descontentos de la Villa de Martos contra don Fernando, y consigue sean condenados a muerte por acaudillar la rebelión. Don Juan y don Pedro

Carbajal son arrojados por el verdugo desde lo alto de la peña de Martos, no sin antes emplazar al pérfido monarca.

El rey comienza a desfallecer de una extraña dolencia. Pero, antes que muera, irrumpe Gonzalo Carbajal, el tercero de los hermanos, que regresa vestido de peregrino, ya que se había ausentado de Castilla por haber increpado al rey en nombre de su madre, la insigne doña María de Molina. Regresa, pues, Gonzalo de Carbajal, que logra entrar, en hábito religioso, en la misma alcoba del rey. La escena contiene todo el empuje del mejor romanticismo teatral.

RELIGIOSO

No soy quien me ha juzgado tu delirio.
Mírame bien.

REY

¡Gonzalo!. . ¡Atroz martirio!

GONZALO DE CARBAJAL

No ha permitido Dios que tu cuchilla
abriese a tres hermanos una losa.
Aun late aquí, tirano de Castilla,
sangre de aquella raza generosa.

¿Ves este acero que desnudo brilla?
Venganza le aguzaba rencorosa.
Yo, fiador de tu tremendo plazo,
la esperaba de Dios... y de mi brazo.

El elemento escenográfico al que tanta importancia damos al caracterizar el teatro romántico, tiene en esta obra la eficacia y aun la ampulosidad que la época le determinaba: rumores de muchedumbre, movimientos de masas, truenos y relámpagos en los momentos más patéticos, muertes en escena, etc.

La tercera obra de este aspecto tan poco estudiado del teatro de Bretón de los Herreros, es *Vellido Dolfos*, estrenada dos años más tarde, en 1839.

En esta obra utiliza el autor el ciclo de romances de la leyenda cidiana que hace referencia al sitio de Zamora: es decir, el testamento del rey Fernando, la partición del reino, el descontento de don Sancho, que va despojando una a una las herencias de sus hermanos, hasta sitiar la ciudad de Zamora, cuya soberana es la enérgica hermana de don Sancho, doña Urraca. En el *Romancero* se alude a un despecho amoroso de esta princesa, que habría estado enamorada

del Cid, el cual guerrea en las filas de don Sancho. El amor hacia el Campeador impide atender al desesperado sentimiento de afecto de su súbdito, Vellido Dolfos, el cual, aun cuando no obtiene de doña Urraca concesión sentimental alguna, corre desesperado al campo enemigo con el propósito de fingirse traidor y asesinar al rey.

Las escenas en las que Vellido Dolfos lleva a cabo su venganza son de excelente factura teatral, siendo muy interesantes las intervenciones de la soldadesca y las famosas maldiciones del Cid —calcadas del *Romancero*— en las que este guerrero se lamenta no haber podido acudir en socorro de su rey. El drama se hace por momentos interesante cuando doña Urraca, en vez de agradecer a Vellido Dolfos su acción desesperada, le echa en cara su condición de asesino. Por encima del deber patriótico estaba la consideración humana y el sentimiento de lealtad que hacía reprobable la traición. El mismo pueblo zamorano se subleva contra el traidor.

Vellido Dolfos irrumpe teatralmente ante la muchedumbre, y para castigar su acción se suicida con su puñal ante el pueblo.

VII

He querido explicar con alguna detención este aspecto del teatro de Bretón de los Herreros porque, como he dicho, es el menos atendido por los historiadores de la literatura. Para ellos el Bretón importante es el de la comedia burguesa que han dado en llamar moratiniana, sin caer en la cuenta la importante diferencia de que la comedia de Moratín, espejo sencillo y real de la vida de su tiempo, tenía, para ser más fiel, el buen sentido de ser redactada en prosa. Lo que hace distante de nuestra sensibilidad la comedia bretoniana es el uso impenitente del verso escrito sin duda con soltura, manejado con ingenio y gracia, pero conducido a unos temas tan cazurros, mediocres y populacheros, que producen siempre una impresión de cosa desplazada y de material noble puesto al servicio de un tema absolutamente ínfimo.

Que a través de esta versificación facilona y casera pueden advertirse hábiles reflejos sociales, ¿quién lo duda? El lugareño que va a la ciudad; la coqueta ridícula; el pacífico hombre

gordo; el estirado lechuguino; el militar jactancioso; la ridiculez de la vida social de una clase media que no puede disimular sus estrecheces; los temas más o menos interesantes de las pugnas entre el sentimiento y la ambición; los matrimonios mal avenidos; el carácter de muchas mujeres, cuya complejidad conocía bien Bretón de los Herreros, etc., habían de gustar a un público que por lo demás no estaba demasiado ansioso de grandes inquietudes espirituales. La prueba la tenemos en que las traducciones que se estrenan en España, y Bretón fué un fecundo traductor, nunca se refieren, como hemos dicho, a las grandes figuras del movimiento romántico europeo, sino a los secundarios proveedores del teatro de la Porte de Saint-Martin.

¿Cómo dudar del éxito popular de *El pelo de la dehesa*, de *Don Frutos en Belchite*, de *A Madrid me vuelvo*, si en estas obras se plantea nada menos que el tema tan sobado del contraste entre la vida del campesino y la vida de la corte? ¿Cómo dudar tampoco del éxito de *Marcela o ¿cuál de los tres?*, si presenta con moralidad de preceptor barato lo que le sucede a las coquetas irremediables? Un público mediocre, cuya vida

social se reducía a reuniones alrededor de un brasero — cantado por cierto muy oportunamente por Bretón — había de gustar de estas sencillas farsas donde se repiten — como ya le echaron en cara en su tiempo — tipos, escenas y situaciones para rellenar tanta y tanta comedia como la voracidad del público exigía.

Aparte de estas comedias que reflejan una tipología humana mediocre, pero, en fin de cuentas, presente en todos los países, quisiera hacer unas consideraciones finales sobre el teatro de Bretón, considerándolo como un reportaje de la vida política y social del agitado siglo XIX, con sus peripecias, con sus pronunciamientos, con sus pintorescas algaradas, con ese sello de pueblo que busca y no encuentra su madurez política y que llena las comedias de Moratín de carlistas mansurrones, de liberales grotescamente enardecidos, de cesantes que esperan la situación política para dejar su triste situación, de toda esta fauna menudo y grotesca, pero de indudable interés anecdótico. ¿Qué documento más interesante podríamos hallar, para comprender lo que era el periodismo del tiempo de Bretón, sino la comedia titulada *La redacción de un periódico*?

Teatro sencillo, poesía fácil, blando acento, indudable habilidad expresiva, sentido de su época en su aspecto más popular, fecundidad, he aquí una piadosa lista de valores en la obra de Bretón de los Herreros. Piadosa, porque nada ganaríamos con hacer una lista de defectos que habría de ser, a lo largo, inútil, puesto que la gloria de Bretón se hizo de las risas y las lágrimas de sus contemporáneos, de los que fué crónica viva y placer saludable. Dejemos atrás a los Aristarcos mirar con sus rigurosas lupas y honremos con suave ademán la figura, si desvanecida nunca olvidada, del famoso, divertido e inagotable hombre de letras que se llamó Bretón de los Herreros.

[1946.]

EN EL 50 ANIVERSARIO DE «TERRA BAIXA»

I

Los grandes escritores de la primera «renaixença» catalana conocieron una difusión y un prestigio en el ámbito peninsular muy superiores a los que tuvieron sus sucesores más cultos, pero más reconcentrados en la labor constructora.

Atraía, seguramente, la enorme amplitud de grito y ademán con que estas grandes figuras iniciales se lanzan a la tarea. Se diría que tienen conciencia de que está todo por crear. Que después de un período depresivo provocado no tanto por una actitud gubernamental hostil —como proclaman los políticos— sino por un proceso biológico que en toda Europa provoca desde el renacimiento grandes núcleos de concentración del poder y de la cultura, había que empezar el edificio desde su raíz.

A Ángel Guimerá le tocó levantar la arquitectura del teatro. Con una lengua todavía pobre, con una técnica que a veces nos hace sonreir por su puerilidad, con precedentes escasísimos, Guimerá dejó terminada su tarea, y al sorprenderle la muerte había conseguido dar cima a su labor con una intensidad que sólo la lectura de su obra nos permite encarecer.

Hemos hablado de los precedentes. ¿Pero qué precedentes eran éstos? Decían los Novecentistas, en una de las proclamaciones de «Xenius», que el movimiento intelectual de la Cataluña del siglo xx no podía tomar como base el movimiento sentimental, rústico y folklórico del Ochocientos. Los Novecentistas se sentían, en efecto, los continuadores de Ausias March, de Eiximenis, de Bernat Metge, de Arnau de Vilanova. No eran éstos los puntos de vista de la época de Guimerá, que, como veremos, surgen como una llama violenta de la chispa romántica mantenida por la antorcha de los juegos florales. Pero aunque hubiera querido, ¿dónde hubiese podido encontrar los precedentes de una dramática culta anterior? Precisamente en estos días está preparando el Instituto del Teatro, con

benedictina paciencia, una edición de teatro catalán antiguo. No nos hagamos ilusiones: lo que cuenta es la Edad Media y el espíritu medieval: los viejos dramas litúrgicos, las parábolas y relatos piadosos, el impresionante canto de la Sibila, que todavía estremece en Mallorca, cantada en la noche de Navidad por un niño en figura de ángel, con espada; la pasión de Esparraguera y de Olesa de Montserrat, que arrastra todavía millares de turistas a los pies de la montaña santa .. en total nada. El silencio que gravita sobre el resto de la literatura catalana es aquí más grave. Aparte dos o tres comedias, nada puede presentarse.

Y ésta es una realidad que a mí me parece curiosísima y que acaso tenga su clave en aquella frase de Eugenio Montes, de que no hay teatro sin estado. Es, realmente, extraordinariamente significativo que Grecia no tenga un teatro de importancia hasta el día siguiente de la batalla de Salamina, tras la que Esquilo consigue ahogar el fondo terrible y dionisíaco de los misterios bajo la impronta marmórea del rigor clásica; Roma no crea un teatro hasta que la «civitas»,

cabeza de estado, no aleja las rústicas farsas atelanas bajo el orden geométrico de los teatros al modo griego. Más curioso todavía: al iniciarse el Renacimiento vemos dos primaveras dramáticas apuntar con inconfundible verdor: la Italia del Poliziano y la Alemania de Hans Sachs. Y señalemos el aleccionador fenómeno de que estos dos teatros, que tan dulce promesa encierran, se malogran, y en cambio germinan y dan espléndido fruto los teatros de los tres países que crean una potente máquina estatal: la Inglaterra de Shakespeare, la Francia de Racine, la España de Lope y de Calderón.

II

Pero todo ello nos conduce a un campo, no sugestivo menos alejado de la tarea que hoy nos reúne.

Conmemoramos ahora el cincuenta aniversario del momento cumbre del teatro catalán: el estreno resonante de la famosísima tragedia *Terra Baixa*.

Vamos a estudiar una obra dramática que conserva la energía del momento en que la vió

nacer. Y es pedagógico que situemos las circunstancias que rodean tan afortunada natividad.

Aun cuando yo he demostrado que los síntomas iniciales del fenómeno político literario que recibe el nombre de «Renaixença» pueden bucearse a lo largo del siglo XVIII, es evidente que el empuje fundamental llega a Cataluña a través del Romanticismo. También creo haber demostrado que en la valoración del fenómeno romántico no puede hacerse de modo completo sin el análisis de su extraordinaria complejidad. Doctrinariamente el romanticismo presenta en esquema dos direcciones: una, de tipo tradicionalista, que reacciona contra el paganismo racionalista de los neoclásicos y que valora sobre todo el cristianismo como fuente de inspiración, y por lo tanto vuelve sus ojos a aquellos períodos que, como la Edad Media, ofrecen a sus ojos un predominio del sentimiento religioso unido a una serie concomitante de valores de espiritualidad. Es el romanticismo de Chateaubriand.

Hay otro romanticismo, hijo directo del enciclopedismo, consecuencia inmediata de las ideas de libertad que son simplemente traducidas al terreno estético. «Le romantisme n'est que le

libéralisme en littérature», dirá el capitán Víctor Hugo.

Siendo el romanticismo un fenómeno de ascendencia europea, se trata únicamente de estudiar cuáles son sus vías de penetración en España y cuáles son las tendencias que se introducen en nuestro país. También creo haber demostrado que el romanticismo de tipo liberal se introduce por Andalucía hasta la meseta, mientras que el romanticismo de tipo tradicionalista llega sobre todo a Galicia y a Cataluña. Cataluña respira, pues, en seguida, este ambiente de evocación nostálgica medieval que ofrece a sus ojos el recuerdo repetido de una edad en que era dueña de sus destinos y que provoca un estudio enamorado de una lengua que se estima capaz de recoger todas las fuerzas de la expresión y todas las vibraciones del sentimiento.

Como era de suponer, la poesía, la prosa legendaria, la historia evocadora de los tiempos felices pasan a primer término.

El teatro —más cerca de la masa— busca las zonas más populares, a las que divierte con una serie de obras de estilo poco depurado, de lenguaje mezcladísimo y de gusto muy mediocre,

cuyo cultivador característico era el famoso y no inhábil dramaturgo Federico Soler, «Serafí Pitarra».

Guimerá viene a destruir todo esto. Hay escritores que tienen esta misión resuelta, según la cual su obra, valga lo que valiere, tiene como inicial consecuencia la transformación radical del terreno donde se produce.

Desde 1879 en que se estrena *Gala Placídia*, hasta 1918 con *Jesús que torna*, Ángel Guimerá clava su férrea arquitectura mental y sigue sin que nadie la mueva. Pero es hora ya de ir perfilando las características estéticas de esta gran figura.

III

Lo primero que notamos es que frente al teatro comarcal o local que se produce hasta el momento, Guimerá plantea los problemas con una dimensión universal. Los personajes históricos poseen tal fuerza humana, que no necesita ni de situación geográfica ni de ubicación histórica. Hay momentos en que nos estorba todo, excepto la voz de los personajes. Y esto es un importante síntoma.

Me gusta repetir que todo teatro posee dos elementos fundamentales: uno, la acción, de tipo dinámico y acústico; otro, la escenografía, de carácter plástico y estético. Mezclad estos dos elementos y veréis cómo en los grandes clásicos, como en Esquilo, basta la acción y apenas cuenta la escenografía; y cómo en los grandes románticos, como el Duque de Rivas, lo escenográfico envuelve a los personajes y es un elemento capital de la obra. Ya veremos cómo maneja Guimerá estos dos elementos. De momento anotamos que aun cuando la voz, es decir, la acción pura del personaje tiene una importancia suprema, el poeta no deja de hacer intervenir el elemento escenográfico en importantísimas acotaciones en las que tiene en cuenta no solamente la luz, el ambiente, los detalles del decorado, los ruidos que han de intervenir en la acción, sino que tiene buen cuidado en señalar en cada momento crucial las actitudes de cada uno de los personajes y la distribución de las masas, consideradas como un elemento plástico pasivo y casi siempre ordenado jerárquica y geométricamente alrededor de la escena principal. Esto viene a favor de la filiación indiscutible de Ángel Guimerá dentro

del ambiente y del gusto del romanticismo. Acaso este romanticismo guimeriano sea un romanticismo epilogal; hacia 1880 se está de vuelta de muchas cosas; el entusiasmo de Espronceda o de Vigny, el arrebato de Víctor Hugo o del Duque de Rivas dejan paso a una fórmula más meditada y efectista. Es como una recaída en la gesticulación romántica que trae consigo el conocimiento de las fuerzas expresivas que el naturalismo ha enseñado. En el teatro de Echegaray se ve claramente, hasta mostrar demasiado el cartón con que se construyen los muñecos, esta sabiduría literaria que, no lo ocultemos, tuvo su público enfervorizado.

