

EL ACTOR



No se trata, solo,
en este libro, de preceptiva
escénica.... Contiene
además, un estudio del
hondo padecimiento que
sufre el Alma de España
atacada de horror a' la
Bellera moral y artística.

Jose' Fola Iguerbide



EDITORIAL MUNDO LATINO

MADRID

CB1011100406147450, 50

B15 B

FRXX/3265

EL ACTOR

REVISIÓN GENERAL DE ARTE ESCÉNICO
Y DE VALORES DE ARTE DRAMÁTICO Y LITERARIO

JOSÉ FOLA IGÚRBIDE

EL ACTOR

REVISIÓN GENERAL DE ARTE ESCÉNICO
Y DE VALORES DE ARTE DRAMÁTICO
Y LITERARIO

EDITORIAL MUNDO LATINO

MADRID

EL FACTOR

ES PROPIEDAD

CAPÍTULO PRIMERO

Concepto del Arte escénico.

I

Tú que quieres ser actor necesitas, ante todo, conocer la esencia y naturaleza del Arte que tratas de cultivar.

Maestros hallarás, superiores a nosotros, quienes escribieron mucho y muy bueno, en excelentes tratados, a este propósito; pero la flor de nuestra humildad, que de buen grado te ofrecemos, no ha de serte infecunda. Tiene por mérito, aunque éste sea el único, la renovación de los Preceptos.

La verdad en la esencia es siempre la misma, pero no en sus formas y procedimientos. Todo evoluciona en la Vida del Universo y de esta Ley general no puede eximirse el Arte que a tan bella aspiración te conduce.

Te habrán dicho que el Arte escénico es una ficción. No lo creas. Nada hay más puro ni verdadero. Si, por acaso, imaginas que la Tragedia, el Drama o la Comedia que se representan en los teatros, se deben a una facultad de imitación que depende, exclusivamente, de la voluntad

de los intérpretes, dando producción a un género de vida sin más realidad que aquella que pertenece a la ficción, no serás nunca un buen artista.

Has de saber que la vida de los seres estéticos se impone a la de los Hombres. Si no has sentido nunca, internamente, una fuerza superior a tu propia voluntad que tiende a darte una silueta espiritual que no es la tuya propia... Que te hace adivinar cómo es el carácter ajeno... Que te impulsa a transfigurarte en otro sér, conviviendo ambos en tu misma personalidad... cesa en tu empeño de ser actor.

La educación que en adelante pudieras recibir no dará cumplimiento a tus esperanzas.

Inútil será que sepas que la cabeza es uno de los más significativos miembros de la acción, y que su postura ha de ser natural; que en el semblante se retratan los movimientos que el alma recibe y que en el fruncimiento de las cejas se determinan las meditaciones sombrías... y también que las manos no han de elevarse, generalmente, más arriba de la cabeza... etc.

Y no es que el Actor deba prescindir del elemento educativo. Muy al contrario. En la Escuela se halla la perfección de su facultad artística, pero a condición de que posea esta facultad.

Aquí está el deslinde que separa el concepto verdadero de aquellos otros que se atribuyen al Arte escénico.

Si el Arte no se impusiera al Actor, éste podría hacerse artista por medio de la educación. Por el contrario, como el Arte escénico se eleva sobre la condición humana en su modo de ser habitual u ordinario, la educación perfecciona al Artista, pero no lo *hace*.

Si crees que el Arte sale de ti exclusivamente, caerás

en lamentable equivocación creyéndote capaz de dominar la escena sin ser artista; pero si te paras a reflexionar que no se halla sólo, en la voluntad humana, el divino generador que da producción a la vida de los seres estéticos, tendrás que recogerte en ti mismo y apoyarte, acaso, en ajenos juicios para convencerte de que eres uno de los hombres elegidos.

Estas verdades son muy comunes y ha de parecerte ocioso que las recordemos; pero en ellas, precisamente, toma arraigo la novísima interpretación que nosotros damos al Arte en general, por donde resulta más amplia y verdadera la nueva orientación que corresponde a las doctrinas estéticas.

Para empezar bien debes hacerte algún tanto filósofo. No te apures por esto. El Actor tiene derecho a ser ilustrado. Invirtiendo los términos: se halla en la obligación de serlo.

Debes saber que el Universo se rige por un sistema de fuerzas. Mejor dicho, por una sola y única Fuerza que toma diferentes estados, dependiendo, los varios modos de ser de la vida, de tal diferenciación.

Te precisa conocer, asimismo, que no hay acto de la Vida alguno que no se halle determinado por la concurrencia y contraste que establecen el Medio y el Individuo.

Hay, pues, un Medio Universal, en cuya gran Escala modulada, desde la Fuerza de mayor densidad hasta la Fuerza psíquica o del Espíritu, se hallan adaptados todos los seres: flores, gusanos, hombres, mundos y estrellas; sin que olvides, en ningún caso, que en la Fuerza o Sustancia se halla el Elemento universal y único, fuera del cual no hay realidad posible y que todo aquello que te

ennoblece y dignifica sale del Medio interno espiritual que en ti convive.

Con estas ligerísimas nociones ya te será más fácil comprender el concepto nuevo que nosotros atribuimos al Arte que tal fuego ha prendido en tu alma.

En esa Gran Escala del Medio Universal, la Fuerza, intensificándose por grados, se hace cualitativa y de este término superior se derivan todos los Principios de la Extensión, la Moral, la Justicia y la Belleza; Principios de fuerza que se esparcen a ráfagas, sobre todos los Espíritus predisponiéndolos a realizar las acciones que hacen interesante y bella la personalidad humana y excitándoles para que revistan, con las propias ráfagas, los mármoles y los bronces, dando animación al color en los cuadros, poesía al lenguaje y vida a la escena.

Hétenos ya metidos en la senda que conduce a la realización de nuestro propósito.

Siendo esto así, el Arte, en su oficio práctico, consiste en que el Hombre se convierta en intermediario a fin de que puedan exteriorizarse aquellas corrientes de interior origen, para lo cual es necesario dotarlas de un cuerpo de resistencia, más o menos accidental o transitorio, por donde venimos a parar a uno de los modos de la definición, ya hecha, de que por medio del Arte se embellece la Naturaleza.

Este es también el punto de partida de cuanto bueno se ha dicho referente al Arte. Así es como puede afirmarse que la expresión se encuentra en la cantidad de fuerza o de vida que se manifiesta en la forma de un objeto.

Lo que ya no puede decirse es que la base de la Estética se halle en la reproducción de la Naturaleza.

Juzga por ti mismo, conforme a los hechos que hemos ofrecido a tu consideración.

La fuerza cualitativa, o de los Principios, no se deriva de la Naturaleza; por el contrario, va a la Naturaleza. ¿Qué oficio le incumbe a ésta en la producción de las obras de arte? Tú mismo puedes dar la respuesta.

La Naturaleza ofrece los cuerpos de resistencia; nada más que los cuerpos de resistencia, a fin de que aquella fuerza cualitativa pueda en ellos manifestarse como una aureola que pone dignificación en la más tosca materia. Si el cuerpo es de bronce o mármol se llama Estatua. Si es de carne y hueso se llama Actor.

¿En qué consiste, prácticamente, el oficio del Artista? En trabajar a la Naturaleza para que en ésta se esculpa el alma del sér estético. ¿Y qué es el alma del sér estético? Una llamarada de fuerza cualitativa que es superior a la fuerza del Espíritu.

No debes confundir nunca cosas tan diferentes como la belleza natural y la belleza artística. La Naturaleza tiene su hermosura propia en los campos floridos, en los paisajes risueños, en los claros de luna, etc.; pero estas formas bellas tienen origen distinto. Traen dirección contraria... Para que bien me entiendas. La Naturaleza se dirige a Dios. El Arte viene de Dios.

La rosa de los jardines, por ejemplo, es obra de la Naturaleza, y como Dios está en la Naturaleza, a Él se debe semejante prodigio. ¿Y cómo? Trabajando a la Materia; Dios nos da el ejemplo.

La rosa que puede ofrecernos un artista, en un cuadro excelente, es más bella. ¿Y por qué? Porque la rosa natural se dirige a la perfección haciendo modular a la

Materia, y la rosa artística viene de la perfección embelecando a la Materia.

Esto no debe parecerte demasiado atrevido. Calificalo de muy nuevo solamente. En el fondo acontece que como el Artista debe su obra a la visión divina que resplandece en su cerebro, y esta visión se debe a la fuerza estética del Medio, y en el Medio está Dios lo mismo que en la Naturaleza, siempre resulta que Dios es el Artista Universal poseyendo las dos funciones, la de producir a la directa la Belleza artística y a la inversa los encantos que ofrece la Naturaleza.

Hay, pues, dos géneros de Belleza. Uno que tiene su origen en el perfeccionamiento progresivo de la Naturaleza y otro que debe su génesis al movimiento contrario derivado de la Ley de perfección. Belleza es una y Belleza es otra, pero con signos contrarios que responden a la distinción que debe hacerse entre aquellos dos distintos orígenes.