IV

Ángel Guimerá podía situarse dentro de esta estética, siempre que se hiciese constar, como importante excepción, su extraordinaria sobriedad en el lenguaje: no renuncia Guimerá a ninguna de las ventajas que las apoteosis ofrecen a los dramaturgos; no pierde ocasión de hacer llegar al espectador el elemento sentimen-

tal y patético que ha de conmoverle. Pero convengamos en que no podría escribirse teatro de mayor ambición dramática con un léxico tan austero en la cantidad y de tan espléndida energía en la eficacia expresiva.

Otro aspecto de esta honestidad estética nos lo ofrece Guimerá en la prudencia con que intercala el elemento lírico dentro del juego dramático. No utiliza el resorte universal de hacer descansar la atención pendiente del hilo trágico por medio de una divagación lírica que produce en el espectador la sensación de un melódico descanso tras el que captará de de nuevo la violencia de la acción trágica. En Guimerá, como ha dicho Juan Ors, lo lírico surge de lo dramático; actúa, como veremos más adelante, como una sublimación de la propia acción que se diría lanza destellos adicionales como un instrumento patético que además de su sinfonía aterradora nos regalase el dulce brillo del metal con que estaba construído.

Tenemos, pues, por un lado, una tendencia a la teatralidad apoteósica; por otro, una severa contención verbal. Por el primer aspecto se acerca Guimerá a Víctor Hugo; por el segundo

se aproxima a Shakespeare. Veamos, sin embargo, lo que le separa de estos dos colosos universales de la escena. Frente a Víctor Hugo, Guimerá carece de la riqueza fastuosa de léxico y de rima del autor de *Hernani*. La lengua de Guimerá es una lengua bronca y pobre, que se defiiende únicamente por la simplicidad de los caracteres que refleja, ya en los dramas históricos, ya en los dramas rurales. En obras de ambiente moderno, como *Jesús que torna*, se ve bien la pobreza de un léxico que no ha sido todavía objeto de depuración. Pero acaso esta coincidencia sea ventajosa al dramaturgo, ya que esta simplicidad en los caracteres venga providencialmente encajada en la simplicidad de la expresión, que es, por decirlo así, unívoca; lo que dicen los personajes no tiene vuelta de hoja, es el reflejo contundente de un alma disparada frenéticamente a la dinámica de la acción. Si no sutilezas psicológicas, si no primores de léxico, ¿qué encontramos en Guimerá? En Guimerá encontramos, ante todo, la grandiosidad.

A lo que más se aproxima, pues, en este aspecto el teatro guimeraniano es a la tragedia clásica. La fuerza de sus personajes es el mismo

fatum que empuja a los personajes semiautómatas de la tragedia griega. Con mucha razón ha anotado Juan Ors que los personajes de Guimerá carecen de la medida que hace tremendamente humanas a las criaturas de Shakespeare; Guimerá va más allá. Da a la bondad y a la maldad relieves tan excesivos, que acaba por producir un contraste ingenuo. En el teatro guimeraniano existe este idealismo deformante que se une a otros generosos idealismos característicos de su tiempo y a la cabeza de los cuales podemos situar la emoción con que defiende la bondad y la humildad.

V

Esto nos da el camino para llegar al hombre. Al hombre profundamente bueno, profundamente ingenuo, a ese anciano con alma de niño que, mientras movía sus tremendas figuras combatientes, pasaba por la dulzura mediocre de la vida burguesa de Barcelona su gesto abstraído de niño grande, para quien las cosas no tenían otra sutileza que la de considerar al bien frente al mal; a la opresión como enemiga de la libertad;

al amor como superador del odio; a la generosidad como superadora de rencor.

La vida transcurrió clara y gloriosa para esta gran alma escrutadora de las almas ajenas a las que siempre veía en arquetipos demasiados definidos, sin saber, acaso porque no quería, que en el alma de los mejores hay un rincón dominado por el mal y que en el fondo de la pupila de los perversos arde una pequeña y recóndita llamita de bondad.

Los datos biográficos que conocemos del autor de *Terra baixa* confirman esta misma simplicidad que acaso sea igualmente característica de los niños y de los genios. Hombre de escasa expresividad verbal, vió transcurrir su vida sin grandes altibajos sentimentales. Se conoce un amor de su juventud: fué una muchacha de Vendrell que había sido su compañera de juegos adolescentes. A ella están dedicadas unas poesías de dulce sencillez, en las que se preveía una felisidad peqeuña burguesa y tranquila. Esa felicidad no vino. María, la novia del poeta, presionada por a familia que no veía en aquel adolescente apasionado y silencioso la posición económica suficiente para tranquilizar respecto al

porvenir de su hija, casó con un comerciante del Vendrell, dejando a Guimerá en un estado de viudez espiritual tan generosa, que no guardaba al que robó su cariño y acaso su felicidad ni siquiera el lógico rencor del defraudado.

Este episodio sentimental vivió mucho tiempo en el alma de Guimerá, y todavía en los últimos años de su existencia, Guimerá, cuando realizaba una visita a Vendrell, solía recordar las circunstancias de su idilio. Quizá este fracaso sentimental proceda el tema tan frecuente en el teatro guimeraniano de un amor entre seres humildes estorbado por la codicia del dinero. Recuérdese, como ejemplo insigne, *Mossèn Janot*, donde el protagonista, el buen párroco de aldea, procura por todos los medios que el amor del galán y la heroína no sea estorbado por los cálculos codiciosos del pretendiente de buena familia en el que personifica los vicios y la maldad; también *Terra baixa* tiene el mismo sentido de enfrentar, como veremos luego, la pobreza en la que anidan todas las virtudes del alma popular y la codicia que ha hecho su presa en el corazón del perverso Sebastián.

VI

Vamos ahora a intentar una ordenación sistemática de la obra de Guimerá. Para ello nos será muy útil el excelente libro, ya citado, del escritor catalán Juan Ors.

Parece evidente que se dibujan en la obra dramática de Guimerá tres períodos:

a) Un primer período de teatro plenamente histórico, que está representado principalmente por *Gala Placídia* y *Judith de Welp*. Este período se caracteriza específicamente por una fuerte tonalidad romántica, no sólo de origen victorhuguesco, como antes hemos dicho, sino también, y muy probablemente, de influencia directa del romanticismo español, cuyas arrebatadas obras teatrales debieron ser pasto de su juventud curiosa, especialmente el Duque de Rivas, cuyo *Don Álvaro* consideraba Guimerá, bien injustamente por cierto, como superior al propio *Quijote*. La fuerza trágica de los caracteres, la violencia con que se enfrentan las pasiones, el sentido realmente audaz con que Guimerá sitúa históricamente la *Gala Placídia* en la Barcelona visigó-

tica y la *Judith de Welp* en la Aquitania medieval, demuestran una fuerza de evocación realmente muy atrevida, si bien, como hemos indicado antes, no le preocupa a Guimerá el rigor arqueológico de dicha evocación.

b) A partir de *Mar i cel* entra Guimerá en un plano más trascendente. *Mar i cel* es todavía una obra de evocación histórica. Pero ya aquí asistimos a la iniciación de un cierto simbolismo que llega hasta *Jesús de Natzaret*. Este simbolismo, acaso en relación con el teatro simbolista alemán de Hauptmann, recoge el grupo de obras que van desde 1888 a 1894. Aquí lo histórico es, en general, un pretexto para el planteamiento de un problema de carácter intemporal al que el marco antiguo da una mayor eficacia.

c) En 1894 se nos aparece la primera obra (a excepción de *La boja*, 1890) en la que se plantea un problema actual, inmediato a nuestra vida cotidiana y lleno de contenido social. Me refiero a *Maria Rosa*, uno de los más intensos dramas guimeranianos y exacta demostración de que no precisa la escenografía antigua para llegar con fuerza al espectador. En *Maria Rosa* se plantea el problema de la lucha que se libra

en el alma de la protagonista, en la que se debaten el sentimiento de amor hacia su marido Andrés, acusado y condenado a presidio por un delito que no cometió, y los sentimientos contradictorios que le inspira Marçal, que, por amor a ella, cometió el crimen haciendo que las apariencias acusaran al hombre que se oponía a su felicidad. La pasión de Marçal logra turbar a la pobre muchacha, que ha quedado viuda y que siente cómo el cerco amoroso de Marçal se hace cada vez más obsesionante. Escuchemos su grito de angustia:

«En veure a en Marçal avui a la feina, quin salt el cor! Tot el que ell fa per mi i el per què ho fa, tot, ho he conegut ara! Ell no sé què hi ha vist en mos ulls, que ara, en plegar, com que ja fosquejava, de cop m'ha agafat pel cos i m'ha volgut estrènyer! Jo me n'he desfet rabiosa, fugint esborronada, que aquell refrec i aquell alè que sentia eren els mateixos del somni! I ja ho saps tot: que fins avui he pogut fugir d'en Marçal, que m'encén tota, que em xucla com la serp..., que no sé per què em sembla que hi ha en ell un mal home; i, amb tot, me n'hi aniria com... com si jo tingués molta set i ell fos l'aigua! De l'Andreu i de ningú més!

Per això vull fugir. Per això, germà, et deixo a tu, i estic salvada.»

La complejidad del carácter de María Rosa, angustiada y fluctuante entre el amor y el deber, se tuerce felinamente hacia la pasión, pero en el momento de la entrega, con dramática astucia consigue, a cambio de su primer beso, la confesión del asesino, al que apuñala en una escena de amor que termina cubierta de sangre con una grandeza shakesperiana.

VII

Llegamos, por fin, a 1896, Ángel Guimerá presenta al público la obra que más prestigio universal había de darle. La obra cuyo cincuentenario celebramos hoy: *Terra baixa.* El maestro juega con criaturas de carne y hueso, que constituyen la realidad inmediata; ambienta en el campo sus creaciones, acaso porque en el ambiente rural los caracteres resaltan con más fuerte desnudez. No queda absolutamente olvidado el simbolismo de la segunda época. *Manelic* es, efectivamente, un símbolo, si bien no de la di-

mensión que se pretende en algunas interpretaciones. Es la criatura vejada e irrisoria que da contenido al complejo de inferioridad, al sentimiento de inferioridad que es característico de estas etapas de la obra guimeraniana. Si en *Mar i cel* este complejo es el que da lugar a la rabia de Saïd, que simboliza todo el rencor de una raza despreciada que siente un odio total y colectivo para la raza dominadora de los cristianos, aquellos cuyo agravio plasma el poeta en estos versos marmóreos:

«...*Mes, què podíem*
esperar d'una gent que té, mireu's-ho:
l'odi unit al perdó; l'anyell, al tigre;
el punyal i la creu tot d'una peça.»

Este sentido colectivo de inferioridad es, en la figura humilde de Manelic, un sentimiento que está más en el poeta que en las palabras del propio protagonista. En la composición guimeraniana — análoga en sentido y fuerza a la *Malquerida*, de Benavente — Manelic es la pura simplicidad del pueblo frente a la malicia de la sociedad. No tiene la figura de Manelic valor político alguno, ni sentido local. En todas partes hay tierras altas y tierras bajas; gentes que tie-

nen cristalino el corazón y almas emponzoñadas. Acaso el pesimismo de Guimerá estriba en que ni aún en la pequeña aldea donde la obra acontece, en contacto con el mundo sencillo de campesinos y labradores, halla Guimerá limpieza bastante. Lo que desde la ciudad se contempla como pura ingenuidad es, cuando nos acercamos a ella, miseria, injusticia, traición. Manelic no es de ningún pueblo; no es ni siquiera de la aldea a la que desciende cuando por necesidad debe abandonar la cumbre. No importa a la grandeza del carácter de esta figura dramática decir que es absolutamente irreal. Porque Manelic no es el rústico; no es, como han interpretado algunos actores, el pobre lugareño hecho de incultura y rusticidad. Manelic es el inocente, el ingenuo, el hombre no contaminado.

Los antecedentes literarios de Manelic habrían de buscarse en el mito renacentista del hombre natural. Ya sabéis que el Renacimiento veía en las obras pastoriles una evocación de una edad de oro que, como la que escribe don Quijote en su famoso discurso, no sabía de envidias ni de dolor. El hombre natural, el reflejo espontáneo de la naturaleza surge al mundo en

una página de fray Antonio de Guevara. Es aquel «villano del Danubio» que un día se presenta ante los ojos estupefactos de los senadores de Roma a reclamar respeto para su sagrada libertad y para rechazar el yugo de la civilización. Este villano lo encontramos fabulosamente repetido en la literatura europea: es el buen Caníbal de que nos habla Montaigne; es el salvaje sabio de Juan Jacobo Rousseau; es el «ingenuo» volteriano; es el indio dulce y sentimental de Chateaubriand; es el tío Tom de Enriqueta Beecher-Stowe. La humanidad, durante tres siglos, ha querido hacerse la ilusión de que el hombre era naturalmene bueno y de que sólo le corrompía la sociedad. Civilizar no era, pues, un deber duro de cumplir y doloroso de acatar. Era un pretexto de codicia y de crueldad.

La poesía de *Terra baixa* surge, como ya hemos dicho anteriormente, de la propia emoción dramática. Cuando Manelic nos cuenta su primera hazaña con el lobo cruel, raptor de sus ovejas, Guimerá nos da sólo un momento, pero de una intensidad poética inigualable, la visión cristalina, argéntea, extasiada de aquel sobremundo de dulzura y de paz:

«... Cada nit venia el llop al remat, i cada mati hi havia un gos pernes enlaire i faltava una ovella o un moltó..., que allò em dampnava! I això durà... qui-sap-lo... el que durà. Fins que una vetlla em poso a l'aguait darrera d'un rocater, vora l'escorranc seguit pel llop quan venia. Doncs... afigura't jo aquella nit quines orelles! El Carro anava passant, passant, allà al cel. I ja eren les dotze, i ja era la una. I escolto, escolto... Els esquellins, l'aigua de la neu fosa que s'escorria, l'airet de la matinada, i el Carro allunyant-se, allunyant-se... Quan de cop, sento fressa i trepig, i fent un bot com un diable, el llop me passa per sobre flairant fort, que la vaig sentir al coll la seva bufera, i els cabells se'm posaren de punta, i aquí dintre, uns cops més forts que m'ofegaven!... Tot d'una, a la jaça quins udols i lladrucs i belar esgarrifós de les ovelles. I jo, quina ràbia a mi mateix, per no haver-lo embestit, al lloparro! I no sé com va ser, que em planto al mig del camí per on havia de passar el lloparro... I en tornar-se'n la bestiassa amb l'ovella al morro, s'entrebanca amb mi, i jo amb ell, i m'hi abraono, i li clavo tota aquesta fulla endintre. I ell, corrent o rodolant rostros avall, i jo amb ell: arrapats l'un a l'altre; mossegant-lo jo a ell i ell a mi,

i udolant tots dos, més que ell jo cent vegades, com dues feres salvatgines.»

Fijaos en esta visión del cielo sereno, en el sonido de plata de la aguanieve fundida, de la tremenda serenidad de la alta montaña en la noche tranquila. Ésta es una de las valoraciones guimeranianas que está por hacer: este chispazo poético, vibrante y fugaz, que encontramos unido a los momentos más dramáticos de su obra.

La trama ya la sabéis. Hay un lobo en la alta montaña y hay también un lobo que se ha burlado de él y que ensangrienta su felicidad. Y Manelic no tiene con este lobo otro trato final que el de su zarpa de hombre montañero atenazando bárbaramente, como al lobo real, su cuello de animal de presa.

¿Diremos del éxito de la obra? Ya sabéis que el día del estreno no se produjo en el primer acto la emoción popular que se esperaba. Don Ángel estaba consternado. A mitad del segundo acto el gran actor Enrique Borrás logra prender la primera chispa de un entusiasmo que ha durado decenios. Estalla la ovación. Don Ángel es arrastrado a escena, menudo y nervioso, y diciendo, por lo bajo, al ilustre actor, mientras

saluda al público: «Me ha sacado usted de un pozo... me ha sacado usted de un pozo».

Y después la gloria. No ya la gloria popular, casera, familiar; sino la otra, la ancha, la universal.

* * *

¿Cuál es, pues, la significación espiritual de Guimerá? Resumamos diciendo: con Guimerá culmina el brote entusiasta de la *Renaixença.*

Cuando Guimerá murió, «Gaziel» se preguntaba si no habría desaparecido con él el último de los poetas populares. Ya he dicho que la cultura catalana se hizo después más académica y minoritaria. Guimerá conservaba el léxico entendible para todos, la emoción sentimental que no alcanza a sutilezas cerebrales, los caracteres enérgicos y de una sola pieza. Murió, como se ha dicho de otro escritor, en «olor de multitud».

Por esto hoy conmemoramos aquí su recuerdo. Y nada mejor para rematarlo que una anécdota relacionada con la Argentina. La he oído de mi ilustre amigo Enrique Borrás: «En 1924 —dice— me encontraba en la Argentina. Habíamos representado *Terra baixa* a beneficio del

«Centre Català» de Buenos Aires. A los pocos días nos trasladábamos a Tres Arroyos, donde debíamos dar una serie de representaciones. Al llegar la noche fuí a representar mi papel de Manelic, y me encontré aquejado de una ronquera insólita que no me había atacado nunca y que me impedía hablar. Algo terrible pasaba por mi ser y me hacía presentir una desgracia. Me dirigí al público y me excusé por la forma en que iba a trabajar, y rogándole pasara por la taquilla para que le fuera devuelto el importe de la entrada. Nadie se movió. Terminé la obra como pude y fuí llevado al hotel en estado febril. A la mañana siguiente recibía un cable de mi hijo notificándome la muerte de Ángel Guimerá.

Yo pienso que el gran espíritu generoso y fraternal de Ángel Guimerá, libertado de su carnal envoltura, cobró una dimensión de tal universalidad, que su presencia se hizo visible en el alma de sus amigos. Como el Nataniel de *Jesús que torna*, su anhelo primordial fué siempre la hermandad, la bondad, la generosidad. Por esto yo creo que si entonces llegó su mensaje misterioso hasta el corazón de la tierra Argentina, hoy, en que el mundo necesita más que nunca del

amor y de la justicia, el recuerdo del gran escritor catalán llegará también a estas tierras generosas y entrañables, para traeros, por mi labio humilde, un signo fraterno de amistad y de paz.[1]

[1946.]

1. Texto de una conferencia pronunciada en el Teatro Cervantes, de Buenos Aires.

CONMEMORACIÓN DE ADRIÁN GUAL

Pienso que el acontecimiento más notable de estos días, en la Literatura española, no está en Madrid, sino que habríamos de buscarlo en Barcelona, a través de una serie de actos que la prensa, la radio y la escena difunden. Se trata de la Conmemoración de Adrián Gual.

Yo diría que hay, en esta Conmemoración, un poco de remordimiento. Parece como si la ciudad donde Gual soñó, vivió y padeció sus empresas quisiera arrancarse la espina de sus propias culpas: las que provienen de un chiste fácil, de una caricatura despiadada, de una contumaz ironía. ¡Cuántas bromas a costa de este idealista que —en feliz expresión de Eduardo Marquina— no cometió otro pecado que el de tomar los trenes que llegan demasiado pronto, la ruta de los precursores!

Hoy, los trenes que Gual tomaba demasiado pronto, han llegado, hace ya mucho tiempo, a sus destinos. Las formas más diversas de teatro experimental siempre —ensayadas con respeto— triunfan o triunfaron en su oportunidad. ¿Y no será buena esta ocasión para recordar a este Primer Adelantado, a este Colón de tanta nueva gloria escénica?

Evoquemos, pues, al Adrián Gual de hace medio siglo, tal como lo muestra el dibujo de Ramón Casas, espigado y lúcido bajo su macferlan fin de siglo; todo él fin de siglo, a su vez. Quiero decir transido de este alejandrino anhelo de belleza que enlazaba los últimos prerrafaelistas a los estetas del decadentismo baudeleriano. Estética del matiz y de la correspondencia de sensaciones, donde —como en el verso famoso— «les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»

Así, en su forma más joven, Adrián Gual sorprendía al público de Cataluña con su *Nocturn*, que subtitulaba —con reveladora frase— «andante morado». «Andante», porque su concepción escénica partía de la música; porque el texto equivalía a los recitativos y se acompañaba de notaciones análogas a las musicales; porque

la frase era en todo momento melódica y servía una intención plena y exclusivamente estética. «Morado», porque complementariamente, Gual añadía a la melodía auditiva la sinfonía visual. Porque, muy de su época —Malvas de Monet y de Juan Ramón Jiménez—, había aprendido el valor obsesivo de los colores, su fuerza de penetración anímica. Así la música de su «andante» se coloreaba de un melancólico violeta de luz moribunda en los decorados, en los trajes y en las luces.

Esta era la concepción fundamental de Adrián Gual. El teatro era —fiesta para los ojos y para los oídos— una fusión de color y de la música; y esto de tal suerte, que se transfundiesen las dos sensaciones evanesciendo las policromías en arpegios y coloreando los sonidos en infinitos tornasoles.

Y esta concepción Gual, esta imperial visión integradora de cuanto constituye el Teatro, la llevó Gual a su radical consecuencia cuando al crear la «Escuela Catalana de Arte Dramático» —hoy «Instituto del Teatro» de Barcelona— la concibió, diversamente a los Conservatorios al uso, como una doble función educadora de la

Escenografía tanto como de la Declamación, integrando ambas enseñanzas en una misma concepción problemática.

Notemos, pues, hasta qué punto Adrián Gual, en su fin de siglo barcelonés se adelanta —en su patria— a su época y al gusto dominante. Es la hora de Echegaray, con su detonante mezcla de postromanticismo efectista y de realismo sociológico. Apenas si en Madrid, un joven autor, que se llama don Jacinto Benavente, intenta un teatro de discreteo y de tono menor. En Barcelona, un grupo de artistas soñadores —Rusiñol, Casas— han traído de París las novedades; se traduce *La Intrusa*, de Maeterlinck —que en estos días, por cierto, acaba de morir, sobreviviendo a su fama—, y un nuevo dios, el dios de la Poesía amanece en el teatro, vencedor de otro dios —éste declinante—, el de la Retórica. Adrián Gual trajo, entre nosotros, este mensaje de poesía y de claroscuro, de matiz y de sugerencia. Y, a través de *Nocturn*, como de *Donzell qui cerca muller*, crea un concepto nuevo que luego veremos recoger —Valle Inclán, Martínez Sierra, Benavente—, el de «teatro de ensueño», donde la fantasía es reina.

Que el mensaje de Adrián Gual trascendió a toda España —en los círculos más selectos—, es evidente. Porque, como todo fervoroso, Gual era el evangelista de su propia Verdad; y amaba difundirla. Barcelona recuerda sus cursos de conferencias —ilustradas con representaciones—, y Madrid su famoso ciclo «El genio de la Comedia», donde resplandecían sus dotes educadoras y su buen gusto infalible.

La producción de Adrián Gual es muy amplia y —seguramente— desigual. Junto a su teatro de evocación y de evasión meramente poético, un grupo de obras que él llamó «dramas de mundo» intenta un reflejo de la realidad social circundante.

Pero el exquisito sentido del teatro de Adrián Gual cuidaba estas obras con el mismo primoroso desvelo con que atendía su teatro «de camera». Hay que revisar también esta parte de su obra para ver cómo acotaba sus textos. Cada personaje es objeto de una diquisición escrupulosa: el aspecto, la indumentaria y la psicología; las ediciones publican también —dibujadas— las plantas de las escenas y la distribución del atrezzo. Nada quedaba sin una meditada solución, en la

mente armónica y exquisita de este gran hombre de teatro. De teatro completo.

Adrián Gual, pintor y músico, era, sobre todo y por encima de todo, un poeta. Como Wagner, Gual opinaría que el teatro es, fundamentalmente, poesía. La Música y la Literatura, sus hermanas leales, colaboran con el Poeta; son las manos amigas que acercan el milagro poético al espectador. Una luz coloreada que —lentamente— se enciende; unas notas de oboe o de cuerno inglés que se modulan al fondo, traen a la mente el aire exacto en que ha de moverse la palabra. El poeta —Adrián Gual— dijo la suya.

Y la vibración de esta palabra ha quedado cantando —sugestiva— en el aire.

[1949.]

SOBRE LA «ANTÍGONA» DE ANOUILH

Las razones de Creonte

Conocemos lo clásico porque está vivo. Ortega ha dicho bien que «clásico es aquel pretérito tan bravo que, como el Cid, después de muerto presenta batalla». Así, pues, me parece bizantina la discusión acerca de si es lícita la actualización de los mitos literarios. Ahí están. ¿Sepultados en el polvo? Es que han muerto. ¿Vivos y operantes? Hay que creer en ellos: son realmente clásicos. Y esto no es de hoy: con las peripecias de Ulises, la Edad Media creaba novelas de aventuras...

Cierto que cada resurrección marca la impronta de su tiempo; y ahí está la gracia: en ver los matices que en el mito antiguo imprime la luz de ahora.

Reconozcamos a los franceses esta capacidad de ironía, hecha de respeto y de libertad con que se traen a los dioses de sus olimpos, con extraños atavíos actuales. Y así hemos visto estos días una Antígona resurrecta frente a un Creonte que vestía de chaqué. Se trata de la obra de Jean Anouilh, servida por una de estas heroicas y admirables «guerrillas» que intentan, cada vez con mayor eficacia, la propaganda del mejor teatro. Sí. Creonte va vestido de chaqué; los soldados llevan el uniforme moderno. En cuanto a Antígona, su túnica sería elegante en cualquier momento de la historia.

El mito es, naturalmente, el mismo. También aquí Antígona es hija de Edipo; también es la vindicadora del hermano muerto, Polinice, que, insepulto por orden del Creonte, espera a que se le entierre con el rito sagrado, para que su alma no vague en las sombras; Antígona — como siempre — se ha propuesto, con arrebatada abnegación fraterna, cubrir el cadáver, liberar los queridos despojos...

Como es sabido, Creonte reina ahora en Tebas. Y Creonte — tío de Antígona — es, en la versión de Anouilh, este caballero robusto, de

barba entrecana y gesto grave, que medita en un ángulo de la escena, embutido en su chaqué. Las gentes le llaman el Tirano. Ha ordenado a unos soldados que den guardia junto al cadáver de Polinice. Y he aquí que, de pronto, estos obscuros soldados que apenas saben balbucear la consigna, pero que comprenden que son portadores de un orden, detienen a una mujercita desmelenada y trágica que, frenética, con las uñas, está arañando la tierra junto al cadáver de Polinice, para cubrirlo... Antígona, arrestada, es llevada ante Creonte.

Hasta aquí el Mito. Ahora, Anouilh.

Frente a frente, he aquí a Antígona, la criatura nerviosa y terrible, fiel a su destino, lanzada hacia él con una fuerza mística tremenda, invocando razones sobrenaturales y misteriosas. Y, resistiendo la acometida, he aquí, impertérrito, a Creonte; al Rey. Nada místico en él, sino su calma de roca. Oye agitarse las espumas verdes y saladas de la mar en furia; pero él sabe que su destino es resistir y durar.

Antígona grita, increpa, se mesa los cabellos. Sabe que representa el papel brillante y heroico de la tragedia. En nombre de su destino —de

su idea — quiere quebrantar esa ley absurda, cuya razón no comprende. El papel de Creonte es obscuro, mate. Su misión es, en apariencia, sencilla: que las cosas sigan viviendo según el ritmo ordenado. A Antígona no le importa morir; pero Creonte sabe que su misión consiste en que no sólo Antígona, sino la comunidad vivan.

El «no» es fácil; la misma muerte es sencilla. Lo difícil es el «sí», la continuidad en el esfuerzo. Creonte clama: «Para decir *sí* hace falta sudar, arremangarse, tomar la vida a manos llenas y hundirlas en ella hasta los codos. Lo fácil es decir *no*; incluso si ello acarrea la muerte. Basta quedarse quieto y esperar. Esperar para vivir o para que nos maten. Es demasiada cobardía».

Creonte podría ordenar la muerte de Antígona: ¡demasiado fácil para los dos! Creonte no hará el juego a la mística desmelenada, al ademán de la desesperación. Llegará a intentar que la vida, en toda su dorada mediocridad, sonría a la criatura desgarrada. Su papel no es brillante: se llama continuidad. «Tebas tiene derecho a un príncipe sin historia. Yo me llamo sólo Creonte, a Dios gracias. Apoyo mis pies en el suelo, meto mis manos en los bolsillos y, ya que soy rey, he

resuelto, con menos ambición que tu padre, ocuparme sencillamente en crear un orden menos absurdo, si es posible. Esto no es una aventura; es un oficio cotidiano y — como todos los oficios — no siempre divertido.»

A su alrededor, la tempestad se agita. Gritan las impaciencias. Sí. De acuerdo. Pero hace falta que haya gentes que conduzcan la nave, aunque esta nave — a veces — esté llena de estupidez y de miseria. Porque el rumbo vacila, y ya hay marinos que proyectan abandonar el buque.