II

No entiendas que tratamos de divorciar al Arte de la Naturaleza. No es ese nuestro objeto; pero sí llevar a cabo su necesario deslinde para que ambos no se confundan en perjuicio de la buena doctrina.

La Naturaleza interviene como *medio*, pero no como *fin*. Por eso no aceptamos el concepto de que el Arte escénico se halle en la reproducción de la Naturaleza.

Ya estarás impaciente por conocer nuestra definición y vamos a calmar tu impaciencia.

Para nosotros el Arte escénico consiste en una producción de vida voluntaria que toma las formas de la vida

humana y cuyo interno impulso es de fuerza de Cualidad.

A nuestro juicio, esta es la nueva y verdadera doctrina que corresponde a un Arte tan excelso.

En semejante definición hallarás integrados cuantos elementos de constitución la pertenecen.

Con efecto; para que la producción de tal género de vida sea voluntaria, debe hacer su oficio la Voluntad. Para que tome las formas de la vida humana tienen que intervenir en ella no sólo la Naturaleza, pero también el Espíritu, y para que sea vida artística es menester que su impulso de interno origen se deba a una de las derivaciones de la fuerza cualitativa.

Así es como desaparecen todas las dificultades de comprensión que pudieran entorpecer tu entendimiento.

Ya te habrás percatado que en su origen, en su fundamento, el Arte escénico es de pura cualidad, y que tal fuerza cualitativa es independiente de los movimientos sensoriales que dan carácter a la vida de la Naturaleza o propiamente humana.

Fíjate bien, y verás cómo tal definición es la que mejor se compadece con el logro de tus aspiraciones, si éstas son legítimas.

En el ejercicio de tu arte no tendrás que hacer gran violencia para sensacionarte, como ocurre cuando la sensación es producida por movimientos de la Naturaleza o golpes que recibe el Espíritu.

La sensación artística es otra. Obedece a impulsos que proceden de la fuerza cualitativa de máxima intensidad y de origen interno, fuerza que no choca, ni sacude, sino que modula y hace modular al organismo, produciendo en él los más armoniosos contrastes.

Ya debes saber que así como el choque es discordante, en el contraste se halla la ley de la Armonía.

Acaso repliques que en la definición se dice que el Arte escénico toma las formas de la vida humana y que, en semejante caso, cuanto con mayor propiedad se obtenga la copia de aquellas formas, más verdadera debe resultar la producción artística.

No, amigo; dando un giro vuelves a la definición del Arte por la reproducción de la Naturaleza.

Dichas formas son paralelas a las que ofrece la vida humana. Son semejantes, pero no iguales, y voy a explicarte en qué consiste la diferencia.

Las sensaciones naturales al exteriorizarse ya en el rostro, ya en los ojos, ya en el fruncimiento de las cejas, o bien en la acción de los brazos y, en general, en toda la máquina humana, lo hacen sin ritmo, actuando sobre la materia orgánica con alteraciones más o menos bruscas, conforme a los grados de resistencia que aquélla ofrece al cambio de expresión.

Por esta causa, el semblante toma, naturalmente, expresiones horribles cuando las sensaciones y emociones tienen por causa sacudidas del Espíritu muy intensas.

El Arte no llega nunca a semejantes formas de expresión. El Arte nunca es horrible, aun dentro de las formas más imponentes y trágicas. ¿Sabes por qué? Porque la fuerza por la cual se operan los movimientos artísticos lo es de máxima intensidad y no sacude ni golpea.

Obliga al fruncimiento de cejas, a la expresión de los ojos y al ademán, etc., a que copien las formas humanas, pero rítmicamente, haciendo modular a la carne sin violencia alguna, para que llegue a la expresión de los varios sentimientos de un modo suave, aunque más in-

tenso que aquellas formas a cuya contemplación se llena de horror el Espíritu.

Vamos a ponerte un ejemplo que ha de interesarte mucho si no estamos equivocados.

Para llevar a cabo su obra el Escultor, toma un bloque de mármol. Hace saltar con su buril pedazos informes hasta que aparecen los primeros vestigios de la estatua que empieza a revelarse en aquel cuerpo de piedra.

La forma es todavía monstruosa. Así se esculpen las sensaciones bruscas en el rostro humano. Cuando la estatua toma perfiles aproximados a la imagen que flota en el alma del Artista, pueden estas formas servir de ejemplo a fin de apreciar los movimientos de la sensación que ya no son tan bruscos ni violentos.