Entonces hay que agarrarse al timón, enfrentarse a la ola e ignorar el nombre de todo, absolutamente de todo lo que grita alrededor. «No hay más que dos cosas que tengan nombre — grita Creonte —: el Navío y la Tempestad.»

Y acaso no haya verdad más profunda — en la vida de los pueblos — que esta verdad que proclaman a los Antígonas, los Creontes.

[1948.]

«HAMLET», TRADUCIDO POR PEMÁN

La luz de la sala, agravada en penumbra, se va desvaneciendo. Queda, más acá de las candilejas, un pequeño cono de luz. Asomado a este pequeño reflector, el rostro del actor Guillermo Marín va cantando —muy cerca del público— la interrogación antigua con su nueva modulación:

«Ser o no ser... ¡es la cuestión!
¿Qué es más heroico y más divino:
dormir en brazos del destino
o hacer adarga el corazón?»

Hamlet viste, en la interpretación del Teatro Español de Madrid, de velludo negro; lleva una gran cadena al cuello, a la manera de Sir Laurence Olivier. El intérprete Guillermo Marín tiene una voz tenue y a la vez aguda; buena voz para el monólogo que ahora suena. Sólo se advierte en la penumbra el oro lejano de los proscenios del más famoso teatro de Madrid;

y un gran silencio. Y sobre este gran silencio, la voz eterna y nueva:

«Morir... dormir... ¡todo está en eso!
Un sueño basta a libertar
de su dolor al triste preso.
Morir... dormir... ¡tal vez soñar!

... ¡Ay la prudencia del pensar!
¡Y el resolverse! ¡Y el dudar!
Este penacho de mi aliento
me lo despluma el pensamiento
en cuanto empiezo a cabalgar.»

La traducción, en eneasílabos, de este fragmento obedece a un acercamiento al ritmo vacilante de la *Canción de Otoño en Primavera,* de Rubén Darío. Así lo confiesa José María Pemán, acometedor de esta nueva hazaña: la de intentar otra versión del *Hamlet* al castellano. Demasiado fría, la de Moratín; demasiado literal acaso, la de Astrana, Pemán evita uno y otro escollo. Pone su intrépida voluntad y su fogosidad expresiva al servicio del drama; y, por otra parte, más intuitivo que meticuloso, hace todo lo posible por acercar la fraseología, la imagen y hasta el chiste a la mentalidad de hoy.

Para justificar su libertad estética, Pemán

formula su punto de vista: «Ya con ocasión de mi versión libre de *Antígona*, dije que yo creía que los clásicos o sus grandes obras maestras eran todo lo contrario de lo «tabú»: de lo supersticiosamente intocable. Las obras clásicas, precisamente por la perenne juventud de su inmortalidad y su riqueza infinita de contenido humano, son las que pueden tocarse y manosearse de más distintas maneras y con mayor libertad. A cualquier manipulación, hecha con humildad y respeto, eso sí, pero con toda la desenvoltura que se quiera, entrega la obra clásica parte de su inagotable contenido».

Pero adelantémonos ya al pensamiento de muchos lectores, a quienes ha sorprendido sin duda la conjunción de los nombres del autor y del traductor; más todavía, que la obra elegida por Pemán haya sido una de las más trágicas y sombrías.

La fortuna literaria de José M.ª Pemán es singular, porque padece de una dislocación sorprendente: adorado por unos grupos hasta el arrobamiento, menospreciado por los más exigentes hasta la exageración, su valoración exacta debe escapar a uno y otro extremo. Nadie podrá

negar, por ejemplo, su caudalosa y comunicable humanidad; nadie, el dominio más absoluto del resorte expresivo...

Un reparo es más obvio: la facilidad de sus soluciones, la simplicidad —a veces ingenua— de su estética. Pero esto que sería grave obstáculo a su valoración como poeta —mucho más cuando de Juan Ramón Jiménez acá la poesía española es puramente minoritaria—, ¿podemos aceptarlo en cuanto al teatro?

El teatro no admite estas exigencias cenaculares. Las preceptivas, en una forma u otra, demandan a la obra escénica sobre todas las cosas, ésta: «la comprensibilidad». El público —es decir: la platea, los palcos y el «gallinero»— exige un término medio expresivo capaz de hacerse entender por todos y a la vez por cada uno de los tres estamentos espectadores. Y esto, de tal suerte, que la llaneza no descienda a chabacanería que ofenda, ni el remilgamiento sea tan sutil que se evapore el sentido. Este es el secreto y esta es la dificultad del teatro.

De ahí que sea imposible hablar de un «teatro puro» como se habla de una «poesía pura», y que, por el contrario, cuando la poesía se pone

al servicio de la escena debe ser fundamentalmente impura, es decir, sin sintetismos excesivos ni metáforas audaces; poesía discursiva, «desarrollada», propicia a la música y a la eficacia expresiva... Pues bien, esta poesía comunicable y extensa está en la natural facundia de José María Pemán y la ha puesto al servicio de su traducción del *Hamlet*.

Hay, pues (y lo ha reconocido el muy escrupuloso Astrana Marín), muchos aciertos expresivos en esta «versión libre en verso» del autor de *El divino impaciente*. Pemán pasa, con pasmosa agilidad, de la retórica al chiste, de la nobleza a la chocarrería, de la tragedia a la sátira. Y, en todo momento, el verso suena musical y rotundo.

Cayetano Luca de Tena ha montado la obra con el amor que suele y su especial estilo. Decorado fastuoso y espléndido vestuario; juegos de luz y sombra; música de fondo para muchas de las escenas; dicción tendiente al naturalismo expresivo... Hay, ya reconocida, en el joven director del Teatro Español de Madrid, una Ciencia y una Experiencia.

[1949.]

SOBRE EL «TENORIO» DE DALÍ

La actualidad, en los tablados escénicos de Madrid, aparte la torrencial avalancha de piececillas menores, se la disputan, en un plano de altura, las dos obras que presentan las dos Compañías oficiales. Merecen, en verdad, el comentario noticioso y una breve referencia crítica.

La Compañía del Teatro María Guerrero, que dirigen Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, ha ofrecido la reposición anual que hacia noviembre inunda las escenas hispánicas : el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; pero —y esto es lo sensacional— con decorados y figurines de Salvador Dalí. Ya conocéis a Salvador Dalí, pintor de Cataluña, y escándalo del orbe artístico, llevando el pasmo a París, a Londres o a Nueva York. Brevemente: el pintor capaz de expresar con una prodigiosa técnica de miniaturista de

retablo las más descabelladas fantasías. Dibuja como Ingres, pero sueña como el Bosco. Juega al escándalo, pero todos reconocen en él uno de los primeros pinceles del mundo.

Imaginad, pues, el surdo rumor del «todo Madrid», la noche del estreno: curiosidad, impaciencia, recelo, pasmo, protesta y... en suma, el éxito. El éxito de actualidad, de comentario, de interés, de tema conversacional madrileño..., mientras Dalí salía a escandalizar al público del Covent Garden de Londres con sus decorados para la *Salomé*, de Oscar Wilde.

¿Qué ha hecho Dalí con el *Tenorio*? Planteemos primero la licitud de su tentativa: ¿pueden los mitos hacernos ser objeto de visiones renovadas? A mi juicio, rotundamente, sí. Por su misma condición de eterno pueden ser objeto de la visión cambiante de cada época. ¿Y qué otro mito ha sido más diversa y progresivamente enfocado que el mito de Don Juan?

Que Dalí ha calado profundamente en el mito, lo demuestra que el acento de su interés gravita en los dos guiones sobre los que gira el drama: el Amor y la Muerte. Todo el amor de Don Juan tiene un aire de postrimería; por esto su sensua-

lidad es patética y, por decirlo así, desesperada. Desde el Burlador de Tirso de Molina hasta el Don Juan zorrillesco, el peso de la muerte planea sobre la sonrisa perfumada del seductor. No importa que ya el primer héroe exclame, al hablarle de su propio fin,

«*¡Qué largo me lo fiáis!*»,

porque todos sabemos que la muerte acecha y ello da todo el interés dramático de la obra. Sabemos que Don Juan va a morir; y que Don Juan cree en el más allá, aun cuando espera demasiado al punto de contrición que haya de salvarle. Esto es lo terrible.

Pues bien: Salvador Dalí hace plástico todo esto. Y ya en el primer acto, cuando en la famosa Hostería del Laurel va a leer su famosa lista de «recordman» del amor, las Parcas, envueltas en velos morados, rodean al Burlador —que no las ve— dando al público ya, desde el principio, el contraste fundamental de la Sensualidad y de la Muerte; y, al terminar el acto primero, he aquí que una serie de platos que decoran la hostería caen mágicamente al suelo dejando ver lo que ocultaban: unos nichos funerales.

Así, pues, la Implacable domina la escenografía del singular «Don Juan» que Dalí nos ha regalado este año. Los actos posteriores —con escena giratoria— están todos presididos por una gran figura que domina el tablado con sus inmensos brazos tendidos: el rostro de esta figura es alternativamente un reloj —el Tiempo— o un fantasma terrorífico: la Muerte. Bajo estos brazos se abren las decoraciones sucesivas —calle, convento y cementerio—. Doña Inés —«Doña Inés del alma mía»— lleva un hábito en forma de lirio invertido, sirviendo así a una fácil simbología popular—; pero lo mortuorio impera de una manera aparatosa. En las escenas del cementerio, sobre todo, las alegorías son constantes. Las Parcas que bailan su danza macabra alrededor de Don Juan, se hacen de nuevo visibles. Doña Inés pasa en una silla de manos tapizada de negro para lanzar su amoroso y patético llamamiento. La sepulcral escena se puebla de monstruos horribles: una enorme araña atraviesa; figuras deformes y grotescas gesticulan —el Bosco está presente en esta fantasía, sin duda—; un infernal aquelarre está a punto de asfixiar a Don Juan que se escapa del dulce brazo

de Doña Inés, apoyado en el punto de contrición y, sin duda, en el amoroso desasosiego de la amada. Desde que Goethe enseñó al poder redentor del eterno femenino, Don Juan —los Don Juanes— podrían salvarse. La obra se desenlaza en una dulce apoteosis, en la que todo queda en fugada penumbra, menos el amor.

El éxito ha sido, en verdad, notable. El tema no sólo en su concreta dimensión romántica, sino sobre todo en su amplitud trascendente, ha sido maravillosamente aprovechado por Salvador Dalí. Casi diríamos que —en este terreno— podrían haberse extremado las soluciones que, en la visión actual, quedan a medio plantear. Lo que en el mito donjuanesco hay de misterioso y terrible, oscilante entre la realidad y el más allá, la vida y la muerte, se presta al juego plástico del subconsciente tópico del gran pintor superrealista, y ello le ha permitido un triunfo espectacular.

[1949.]

LOUIS JOUVET

La presencia entre nosotros de Louis Jouvet trae un alto y antiguo tema de meditación. Es Jouvet un extraordinario comediante. Su teatro de París está lleno siempre. Y está lleno — constatación de doble interés — a pesar de no moverse de un repertorio muy limitado (¿o quizás a causa de esto mismo?). Lo indiscutible es su extraordinario prestigio, su enorme popularidad.

Meditador de su propio arte, Jouvet nos ha dejado páginas muy interesantes sobre la representación teatral. Giramos, todavía, alrededor de la «parapoja» de Diderot. Como es bien sabido, para el famoso enciclopedista francés el buen comediante debe conservar sus recursos expresivos a base de no entregarse. Un actor sensible, que sintiese realmente la emoción de su papel, estropearía los efectos escénicos.

Así, pues, la máscara del actor se superpone al rostro, dejando una zona de vacío intermedio.

Ahora bien: ¿es esto así? Por de pronto la discusión existe. Que hablen ellos. La gran actriz francesa Madame Dusanne escribía que «el actor se emociona como el espectador, si bien de una manera activa». «Organiza una ilusión — dice — de la cual él es la primera víctima.» Por su parte, el gran Garrick dejó escrito: «El representar es una paradoja. Para conquistar el ánimo de un público necesitamos sentir, emocionarnos, y, por otra parte, es preciso dominar esos impulsos del sentimiento, no dejarnos arrastrar por ellos y graduarlos a nuestra voluntad, para producir efectos absolutamente previstos».

En esta cuestión — como en casi todas — el número de matices es infinito. Al comenzar decía que Louis Jouvet es un extraordinario «comediante»; no un extraordinario «actor». No sé si sabré explicarme. Lo intentaré. Para mí, el «actor» es un conductor de las emociones del autor, desde la letra hasta el público. Su misión es la de cauce y su perfección estriba en la honesta limpidez con que el mensaje sea transmitido. El «comediante», en cambio, pone mucho

de su rostro en la máscara; crea matices o los caricaturiza; es más «histriónico». Sus parientes menores son el «clown» o el juglar; sus antepasados, los polichinelas.

Ahora bien: el caso de Jouvet es más complicado, porque aparentando ser un «actor», es, a mi modo de ver, un «comediante». Su naturalidad estriba en la elección de sus máscaras. Sin duda que Jouvet ha elegido las más cómodas para su modo de ser histriónico. Conociéndole, en efecto, comprendemos que sus personajes favoritos, el «Topaze», de Pagnol, o el «Knock», de Romains, encajan extraordinariamente en su realidad personal.

Pero, ¿es cierto esto del todo? La cínica frialdad de estos dos «personajes», ¿es la característica «personal» de Jouvet? Delicada cuestión. Complicada cuestión.

Misteriosa cuestión. Como en la psicología de James, no sabemos si lloramos porque estamos tristes, o estamos tristes porque lloramos. Cuando decimos que un papel «le va» a Fulanito, ¿qué queremos indicar? ¿Quién ha moldeado a quién?

[1950.]

ANÉCDOTA Y CATEGORÍA DE RUSIÑOL

La publicación, hace unos años, del libro de Pla; el prólogo de Soldevila a sus Obras completas; los capítulos que Ráfols le dedica en su estudio sobre el Modernismo, y, en estos días, el emocionado libro de recuerdos de su hija María, han traído y traen a la pantalla invisible de nuestro vivir literario la noble, la inconfundible silueta de Santiago Rusiñol.

Cierto que su trazo se mantenía indeleble en todas las Españas. Y que Granada y Aranjuez sienten, todavía, atravesar su sombra, al declinar la tarde, sobre sus jardines. Y que, a esa hora morada, en el Valle de San Daniel, bajo las murallas tres veces ilustres de la ciudad de Gerona, los pinceles de Dios se hacen musicales para parecerse a sus telas... (Recuerdo, de niño, mi asombro casi religioso ante don Santiago, ya muy

viejo, en la noble ciudad de piedra. Era, ¿cómo no?, la estampa total del artista: aquella noble prestancia que no podía destruir el desgarbado atuendo y aquellos ojos a los que la sed de hermosura no impedía el guiño irónico...)

Sí. Estas evocaciones literarias no crean, sino que simplemente subrayan un recuerdo que está, todavía, vivo en una difusa mitología popular. Porque acaso —como para mis ojos infantiles— Rusiñol es —para las gentes— el paradigma completo del hombre enamorado del Arte. Del puro creador de Belleza.

¡Le acompañaba, además, una tan rica calidad humana! El libro de María Rusiñol es, en este sentido, aleccionador. ¡Cuánta bondad y cuánta elegancia en el ademán vital de este artista que nunca se olvidaba de que era un hombre!

Con todo, yo quisiera decir que tanto el comentario libresco como la evocación popular se apoya demasiado en la anécdota y el pormenor. Falta —esta es la verdad, y ésta la deuda que con él seguimos teniendo— un libro que estudie la dimensión más ambiciosa y trascendente de su obra.

Pensemos, hoy, por ejemplo, en lo mucho que este libro podría destacar, sólo en uno de sus aspectos de su producción: el literario. ¿Cuál es la aportación capital de Rusiñol a las letras?

Me parece innecesario señalar hasta qué punto hay en todo el arte —plástico o verbal— de Rusiñol una raíz lírica. Rusiñol es, fundamentalmente, un neorromántico. (Su ironía es, en todo caso, una defensa contra su propio corazón.) Por lo demás, la vena emotiva es perceptible en todas sus producciones.

Ahora bien: hacia 1890 la actitud lírica no era fácil. No es sólo que Santiago Rusiñol se sintiera personalmente preso en el ambiente de la pequeña oficina comercial de su abuelo, pauta de la inmortal caricatura del «senyor Esteve»; es que los tiempos estaban en pleno fervor por el trepidar de la industria y de la energía. El monumento de este fervor fué la torre Eiffel. Y el héroe de los nuevos tiempos, el ingeniero, el héroe «simpático» de las novelas de Galdós.

Lógicamente, el arte y las letras estaban al servicio de la realidad circundante. Su fórmula

estética fué el naturalismo. Su descubrimiento, la fotografía.

Había, pues, que romper, a la vez, con la tradición familiar y con el ambiente en torno. Y sólo cabía la evasión hacia la poesía.

En 1894, con ocasión de la Tercera Fiesta Modernista del «Cau Ferrat» de Sitges, Santiago Rusiñol lanza el estremecido manifiesto de su fe estética. En el «Discurso» que pronuncia en esta ocasión, arremete contra el arte mecánico y la mentalidad materialista. He aquí las palabras memorables con que cierra su parlamento, tras de evocar la libertad espléndida del mar y la noble lección de los hierros forjados:

«Trabajemos —dice— a besos y a martillazos. Y, entre tanto, aquí, todos juntos, los nuestros, sin miedo a los oídos extraños al arte y a la poesía, podremos desahogarnos gritando lo que no nos atrevemos a decir muchas veces cuando nos rodea el gran rebaño: Que queremos ser poetas y que despreciamos y compadecemos a los que no sientan la poesía; que preferimos un Leonardo de Vinci o un Dante a una provincia o un pueblo; que preferimos ser simbolistas, y desequilibrados y hasta locos y de-

cadentes, antes que decaídos o mansos; que el sentido común nos ahoga; que lo que sobra en nuestra tierra es prudencia; que no importa pasar por Quijotes donde pacen tantos Sanchos, ni leer libros de encantamiento donde no se leen libros de ninguna clase.»

¡Pólvora lírica, en el quehacer industrial y artesano de la Barcelona finisecular! En los «despachos» donde, bajo las pantallas verdes, los contables edificaban sus columnas de números, aquellas palabras debieron pasar como un viento devastador. Esta era la rebelión que correspondía al atuendo y al vivir de la bohemia, escándalo de la burguesía.

Esta era la voz. En seguida (1897) surge la primera gran obra del Modernismo peninsular: Las *Oracions*. Con este libro de Rusiñol nace a la literatura española un género nuevo: el Poema en prosa. Es decir: el esfuerzo para demostrar hasta qué punto puede darse a la expresión prosaica la tensión y la ambición de la poesía. Breves y maravillosos «impromptus» líricos, en los que desfilan ya todos los temas estéticos que serán después gratos al Modernismo.

Y viene el teatro, con su constante lección de

que la poesía es más importante que la realidad, que los valores del espíritu son los que cuentan. Recuérdese *El Místic* y *El Pati Blau.*

He aquí, pues, uno de los temas fundamentales para comprender —por encima de la anécdota— la categoría de Santiago Rusiñol.

Esta categoría fundamental de su obra que alza la bandera de la alta poesía por encima de la chata realidad; la brillante y multicolor insignia de «la alegría que pasa» sobre la pobre y vulgar monotonía de «el pueblo gris».

[1950.]

ESE INSISTENTE BURLADOR...

Este año —la verdad— quería dejar pasar la ráfaga roja de la capa de Don Juan sin el habitual comentario. Se ha engreído mucho el Burlador, desde un tiempo a esta parte. Claro está que no le falta razón. A su natural vanidad de conquistador se une ahora una jactancia nueva: Don Juan, interesa ya no sólo a las mujeres, sino a los psicólogos, a los médicos y a los profesores de sociología. Claro está que por otras razones. Pero, ¿quién podría negar el ensanchamiento de su público? Don Juan ha pasado de la calle y del garito a los laboratorios y a las cátedras. Lo sentimos por él, naturalmente, pero la realidad es ésta.

Cierto que lo que acontece no es otra cosa que un fenómeno de pervivencia, de vitalidad. Cuando el mito se clava en el alma de las muche-

dumbres, no se muere. Ahora bien: cada época tiene su manera de evocar.

El Renacimiento no evoca al Burlador, sino que sencillamente lo crea. La figura de Don Juan es puramente renacentista. Don Juan surge precisamente cuando toda Europa canta el goce de vivir. Suena Italia:

«Comé é bella giovinezza
che si fugge tuttavia.»

Dice Francia:

«Cueillez des d'aujourd'hui les roses de la vie.»

Y exclama España, en la ternura de la voz de Garcilaso:

«Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto...»

Porque Don Juan, ¿es otra cosa que el apasionado gozador del fruto del instante?

Ahora bien: la primera versión literaria de Don Juan ya no es renacentista, sino barroca. Las cosas han cambiado. Un fraile mercedario trae al Burlador hasta las bambalinas. Así rodea su goce de vivir de un sabor de postrimería. Sí.

Detrás del amor está la muerte. (Esta conjunción de temas Amor-Muerte es capital en la evocación dramática del seductor.) Y detrás de la muerte —justo fin—, el infierno.

Ya sabemos que el Romanticismo no comparte este final tremendo, y que toda la escenografía funeral se rasga para que se levante una voz en defensa del Liviano. No son —naturalmente— las mujeres, sino la Mujer. Doña Inés es el símbolo trascendente de una transformación que se opera en el alma de Don Juan. Justamente en la «escena del sofá» las gentes —embriagadas por la musiquilla dulzona, cursi, pero brillantísima de los versos zorrillescos— no reparan en que después de la hilera de los piropos viene la importantísima confesión en la que Don Juan declara que le está naciendo una alma nueva, a través de la cual al morir la salvación podrá llegarle. Amor-Muerte, también. Tema radical. Salvador Dalí ha visto bien esta elemental y tal vez por eso profunda filosofía del *Tenorio*. Las Parcas, el reloj, los nichos, la gran figura fantasmal que preside la segunda parte de la obra son la concresión daliniana de ese perfume mortal que aletea en derredor del amor. Y este es,

sin duda, el mejor acierto de esta nueva versión plástica de Don Juan.

Sí. Ha retoñado el Mito. Incluso en el cine norteamericano, donde nos han dado una deliciosa y disparatada visión de Don Juan, que es un verdadero «ballet», y en la versión miscelánea y un poco difusa de Saenz de Heredia. No son sólo, pues, los científicos quienes se interesan. También los artistas, los escritores...

Yo decía al comenzar que no pensaba hablar de Don Juan este año. Pero, ¿qué tiene ese demonio de hombre que se sale siempre con la suya?

[1950.]

EL ARTE DE RENUNCIAR

En la película *Río Escondido*, del director mejicano Emilio Fernández, se presenta, con tanta fuerza dramática como voluntad propagandística, la tremenda lucha de una sencilla y entusiasta maestra rural por arrancar de la incultura a la población infantil de una desolada y remota aldea mejicana.

Arde en la muchacha el ansia de perfección para su patria. Y, cuando después de una pugna feroz con el cacique del lugar, consigue iniciar su tarea, la escuela se le llena de criaturas atónitas, a las que los rasgos del indígena indio dan calidad de estatuitas estupefactas.

La maestra rural habla, apasionadamente, a aquel puñado de almas tiernas y yermas. Se arrebata al recordar la grandeza de su patria y la necesidad de proseguirla; se exalta al plantear

el problema de la ignorancia como base de la injusticia social y explica cómo por medio de la cultura puede llegar una vida mejor y más digna. Su fervor sociológico prorrumpe en invitaciones al trabajo y al esfuerzo...

La indiana la escucha sin pestañear. Nadie les había hablado nunca como aquella forastera. Y nada comprenden. La maestra, de pronto, corta su apasionado parlamento. Queda en silencio un instante. Luego va al encerado y dibuja un signo. Y dice:

— Esta es la primera letra del alfabeto. Se llama la *a*.

Los ojos de la educadora se llenan de lágrimas. Sí. Hay que renunciar a que la entiendan. Nada se gana con el discurso apasionado ni con extender, ante los ojos atónitos, panoramas imposibles. Hay que renunciar a los «todos» ambiciosos, para empezar por los «algos» humildes.

Hay que empezar por la letra *a*. ¡Cuánta distancia hasta llegar a los conceptos generales, a los aspectos profundos y trascendentes del tema! Sí. Pero hay que comenzar del único modo posible: por la primera letra del alfabeto.

Enseñar equivale a subir esta escala cotidiana que va de lo sencillo a lo complejo. Y aprender, también. Desea el hombre saber y saber. Le gustaría de un sorbo apurar hasta el último átomo de la ciencia que desconoce. Pero inevitablemente se obliga a renunciar, a renunciar para poseer. La prolija técnica, la sabiduría del procedimiento, el cuidado del instrumental son previos y dolorosos trámites. Para llegar a la cúspide precisa ascender desde el más humilde peldaño. Un día y otro, en nuestra curiosidad por saber, hemos de empezar — ¡empezar siempre! — por la letra *a*.

[195...]

¿HACIA UNA CIVILIZACIÓN VISUAL?

Existe —es evidente que existe— una tendencia a lo visual, al culto de la imagen. Ha existido siempre —en cierta medida. ¿Quién no ha pasado horas, en sus convalecencias, «viendo» (no leyendo) revistas antiguas, viejas colecciones de fotografías? No está el cerebro ágil; pero los ojos merodean bien por los blancos, grises, negros, de los grabados.

¿Está toda la humanidad de hoy en una suerte de convalecencia? Así parece. El éxito de lo «gráfico» señala con insistencia su evidente pereza mental.

Ante la imagen, en efecto, el contemplador realiza una mínima gimnasia ocular; llega el mundo de las formas a herir la pupila dándonos la imagen directa de la cosa representada.

Con la letra, no. ¿Habéis pensado lo que es una letra? Un pequeño rasgo que no repre-

senta nada; apenas la porción de una sílaba. Que tampoco es nada. Juntad varias sílabas y —si acertáis con ella— habréis obtenido una palabra. Ahora bien, sólo los niños saben decir palabras que reflejen los objetos: son las onomatopeyas. Y así llaman *ta-tá* al caballo y *tic-tac* al reloj. Pero el hombre no puede hablar así, y crea grupos de sonidos —las palabras propiamente dichas— que «representan» a los objetos: *ca-ba-llo; re-loj*. Así, pues, todo lector —bien que no se dé cuenta— realiza constantemente esta cuádruple operación: 1.ª, ver un signo; 2.ª, darle un contenido fónico; 3.ª, juntar los sonidos en palabras; 4.ª, evocar con la palabra la cosa que representan. Sólo el hábito hace posible este esfuerzo, que el hombre viene realizando desde su infancia.

Pues bien: con la contemplación de las imágenes esta cuádruple operación queda reducida a su primer tiempo. El espectador *ve*; y, sin ulterior esfuerzo, *entiende*. ¿Y no será éste el éxito del cartel, del anuncio, del fotograma?

¿Y no será, éste, finalmente, el secreto del cine? He aquí —en general— un espectador pasivo, totalmente receptivo, inmerso en la suave

penumbra de la sala. Cada vez más las películas —a todo color— estimulan la sensualidad de la retina. He aquí sucesivamente cielos brillantes, flores perfectas, mujeres resplandecientes; azules restallantes, blancos de plata, carmines de fuego. El espectador ve pasar las imágenes (la película, generalmente, no le obliga a meditación alguna) como si con una leve plumilla le hicieran cosquillas en los ojos. Delicia de lo primario, de lo inmediato, de lo que se da hecho.

* * *

¿Puede este tipo de civilización visual soñar siquiera con substituir a la civilización intelectual de la letra impresa? La sola formulación de la pregunta avergüenza. No. Nunca.

Pero no extrememos nuestro negativismo. No neguemos las posibilidades de una cultura «visual» para la masa que, de cualquier modo, tampoco acudiría a las bibliotecas y que, por ejemplo, adquiere la primera noticia —novelesca, pero a la postre exacta— de la existencia de la guerra de Sucesión americana el día que puede ver *Lo que el viento se llevó.*

[1951.]

LA «COLECCIÓN TEATRAL» DE DON ARTURO SEDÓ

Arma oportuna. ¡Cuántas veces aducimos ante quienes definen siempre por la economía y sólo por ella a la clase dirigiente de la industria catalana, su espléndida legión de coleccionistas!

Cada día descubrimos, para honor suyo, nuevos altares reservados en los que, capitanes de empresa o profesores de energía, se desintoxican de números y problemas en las horas del ocio bien ganado. Porcelanas, tapices, trajes de época, cuadros... Bastaría este esfuerzo para redimir a una sociedad entera.

Ahora, he aquí otra prueba insigne. Acaba de publicarse —por obra minuciosa y prolija de Joaquín Montaner— el catálogo de la «Colección Teatral» de don Arturo Sedó. De la importancia del acopio de joyas biblio-

gráficas que el señor Sedó venía realizando, teníamos puntual noticia cuantos nos interesamos por el tema. Pero hemos de confesar que hasta terminar la lectura del catálogo no habíamos medido la trascendencia cultural del esfuerzo. Cierto que las cifras son por sí solas harto elocuentes y que hablar de los sesenta mil títulos que contiene ya es de por sí impresionante; añadamos a ello las quinientas partituras o el millón de documentos clasificados, para —sin mencionar los fondos de teatro extranjero— percatarnos de la dimensión del esfuerzo. Naturalmente que esta enumeración cuantitativa tampoco explica la extraordinaria cualidad de la «Colección», la enorme cifra de incunables, manuscritos, autógrafos, libros inéditos, grabados, etc., ni la refinada categoría de las encuadernaciones, que justificarían por sí solas el conocimiento y estudio de la «Colección».

Más importante que todo esto es lo que pudiéramos llamar «obra de salvación». A la biblioteca de don Arturo Sedó han arribado como a feliz y seguro puerto docenas de colecciones bibliográficas en trance de dispersarse o de emigrar. Haber podido obtener la mayor parte de

los fondos bibliográficos de ilustres personalidades como Fernández-Guerra, Cotarelo, Díaz de Escovar, es haber concentrado en nuestra ciudad el más rico tesoro que el investigador de nuestra dramática pueda desear. Dondequiera que se inicie un estudio acerca de nuestro gran teatro —y sabida es la dimensión universal y el fervor del hispanismo en todo el mundo—, se hará necesaria una referencia al gran esfuerzo de don Arturo Sedó.

Su iniciativa ha llegado, pues, más allá de un coleccionismo tantas veces estimable, pero tantas veces inválido para la gran empresa intelectual. Y en este sentido sí puede hablarse de la trascendencia cultural de la labor realizada.

Barcelona cuenta, pues, desde ahora, con la mejor biblioteca teatral del mundo para el estudio de nuestra tradición dramática.

A los barceloneses en primer lugar, a los españoles todos, cabe felicitarnos por esta grata y singular noticia.

[1951.]

EL CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO DE OSLO

Las sesiones del Congreso Internacional del Teatro, celebradas este año en Oslo, han terminado — como sabe el lector — hace unos días. Por primera vez España ha participado — a través de la modestísima representación de quien subscribe estas líneas — en las tareas y debates del Congreso. Importa, pues, señalar el hecho de la presencia de España en la universal asamblea. *Porque* — no nos cansemos de decirlo, de repetirlo — *dialogar es necesario.*

Organiza estas reuniones la «Unesco», a través de su institución adecuada, el «Instituto Internacional del Teatro» (I.T.I.) Este Instituto está constituído por la Agrupación de Centros Nacionales que representan las distintas actividades escénicas dentro de cada país.

El Instituto publica una gran revista, *Le théâtre dans le monde*, y un utilísimo *Boletín*, en el que inserta la «ficha» técnica de las obras que se estrenan en los países adheridos. Esta ficha contiene el nombre del autor, el título de la producción, el local del estreno y número de representaciones, cuando es posible; el número de actos y de personajes; la cantidad y clase de decorados y un extracto de las principales críticas periodísticas suscitadas por el estreno de la obra. Ya puede comprenderse el interés de una publicación así en todo cuanto se refiera al intercambio de los valores escénicos.

Al Congreso de este año han acudido Australia, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, India, Israel, Italia, Noruega, Inglaterra, Suecia, Suiza, Sudáfrica y Yugoeslavia, como estados-miembros. España y Alemania fueron invitadas oficialmente por primera vez al Congreso y en calidad de «observadoras». Digamos en seguida que en la mecánica del trabajo práctico y a la hora de los debates la más delicada cortesía ha borrado en todo momento la «frontera» entre unos y otros delegados.

El Congreso cumplió, pues, admirablemente con su primordial misión de establecer el diálogo y el personal contacto. ¿Qué se proponía, empero, específicamente la reunión de este año? Podríamos decir que fundamentalmente todos o casi todos los problemas del temario se orientaban hacia las relaciones entre el teatro y la colectividad.

El tema, naturalmente, se desdoblaba en multitud de aspectos: la protección estatal al teatro (y aquí el representante de España pudo poner de relieve la gran labor realizada por nuestros teatros oficiales), las posibilidades del teatro educativo y escolar, la cuestión de la censura, etcétera.

No era posible disimular, ciertamente, un vago airecillo melancólico al constatar un universal descenso en la estimación popular por el arte de la escena. El representante de los Estados Unidos, míster Connelly, declaró, por ejemplo, que en un plazo de cinco años, en la ciudad de Nueva York, el número de salas destinadas al espectáculo teatral había pasado de setenta y nueve a veinticinco. En relación con estos datos fueron estudiados por el Congreso los problemas

que plantea la competencia del cine, del radioteatro y de la televisión.

No seré yo quien reste valor a la tremenda importancia de estos problemas. Ahora bien: desde un plano estético, ¿no podría dársele una valoración menos pesimista?

Pensemos el problema desde un ángulo distinto. Basta para ello colocar, en lugar de los nombres habituales a las diversas clases de espectáculo —rivales entre sí—, pura y simplemente, un rótulo común a todas: el de «arte de representar». Entonces todo cambia de aspecto. Cierto que el teatro «de ayer» y el cine «de hoy» son distintos, pero no más distintos de lo que son el teatro «de ayer» del de la época de Calderón de la Barca, o el de los tiempos de Shakespeare en relación con el de la Grecia clásica.

¿Por qué —en vez de suspirar melancólicamente sobre la famosa «decadencia del teatro», no llegar a la conclusión de que «el arte de representar» a través de un enriquecimiento fabuloso de sus formas —teatro, cine, radioteatro, televisión— conoce una dimensión universal y popular que jamás hubiera podido soñarse?

[1951.]

SOBRE TÉCNICA TEATRAL

El valor fundamental del libro que el lector abre ahora,[1] es el de la visión total del complejo fenómeno que denominamos teatro. No se parece, pues, a ninguno de los tratados de Declamación al uso; no es, tampoco, un simple manual de escenografía. Por el contrario, entiende el hecho teatral como una conjunción armónica de elementos.

Me complace recordar aquí la presencia de viejos textos míos, según los cuales todo teatro es posible por la confluencia de dos fenómenos fundamentales: uno, dinámicoacústico: la acción; y otro, plástico y más estático: la escenografía. En su raíz primigenia estos elementos serían las dos vertientes iniciales de la humana

1. Prólogo para el libro de Fernando Wagner, *Técnica teatral*, Barcelona, Editorial Labor, 1951.

comunicación: el grito y el gesto. En su dimensión históricoartística, el elemento desarrollado en el tiempo sería, fundamentalmente, la voz y (sólo en ciertos aspectos) la música, la voz del personaje (el personaje es el que *per-sona*, el que suena por sí), que constituye el hilo conductor del fenómeno teatral, rodeado, en mayor o menor medida (ya estableceremos esto), por un conjunto de fenómenos plásticos, a los que denominamos con una palabra muy amplia: escenografía. En esta concepción amplísima constituirían la escenografía: 1.°, el gesto; 2.°, el maquillaje; 3.°, el traje; 4.°, el decorado; 5.°, las luces; 6.°, los efectos acústicos (rumores de viento, de campanas, etc.); 7.°, ciertos elementos ambientales expresados por la música; 8.°, todo lo que pudiéramos llamar — en suma — la «atmósfera» de la obra teatral.

Ahora bien: en esta encrucijada de elementos, la *voz* y la *escenografía* se reparten en desigual medida las funciones del fenómeno teatral. Pero esta desigualdad es muy importante; nuestra afirmación es ésta: los teatros de tipo clásico (Grecia-Roma, Renacimiento) valoran la presencia de la voz por encima de la escenografía.

Esquilo o Shakespeare pueden presentarse en un escenario desnudo. Por el contrario, en el teatro barrocorromántico la voz se presenta, por decirlo así, inmersa en una atmósfera escenográfica que, en cierto modo, prefigura y define el personaje mismo. Calderón decía, al imprimir sus *Autos Sacramentales*: «aparecerán tibios algunos trozos respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas». Y es cierto, porque el elemento plástico es muy importante en su teatro alegórico; lo mismo acontece con el teatro romántico, en el que, precisamente, la visión de la escenografía —decorados, luces, rumores— nos da el «clima» espiritual del personaje que conduce la acción. Recordemos, de paso, que, en la revolución wagneriana, la voz del cantor queda anegada en la catarata orquestal, a la que se cede la expresión de los sentimientos más complejos e inefables.

Partiendo, pues, de la fundamental dualidad —plásticoacústica y estáticodinámica— del teatro, la obra de Fernando Wagner ha de encerrar un interés muy superior al que tienen los libros al uso. Todas las reglas, todas las expe-

riencias que relata el libro se apoyan en esta radical complejidad.

Dejando aparte dos de los factores fundamentales del «triángulo de fuerzas» —autor, actor y público— que constituye el teatro, el libro se orienta hacia el arte del actor, del que se estudian los elementos expresivos: la voz y el cuerpo. La voz exige unas reglas iniciales de fraseo y entonación excelentemente orientadas. El cuerpo, una interpretación plástica del papel, que supone el estudio del movimiento, la acentuación convencional de rasgos expresivos —ambiente, carácter— que sitúen rápidamente al espectador en el clima teatral que se propone exponer. También aquí los consejos de Wagner están llenos de experiencia y buen sentido.

Pero el actor es una pieza nada más (ciertamente importante) en el grupo escénico. De ahí que el libro proceda a enfocar el tema de la *Dirección* en un amplio capítulo central. Dirección que comporta la elección del criterio interpretativo, la selección de la obra a representar, el reparto de papeles, así como cuantas operaciones de ajuste sean necesarias para pasar la obra desde el libro a las candilejas. El problema

del orden expositivo, la discusión de las tesis clásicas acerca del lugar que corresponde al «clímax» de cada obra, son objeto de agudas dilucidaciones por parte del autor de este libro.

Con ello se entra en un tercer aspecto importante: el de la escenografía propiamente dicha. Aquí, el trabajo de Wagner, en lo que posee de información de los últimos progresos mecánicos, tiene un interés evidente y hace comprender las posibilidades de movilidad y de ritmo del teatro futuro. Son muy notables los proyectos de Julio Prieto para la representación, dirigida por Fernando Wagner, del *Romeo y Julieta*, en Méjico, 1949.

A este capítulo se une, finalmente, completándolo, el que se refiere a la iluminación, guardarropía, vestuario y maquillaje. Un excelente conjunto de ejercicios completa este volumen.

Como se ve, pues, nos encontramos con un libro que se enfrenta, del modo que ya indicamos, con el teatro, entendido en su radical complejidad plásticoacústica.

Que compartimos la visión del autor de este libro, lo demuestra la organización de nuestro querido Instituto del Teatro. Pienso que no se

tome a vanidad, sino como lícita y personal satisfacción, aportar datos sobre el mismo, en un libro que, por no estar escrito en España, no podía sentir la íntima preocupación de nuestras cosas.

La idea inicial del Instituto del Teatro no es, por otra parte, mía, y sí sólo su actual y desarrollada evolución.[1] La concepción primera, obra personal y apasionada del insigne Adrián Gual, se abrió ya en el sentido doble que nos interesa: con unas cátedras de Declamación y con unas cátedras de Escenografía. Esta dualidad se ha mantenido en las sucesivas ampliaciones.

Se ha procurado, además, que existan materias comunes a todas las secciones, y que a ellas asistan mezclados los alumnos de unas y otras, con lo que adquieren rápidamente la noción de

1. Dejando aparte la Sección de Danza, véase el cuadro de estudios de la Sección de Declamación. *Primer curso:* Recitación, Rítmica y Esgrima, Teoría de la Literatura, Dirección escénica, Caracterización, Lectura expresiva. — *Segundo curso:* Historia del Teatro, Lectura expresiva, Declamación, Historia de la Cultura, Caracterización. — *Tercer curso:* Práctica teatral, Caracterización, Historia del Teatro, Historia del Traje y de las Artes suntuarias.

Y he aquí el de la Sección de Escenografía. *Primer curso:* Perspectiva, Dibujo, Historia de la Cultura y Dibujo geométrico y arquitectónico. — *Segundo curso:* Figurines, Escenografía teórica, Historia del Arte, Caracterización. — *Tercer curso:* Escenografía práctica, Historia del Arte, Realizaciones escénicas, Historia del Traje y de las Artes suntuarias.

que hay problemas que importan igualmente al actor y al escenógrafo y que deben planear y resolver conjuntamente.

Por lo demás, una simple ojeada al cuadro de materias que se cursan denunciará la preocupación que nos mueve, de dotar al futuro actor, danzarín o escenógrafo, no sólo de un saber instrumental, orientado a la mejor artesanía de su oficio, sino de un conocimiento de los valores circundantes —históricos, literarios, artísticos— del hecho teatral, valores que no son ni pueden ser extraños al realizador para llevar a término su cometido. En este sentido, y sin dejar de dar a las materias «prácticas» el tiempo preferente que les corresponde, el Instituto exige férreamente el estudio y aprobación de las asignaturas teóricas, es decir, de aquellos conocimientos que, justamente, son los que dan consciencia y matiz al real ejercicio del juego escénico.

El hecho de que este libro, además de su completa visión del fenómeno teatral, esté lleno de esta sabiduría circundante, pero necesaria, lo hace muy grato a nuestros ojos, y ha de alcanzar, estamos seguros, un éxito singular.

[1951.]

UNA TEMPORADA MEMORABLE

En mi libro Modernismo frente a Noventa y Ocho, *explico demoradamente la influencia de la Cataluña artística de los primeros años del siglo sobre Madrid. Reproduzco un capítulo en este libro por creerlo muy dentro del tono general que lo define.*

"Pero el acontecimiento culminante de esta proyección de Cataluña hacia Castilla se produce en 1904, cuando Enrique Borrás decide, con su fe y con su entusiasmo, presentarse en el teatro de la Comedia de Madrid con su compañía de teatro catalán. La mejor Prensa de Madrid recibe gentilmente al gran actor. «Saludamos cordialmente a este insigne artista, que viene a interpretar en su lengua las producciones de un teatro tan español como el escrito en lengua catalana»,

dice *El País* (26 de mayo). «En las obras catalanas verá Madrid al pueblo de Cataluña tal como es, al natural, y, desde luego, auguramos que simpatizará con él», escribe en la misma fecha *El Globo*.

El interés despertado fué, al principio, limitado. En una «Critiquilla» publicada en el mismo periódico, firmada por *Zis-Zas*, se refiere al emocionante y espontáneo homenaje tributado por los actores madrileños a Borrás en su camerino. «Madrid mundano,[1] Madrid intelectual, Madrid público, conmovido, delirante, saludó

1. *El País*, al publicar la reseña de la representación, escribía, sin embargo: «En los palcos no figuraban los habituales de la Comedia; no se veían en las butacas las blancas pecheras de nuestros *smarts*...» Las reseñas sucesivas demuestran, con todo, que, a medida que avanzaba la temporada, el éxito se iba acentuando hasta el clamor apoteósico. «Con un actor así —decía *La Correspondencia de España*— no se necesita la limosna aristocrática de los días de moda... Tardará más o menos en ir el verdadero público, pero al fin irá.» Los periódicos hacían constar que el público —en un principio— era, en su mayor parte, el de la colonia catalana de Madrid. El éxito fué creciendo hasta la apoteosis. Como dato curioso e importante a la vez, léanse estas gacetillas de *España:* «Casi todo lo más distinguido y selecto de Madrid estaba anoche en el Teatro de la Comedia. Llenos los palcos, ocupadas las butacas, rebosante la galería. Era una fiesta espléndida»; en *El Liberal:* «La sala estaba completamente llena y el público henchido del más ferviente entusiasmo»; en *El País:* «ni una localidad desocupada»; en *El Imparcial:* «más que lleno, archilleno, con gente hacinada hasta puertas y pasillos», y *El Globo:* «pocas veces compañía alguna ha obtenido éxito más unánime».

con ovación frenética, unánime, clamorosa, como yo no he visto otra, al gran artista, proclamándole el primero de España», escribía Luis París, en *España*, el día 27.

Es emocionante de veras recoger el ambiente de comprensión, de admiración y de simpatía sembrado por Enrique Borrás en esta memorable campaña. Para espejo de épocas posteriores en las que, desgraciadamente, esta noble convivencia dejó paso a la ignorancia, al desdén y —naturalmente— al odio. Al polarizar la emoción amiga de Madrid en un homenaje, *La Época* sugería que, además de una fiesta original en la que la Sociedad de Autores y la de Actores ofrecerían una representación en honor de los huéspedes, se pensaba erigir una estatua a Serafí Pitarra en una de las plazas madrileñas. «El pensamiento —escribe— merece el aplauso sincero de cuantos aman a la Patria. Es necesario que las corrientes de simpatía y confraternidad se acentúen para que toda diferencia se borre y no haya en España más que españoles, admiradores de cuanto vale y triunfa en España» (6 de mayo de 1904). En cuanto a Borrás, puede decirse que de esta campaña arranca el pleno re-

conocimiento de su categoría genial y de un afecto que todavía el pueblo de Madrid conserva hacia el gran actor de Cataluña. Anotemos, finalmente, como dato curioso, que en la fiesta de homenaje se leyeron unas cuartillas de Leopoldo Cano, que publicó el *Heraldo de Madrid*. He aquí unas muestras:

«Ese aplauso, esa explosión
de entusiasta admiración
y noble sinceridad,
¿no os ha sonado a verdad
que sale del corazón?

No era necesaria lid,
ni batallar con el Cid,
ni vencer a Calderón
para tomar posesión
de vuestra gloria en Madrid,

y al que lo quiso dudar,
ahora le podéis contar
que, ante vosotros abiertas,
hallasteis hasta las puertas
del alma de par en par.

... Llámese Ruiz o Querol,
o Pérez o Rusiñol;
sea de Vich o Teruel,
que donde crezca un laurel,
lo recoja un español.»

La obra elegida para la representación fué *Terra baixa*. El entusiasmo fué indescriptible. *El Globo*, por boca de Ángel Guerra, opinaba: «Tiene *Tierra baja* una novedad prodigiosa de la realidad, un trozo caliente de vida. Hay hombres allí que penan, que aman, que matan. Un aliento potente de pasión estremece todo el drama» (27 de mayo). El triunfo personal de Borrás fué extraordinario: de un golpe se puso a la cabeza del teatro peninsular. José de la Serna, en *El Imparcial*; J. Arimón, en *El Globo*; Mario, en *El Universo*, señalaron con justeza la magnitud del acontecimiento.

Las críticas posteriores, todas respetuosas y entusiastas, supieron distinguir en seguida las obras de carácter tradicional y popular, como las de *Serafí Pitarra* o Alberto Llanas, de las que representaban un avance en la historia del teatro. *Els vells*, de Ignacio Iglesias, por ejemplo, emocionó profundamente: «Es Ignacio Iglesias, además de dramaturgo y observador sutilísimo, tierno y delicado poeta», escribió José Juan Cadenas.[1] Manuel Bueno saludó con un emo-

1. *La Correspondencia de España*, 27 de mayo de 1904.

cionado artículo la presencia de esta obra.[1]

El éxito apoteósico de la temporada catalana del teatro de la Comedia motivó y acrecentó el de la inmediata, ya en castellano, en el mismo teatro y en el otoño subsiguiente. Traía Borrás en su nuevo repertorio la traducción de *Tierra baja*, con la que debutó;[2] *La cena de los cardenales*, de Dantas; una refundición de Danvila de *El mercader de Venecia*, etc. La expectación fué extraordinaria, y el éxito, esperado. «Manelic» habló un castellano rotundo. «¡Decididamente ya es nuestro!», exclamaba J. Arimón en *El Liberal*.

Dejando aparte el programa que después ha sido el habitual en este artista,[3] continuamos

1. *Heraldo de Madrid*, ídem íd. La crítica, en general, fué favorable: Arimón, Zozaya, Manuel Bueno, Ángel Guerra, hicieron siempre reflexiones entusiastas y afirmativas. Sin llegar a la crítica negativa, el más reservón y reticente —empezando por afirmar que no entendía las obras— fué *Alejandro de Miquis*.

2. La traducción fué debida a la pluma nada menos que de José Echegaray, a quien hay que considerar como un valor de primera fuerza, en este grupo de escritores, ya gloriosos, que, fraternalmente, traen a Madrid los valores de Cataluña. Tradujo Echegaray, también de Guimerá, *María Rosa* (1894). Del papel de Marta se encargó una actriz que los años habían de llenar de gloria: Concha Catalá.

3. Es decir, *El abuelo*, *Realidad*, *El alcalde de Zalamea*, etc. Hay —en este repertorio— una obra y un autor que convendría estudiar: *Las personas decentes* y Enrique Gaspar. «Fué Gaspar

buscando la repercusión del modernismo catalán en Madrid. Aparte del éxito en lectura de *La nit de l'amor*, de Rusiñol, traducida con el título de *La noche de las hogueras*, por J. Jurado de la Parra, el éxito apoteósico de Borrás fué *El místico*, traducido por Joaquín Dicenta.

El éxito de *El místico* fué inenarrable[1] y destacó una polémica, muy en su momento, respecto del misticismo y de sus formas de proyección social. Otra obra que ya había interesado profundamente en su versión original, y que ahora apasionó vivamente, fué *La muerta*, revelación de un joven escritor de veinticuatro años, Pompeyo Crehuet, traducida al castellano por José Pablo Rivas. Es una obra muy típica de la me-

— leemos en *El Imparcial* — un verdadero innovador de nuestro teatro cómico, y su descarnado realismo y su despiadada y punzante sátira parecieron en su tiempo atrevimientos y enormidades que casi resultan *hoy inocentes.*» Enrique Gaspar, nacido en Madrid, 1842, triunfó con una obra de ambiente: *Las circunstancias*, a los veinticinco años. Vivió casi siempre en el extranjero. Su vena fundamental es la satírica. Murió en 1902.

1. «Rusiñol — leemos en la reseña de *El Imparcial* — quiso que Dicenta compartiera su triunfo, y el autor de *Juan José* fué sacado, contra su voluntad y casi a viva fuerza, al escenario. A tal grado de intensidad llegó la emoción en el último acto, que algunas señoras se desmayaron, y no faltaron hombres de temple que no pudieron contener las lágrimas, y éstos fueron los aplausos más elocuentes.» El papel femenino corrió a cargo de Rosario Pino.

lancolía del momento; el drama del niño mentalmente retrasado sobre el que cae la muerte de su madre y la presencia de una madrastra. Drama «interior», de tristeza ambiental, llevado por vía «menor», obtuvo también un éxito resonante de crítica y de público.

La crítica más exigente —*Alejandro Miquis-Zeda*, Manuel Bueno— se rinde.

Un ambiente de arte y de renovación se abre paso. Los periódicos se ocupan de los autores jóvenes de Madrid que todavía no pueden estrenar. En *El Globo* (11 de diciembre de 1904), Ángel Guerra habla de dos valores todavía inéditos: Francisco Acebal y Gregorio Martínez Sierra. «Hay que abrir las puertas del teatro a los jóvenes o echarles abajo.» «Mi pluma queda al servicio de esa revolución teatral, necesaria y urgente.» Pocos meses más tarde, Borrás presenta un drama de Acebal, *Nunca*, con éxito relativo. La crítica de una obra demasiado «literaria» sólo el nervio de Borrás podía salvarla, y Borrás quería hacerlo. Precisamente por estas fechas, *Heraldo de Madrid* inicia una encuesta acerca de la «juventud intelectual» española. Borrás es llamado a opinar. «Mis aficiones —dice—

me llevan al lado de la juventud intelectual, cuando de aquel lado están el combate por lo nuevo y la lucha por la vida.»

A continuación estrena Borrás *La madre eterna*, de Ignacio Iglesias, traducción de José Jerique y Rafael Roca; *Juventud*, del mismo autor, en versión de J. Jurado de la Parra; así como *Los viejos*, del mismo autor y traductor.[1] Anotemos, finalmente, el estreno de *La noche de las hogueras*, ya citado. Y, como término de la actuación, *El alcalde de Zalamea*, en la noche de su beneficio, en la que acuñó para siempre una creación dramática que ha sido uno de los puntales de su gloria. La temporada —agravada por un sonado conflicto promovido por los autores— fué, pues, de una brillantez extraordinaria.

Mayor interés tienen, a los fines de este trabajo, los estrenos —también apoteósicos— de *El místic*, *El pati blau* y *L'alegria que passa*, de Rusiñol, saludados por la mejor crítica de la época; el valor poemático de estos dos últimos

1. Por cierto que el día del estreno, el poeta Antonio de Zayas promovió un regular alboroto con sus gritos de desaprobación.

es subrayado convenientemente. Los estrenos posteriores, *Mar i cel*, de Guimerá; *La mare eterna*, de Iglesias, y *La morta*, de Pompeyo Crehuet, fueron debidamente subrayados.

De todo el repertorio, *El pati blau*, *L'alegria que passa* y acaso *La morta*, poseen la melancolía poética más típicamente modernista. Y en este sentido fueron recogidos por la crítica, que vió en la actuación conjunta una lección de progreso y de novedad en el arte escénico. «El teatro convencional —escribía Antonio Zozaya en *El Liberal*— aparatoso, con sus héroes declamatorios, sus figuras de trapo, sus situaciones forzadas y sus largas tiradas de versos, ha muerto definitivamente. He aquí lo que debemos a Rusiñol, a Iglesias, a Crehuet, a Gual, a Guimerá, a Torrendell. Llega un teatro nuevo, verificado por ambientes de realidad, henchido de savia jugosa, inspirado en las alegrías y dolores humanos.»"

[1951.]

«EL CONDENADO POR CONFIADO»

Nota sobre «Le diable et le bon Dieu», de Sartre

Pierre Brasseur, el fornido actor del Teatro Antoine, jadea. Son las últimas escenas de la obra de Sartre, *Le diable et le bon Dieu*. Cerca de cuatro horas de gesticulación y de grito. Y la sala sigue con la atención tensa.

¿A qué se parece, «desde fuera», la última obra de Sartre? Para nosotros no hay duda: esta sucesión trepidante de cuadros está concebida a la manera del teatro clásico español. Sartre ha dicho — con evidente descortesía — que J. L. Barrault le aconsejó que leyese una obra de Cervantes, «cuyo título no recordaba». A juicio del agudo crítico teatral que firma con el pseudónimo de «Sergio Nerva», esta obra cervantina puede ser «El rufián dichoso». La hipótesis es muy verosímil.

En cualquier caso, construcción y dimensión insólita, en la tradición racionalizada de la literatura francesa. Todo es desmesurado en *Le diable et le bon Dieu*, la duración y el atrevimiento.

«Oso, luego existo», sería el lema anticartesiano de Sartre. Pues nada se opone a la desesperada libertad de su pluma. Ni la lógica. Ha sido Gabriel Marcel quien ha dicho agudamente que, en el último juego escénico de Sartre, las cartas habían sido marcadas para poder hacer trampas.

Pero el juego es grandioso. Ni sus feroces enemigos negarían a Sartre un talento literario —y concretamente teatral— de primerísimo orden, que, en un plano más inmediato y emocionante que el de su abstrusa filosofía, llega con tremendo ímpetu al espectador.

La lengua de Sartre es energética. No sólo contiene energía, sino que la fabrica. La impresión que da es la de que cada vocablo contiene una carga de electricidad, es decir, de trascendencia. Nada hay, por otra parte, de superfluo en la economía verbal de Sartre. *Huis-clos* o *Les Mouches*, por ejemplo, no permitirían la supresión de una sola palabra.

La máquina, pues, podrá ser enorme, acaso

incómoda. Pero de ninguna de sus piezas puede decirse que no tenga un exacto cometido.

Este es el caso de *Le Diable et le bon Dieu*; Goetz, el protagonista, está concebido con tal grandiosidad, que bien caben en él, a un mismo tiempo, los mitos de Fausto y de Don Juan. Pero no se juega sin riesgo a las gigantomaquias. El peligro es la deshumanización.

Como es sabido, *Le diable et le bon Dieu* es un título bicéfalo, porque la obra presenta una dualidad combatiente. Goetz, su protagonista, es la estampa misma de la libertad humana, del goce caprichoso de la existencia, lo cual conduce naturalmente al mal. En un medio histórico turbulento — la Alemania del final de la Edad Media — Goetz halla campo anchuroso para su perversidad, al mismo tiempo que las rebeldías religiosas que preparan la Reforma permiten el libre juego de lo antieclesiástico y de lo blasfemo. Goetz hace lo que quiere: este es su mejor orgullo. Las cosas a su alrededor no son más que posibilidades de maldad y de pecado. Es capaz de todo y a todo se arroja: ira, lujuria, soberbia.

Pero, promediada la obra, Goetz es objeto de una curiosa proposición por uno de sus perso-

najes. Puesto que se jacta de poderlo todo, ¿a que no sería capaz de realizar la más difícil de las hazañas: la del ejercicio de una bondad lindante con el heroísmo?

Goetz acepta el reto. El brutal condottiero es ahora un hombre aniquilado bajo un sayal de color gris. Hombre de extremosidades, especie de dandy de lo difícil, Goetz reparte las tierras entre los pobres, ejercita la caridad, se aniquila en el servicio de sus hermanos. Quisiera ser en la humildad tan extraordinario como en la soberbia.

Pero acontece entonces una cosa extraña. La eficacia de la caridad es cierta; pero le falta el halo de espiritualidad. Goetz no es amado en la medida que sus sacrificios harían esperar. Ciertas formas sincerísimas de su amor al prójimo no son aceptadas. Las gentes prefieren un afecto distinto, menos apasionado o más profundo. Desesperado, Goetz llega a clavarse cuchillos en las manos para fingir que Cristo lo ha estigmatizado y, de este modo, que crean en él.

Todo es en vano. Y entonces surge el Goetz real, individuado en su soberbia, que decide que lo único que aúna a los hombres y los esclaviza a su alrededor es el Mal. Y Goetz vuelve a ser el

mastín sediento de sangre de la primera parte de la obra.

Obra blasfema, heterodoxa, increíblemente sacrílega y audaz; pero a la que no puede negarse una grandiosidad extraordinaria, servida por el tremendo, por el indiscutible talento literario de Jean-Paul Sartre.

Goetz es, pues, el «condenado por confiado». El reverso de la criatura de Tirso, a la que seguramente Sartre no conoce. Aquí, la perdición del personaje procede de su soberbia gigantesca y brutal. Condenado por confiado en su posibilidad de jugar con el Bien y con el Mal, como si jugase con un florete o con un cubilete de dados. Ese cubilete a cuyo conjuro se propone —por una apuesta— el ejercicio de la virtud. Marcel dice que Sartre hace trampas en el juego, pero lo evidente —a pesar de Sartre mismo— es que cuando la criatura humana juego con Dios, no vale marcar las cartas. Dios sólo admite el juego limpio.

[1951.]

SOBRE «LA TEJEDORA DE SUEÑOS», DE BUERO VALLEJO

No se ha hecho todavía un estudio de conjunto sobre la obra total de Buero Vallejo, y esta tercera producción, *La tejedora de sueños*, permitiría ya unas cuantas conclusiones provisionales.

La primera de ellas sería la de situar a su autor como la más importante de las realidades dramáticas de nuestra postguerra. Desde la *Historia de una escalera* hasta *La tejedora de sueños*, pasando por *En la ardiente oscuridad*, existe ya un «cuerpo» de creación sobre el que apoyar la afirmación precedente.

La segunda conclusión que podríamos formular, a la captura de unas líneas generales, sería la del ejercicio, en Buero Vallejo, de un estilo dramático hecho de nobleza y de sobriedad. No se ha señalado bastante, por los comentaristas de

la *Historia de una escalera*, la manera sorprendente de cortar las escenas y las situaciones con una fórmula que pudiéramos llamar antiefectista, aun cuando en realidad esa ausencia de latiguillo sea, para un público ya experto, la más eficaz de las fórmulas arrastradoras.

La tercera, la dimensión simbólica siempre presente en la obra de Buero Vallejo. Simbolismo más simple, si se quiere, en la primera obra, cuya moraleja es superficial en apariencia, pero que contiene la filosofía amarga de Elmer Rice o de Artur Miller. Simbolismo más profundo en la segunda obra, *En la ardiente oscuridad*, trascendente figuración de los caminos vitales que transitamos con ceguera en el Alma. Y simbología más sutil en su tercera obra, *La tejedora de sueños*.

Creo que no se ha hecho la necesaria justicia a esta producción de Buero Vallejo. Cierto que es la más ambiciosa y la más difícil de representar; pero es cierto también que su riqueza de juego mental y simbólico es superior al de las obras anteriores.

El tema central, bien conocido, el de los acontecimientos que se suceden en el palacio de Ulises

durante sus azarosas ausencias, está tomado, claro está, de la *Odisea*. Buero procede a una «recreación arqueológica», por la que se actualizan los problemas psicológicos, sin caer en la deformación irónica de que ha sido maestro indiscutible Jean Giraudoux. Lo que Buero hace es sutilizar, y por ello hacer compleja la situación anecdótica inicial. Penélope es la estampa homérica de la fidelidad. Buero va a hacer de esta fidelidad real una fidelidad patética. En el desierto de su soledad, mientras teje y desteje, el alma de Penélope se defiende, como ya sabemos, del asedio de los pretendientes. Todos son pérfidos buscadores del poder y de la riqueza que se encierra en el palacio de Itaca; pero hay uno, Anfinoo, que es el enamorado sincero, que no sirve a la codicia, sino al amor, que es, por lo tanto, el más débil. El corazón de Penélope se quiebra de ternura, porque sabe que, por esta razón, si ella desvelara su sentimiento, los demás pretendientes le matarían. La defiende también la necesidad imperiosa de ser fiel al esposo lejano, por lo menos con fidelidad corporal. Pero hay aquí un juego más sutil y dramático, verdadera invención y agudísima versión personal de Buero Vallejo. En el alma

de Penélope se agita un complejo de rencor. Ha habido una mujer —reina, como ella: Helena— que ha desencadenado con la presencia de su hermosura. De mujer a mujer, surge este eterno sentimiento de rivalidad. Ella también ha podido desencadenar, en miniatura, una batalla, la de la coincidencia de las codicias de sus pretendientes. «Yo también tengo derecho a tener una guerra de Troya», viene a decir Penélope, en arrebato espléndido de sinceridad.

La obra se desenlaza, como puede suponerse, con la presencia de Ulises, que hasta entonces había presenciado —tal como Homero indica— las pugnas de los pretendientes disfrazado de extranjero. Corre la sangre por la vengadora mano del esposo, capaz de doblar su arco, como antaño, y castigando con sus flechas veloces a los traidores. Con ello se desvanece, perturbadoramente, lo que Ulises tiene de más interesante: su ausencia. Porque aquí, una vez más, hemos asistido a una obra con protagonista impalpable. El protagonista de *La tejedora de sueños* es, efectivamente, «la ausencia» de Ulises.

[1952.]

DIÁLOGO
LLAMADO DE LOS ESPECTADORES DEL TEATRO

—No intentará usted hablarme de la «crisis del teatro», esa «serpiente de mar» de invierno, ¿verdad, amigo mío?

—No me crea usted tan falto de temas. Aunque ciertamente éste tenga mucho de «serpiente de mar», tal como usted dice.

—¿Por qué?

—Porque, como el monstruo de los lagos de Escocia que inventan las agencias de periódico cuando en verano andan flacas de noticias, la crisis teatral «tampoco» existe.

—¿Y usted dice esto?

—Y además voy a demostrárselo.

—Trabajo le doy, amigo.

—Primero, entendámonos. Le he dicho a usted que existe un teatro, un cierto goce por el teatro en el público nuestro.

—Pero, ¿qué calidad, amigo?

—Esta es otra cuestión, de la que podríamos hablar, si le place, un poco más tarde. De momento esto: España debe ser uno de los países en que relativamente hay más público para el teatro. Todavía hay muchos hogares españoles para los que el goce dominical va ligado al acto de sentarse ante unas candilejas.

—Sí, pero no me negará usted que el cine...

—El cine ha inundado el universo. Es la primera fuerza espiritual del mundo contemporáneo, en competencia únicamente con la radio y la televisión. Por eso el teatro se ha retirado a ser un espectáculo de minorías en todo el mundo, excepto en España.

—¿No exagera usted?

—En absoluto. El teatro es un «lujo» intelectual en casi toda América. Hay muchas ciudades del Nuevo Continente en las que el teatro no existe, fuera de algunos círculos de escolares. En muchas capitales europeas, de gran prestigio cultural, existen dos o tres teatros abiertos al público; a veces, menos.

—Pero no me negará usted que París...

—París no es una ciudad, sino una encruci-

jada, la más ilustre de todo un mundo. Vaya usted a un teatro en París. Apenas se habla francés más que en el escenario...

—Bien. Supongamos que acepto su dialéctica. ¿A dónde quiere usted llevarme?

—A lo que le decía antes. A que en España se conserva un gusto popular por el teatro.

—¿Cree que esto tiene importancia?

—No lo sé. Simplemente expongo un hecho. Por lo demás, la avalancha del cine es otro hecho que no debe entristecernos. Ahí está. Mire usted: hace unos meses me encontraba yo en Oslo, en un Congreso Internacional del Teatro. Los Delegados iban aportando noticias melancólicas. En cada país se abrían diez cines por cada teatro que se cerraba. Pero de pronto se nos ocurrió pensar una cosa sencilla: tanto el público decreciente del teatro como el inmenso aluvión que asiste a los cines son fieles a una ilusión única: la de ver a unos seres humanos fingir unas pasiones para emocionarse con su presencia. Cine, teatro, son simples nombres históricos y momentáneos...

—Puede que tenga usted razón. Y que la conservación que usted señala de un gusto por el

teatro represente un notable sentido de persistencia de unos valores históricos muy estimables.

— Así es. Mucho más teniendo en cuenta la cadena de dificultades que debe vencer el aficionado al teatro.

— ¿No lo pone usted demasiado difícil?

— Al contrario. Para ir al teatro hay que ser un verdadero héroe. Principiemos por los horarios. ¿A qué hora termina la jornada habitual del trabajo?

— A las siete.

— Pues el teatro empieza a las seis. El hombre que trabaja no puede ir al teatro por la tardes. Debe ir por la noche. Pues bien: los teatros han dado en comenzar a estilo madrileño; es decir, alrededor de las once. No puede acostarse quien vaya a estos teatros antes de las dos. La gente que trabaja suele levantarse no más tarde de las ocho. ¿No es absurdo? ¿No es el producto de una irracional rutina el hecho de que hoy, que ya se cena bastante tarde en nuestros hogares, no se intenten, como en el extranjero, unas sesiones únicas de siete a diez, con lo que el hombre que trabaja podría gozar de unas horas de asueto sin necesidad de acostarse tan tarde?

—Realmente, no se comprende...

—Pero la cosa es todavía más difícil. Para llegar al espectáculo hay que pasar, naturalmente, por la taquilla. Al lado de la taquilla hay un individuo misterioso en acecho. Os acercáis. La taquillera es otro ser extraño. No hay forma de verla manejar el billetaje. Suele estar detrás de una mampara de cartón o de madera. En el extranjero hay un plano de la platea a la vista del espectador: sobre este plano se van marcando las butacas que se van ocupando. El que va a entrar tiene la sensación de que puede adquirir siempre la mejor localidad posible en el momento de llegar. Aquí no. Uno tiene siempre la sensación de que existen localidades reservadas para determinadas sugestiones. La taquillera, sin mostrar el billejate, sin darnos idea de las disponibilidades del local, espeta el clásico «fila diecisiete». Entonces, el personaje misterioso apostado al borde de la taquilla, insinúa el no menos clásico «si quiere mejor localidad...». Ya sabe usted, la reventa. Le digo que da náusea.

—Acabará usted convenciéndome de la férrea voluntad de nuestro público que todavía y a pesar de todo esto sigue yendo al teatro.

—Pero todavía no hemos terminado. Faltan más escalones para calibrar su heroísmo. No empieza puntualmente el espectáculo; los que, a pesar de este retraso, llegan, irrumpen en la sala dando patadones triunfalmente, precedidos por los focos de los acomodadores. ¿Y las toses? ¡Dios mío, cómo se tose en el teatro! Cierto que la calefacción no existe, pero ¡qué escala de toses, desde la carraspera insistente a la gran tos sinfónica! ¿Y los interminables entreactos, en que hay que escoger entre la estúpida y alevosa literatura de los anuncios del telón o las apreturas de un vestíbulo insuficiente?

—Basta, basta. Me ha convencido usted. En España hay una tremenda afición al teatro.

[1952.]

ÍNDICE

Páginas

Esquema de una vocación. 9
Mapa dramático español (1928). 15
Moratín en Barcelona 35
Poesía en el Teatro y Teatro poético 45
Dos tablados de marionetas 49
Realismo y magia 56
Mímica y Teatro 64
Alejandro Casona. 68
Acción y escenografía 76
El protagonista y su criado. 88
El personaje inexistente 101
La máscara y el rostro 112
En la muerte de Jorge Pitoeff 119
La danza y los velos 122
Dos resurrectas: «Zazá» y «La Dama de las Camelias» 125
«El Héroe», tragedia de Camón Aznar . . . 130
Dramaturgia y poesía del Corpus 136
Dos tipos de Teatro religioso 140
Calderón da nombre a un teatro 146
Adiós a Manuel de Falla 151
Conmemoración de Bretón de los Herreros. . 155

Páginas

En el 50 aniversario de «Terra baixa» . . . 178
Conmemoración de Adrián Gual 204
Sobre la «Antígona» de Anouilh 210
«Hamlet», traducido por Pemán 215
Sobre el «Tenorio» de Dalí 220
Louis Jouvet 225
Anécdota y categoría de Rusiñol 228
Ese insistente Burlador 234
El arte de renunciar. 238
¿Hacia una civilización visual? 241
La «Colección Teatral» de don Arturo Sedó . 244
El Congreso Internacional de Teatro de Oslo. 247
Sobre Técnica Teatral 251
Una temporada memorable 258
«El condenado por confiado». 268
Sobre «La tejedora de sueños», de Buero Vallejo 273
Diálogo llamado de los espectadores del teatro. 277

OBRAS DE GUILLERMO DIAZ-PLAJA

PÁGINAS ESCOGIDAS

Hacia un concepto de la Literatura Española. Buenos Aires. 3.ª edición.

Ensayos Escogidos. (1944.)

POESIA

Primer Cuaderno de Sonetos. (1941.)

Carmen Granadi. (1945.)

Intimidad, poesía. (1946.)

Vocación de Estío. (1948.)

Cartas de Navegar. Pequeña geografía lírica. (1949.)

BIOGRAFIA, CRITICA

Epistolario de Goya. (La vida de Goya a través de sus cartas.) (1928.) Agotado.

Rubén Darío. La vida, la obra. (1930.) Agotado.

La Poesía y el Pensamiento de Ramón de Basterra. (1941.)

Federico García Lorca. (1948.)

ENSAYOS

Una cultura del cinema. (1930.) Agotado.

El arte de quedarse solo, y otros ensayos. (1936.) Agotado.

La Ventana de Papel. Sobre el fenómeno literario. (1940.)

El Espíritu del Barroco. Tres interpretaciones. (1940.)

Tiempo Fugitivo. (1941.)

El Engaño a los Ojos. (1943.)

Nuevo asedio a Don Juan. (1946.)

Poesía y realidad. (1952).

HISTORIA DE LA LITERATURA, DIDÁCTICA

Introducción al Estudio del Romanticismo Español. Primer Premio Nacional de Literatura. (1936.) 2.ª edición. (1942.)
Historia de la Poesía Lírica Española. Colección Labor. (1957.) 2.ª edición. (1948.)
Curso General de Literatura (Universal y Española). 5.ª edición.
El Lenguaje. (3 vols.)
Manual de Métrica y Composición Literaria.
Prácticas de Lenguaje.
Los Géneros Literarios.
Historia del Español.
Historia de la Literatura Española. (2 vols.)
Esquema de Historia del Teatro. (1943.)
Historia de la Literatura Universal.
Modernismo frente a Noventa y Ocho. (1951.)

INVESTIGACIÓN

Las descripciones en las leyendas cidianas. (1933.) Agotado.
Cancionero judeoespañol del Mediterráneo Oriental. (1934.) (Id.)
Garcilaso y la Poesía Española. Selección y notas. (1936.) (Id.)
La Creación de Lenguaje en el siglo XVI. (1939.) (Id.).
Don Quijote en el país de Martín Fierro. (1952.)

EDICIONES

Azorín: *Teatro.* Estudio preliminar. (1931.)
Ayala: *Crónica de Don Pedro I,* Selección y prólogo. (1931.)
Fray Luis de León: *De los Nombres de Cristo.* Prólogo. (1931.)
Viajes por África y Asia de Alí Bey. Edición y prólogo. (1942.)

ANTOLOGÍAS

Antología de Textos Narrativos. (1936.) Agotado.
Visiones Contemporáneas de España. (1936.)
Antología Temática de la Literatura Española, II. (1940.)
El sentimiento del amor a través de la poesía española. (1942.)
Cuentistas Catalanes Contemporáneos. (1944.)

Precio : 50 ptas.