¿Cuándo son artísticos? Cuando el mármol modula conforme a la encantadora visión que los promueve. Cuando se impone la fuerza cualitativa a las resistencias que le ofrece la Materia. Así ya resulta todo suave en el cuerpo de la estatua aunque en ésta se halle la expresión de la más trágica Idealidad.

Lo mismo ocurre, exactamente, en el Arte escénico, sólo que el Actor goza de un privilegio que está vedado al Escultor. No necesita tanto tiempo ni tanta violencia para convertirse, por sí, en estatua humanamente bella.

Este ejemplo puede proporcionarte muy útiles enseñanzas.

Cuanto sea menor el grado de tu aptitud artística, más trabajo te costará llevar a vías de hecho la modulación de tu propia máquina orgánica.

Las sensaciones que trates de representar se acercarán más a la Naturaleza que al Arte. Más a la silueta imperfecta y borrosa de la Estatua que a su divina perfección.

Esto consiste en que el Principio de la Belleza se encuentra en la fuerza de Cualidad, y cuanto más ostensiblemente puedas llegar a este Principio, mayor será también la Belleza de tu Arte.

En Geometría ocurre lo mismo. Todos los puntos de una circunferencia deben equidistar del centro por la fuerza del Principio. ¿Cuándo obtiene mayor aproximación el esquema gráfico a las imposiciones de aquella Ley? Cuando el procedimiento de la ejecución es muy exquisito y el compás muy afinado y el papel muy terso y consistente. Siempre hallarás en las resistencias de la Materia y en los defectos orgánicos, la eterna Ley de oposición al Espíritu y a las bellas creaciones del Arte.

CAPITULO II

Distinciones esenciales entre el Arte y la Naturaleza.

I

Te suponemos convencido de que, con efecto, no es verdadera la definición que se hace del Arte escénico inmiscuyendo en sus fuentes de origen a la Naturaleza; mas, con todo, queremos dar mayor realce a la distinción que hemos establecido.

Para lograr nuestro objeto vamos a exponer a tu consideración algunos ejemplos sumamente prácticos.

Nos hallamos en uno de esos instantes solemnes en que un Actor, trabajando en escena, revela su talento dando una expresión de dolor muy intensa, pero muy artística, a su semblante, conforme conviene al interés de la situación y a la psicología del personaje que interpreta.

La cara, el gesto, el ademán, el lenguaje... todos se auxilian y complementan para que aquel dolor artístico produzca en el auditorio uno de los efectos más subli-

mes y hasta más dichosos, porque, enténdelo bien, por la magia de la escena, el Dolor, cuando es artístico, se convierte en dicha inefable y pura. Las perlas de esta dicha son lágrimas que esmaltan los ojos y resbalan, sin sentir, por las mejillas. ¡Oh! Esto es lo más grande que tiene el Arte escénico. Te lo demostrará la experiencia, algún día, cuando seas Actor verdaderamente.

Mas no nos salgamos de nuestro ejemplo. Le vemos, allí en el escenario, entregado a la desesperación, porque en el plan de la obra acontece que el personaje del drama experimenta la honda sacudida que en todo sér moral produce la repentina nueva del fallecimiento de la bendita mujer que tiene el nombre de madre.

Ahora acompáñanos, en la suposición de que en aquel mismo instante, y por una desgraciada coincidencia, llega al teatro una noticia tan infausta como la que se halla traduciendo el Actor en escena, y lo que es más desconsolador todavía, afecta personalmente al Artista quien lejos se halla, imbuído en su artística labor, de dar acceso alguno al golpe que le amaga.

Este mismo Actor se hace cargo de su desventura adivinándola por la impresión que produce a los compañeros que le admiran entre bastidores, quienes pierden la serenidad al recibir la noticia y no son lo suficientemente precavidos para disimularla.

Acompáñanos, también, en la contemplación de los efectos que se producen en el alma y el semblante del Actor.

La expresión del dolor natural trata de imponerse a la del dolor artístico. El sér estético vacila como sacudido por un rudo vaivén.

El Actor alma hace esfuerzos inauditos para sobrepo-

nerse al Actor carne, por los deberes que le impone la presencia del Público.

Son paralelas estas dos formas de expresión, pero se contraponen sin perder su paralelismo. Bien puedes observar que se trata de dos movimientos contrarios. Aquí tienes un caso de oposición entre el Arte y la Naturaleza. Observa cómo fluctúa el Actor entre esos dos polos de acción opuesta.

Recuerda la definición que hemos hecho del Arte escénico, el cual consiste en la producción voluntaria de un género de vida que toma las formas de la vida humana, y cuyo impulso de interno origen se halla en la fuerza de Cualidad.

Por Naturaleza el Actor se siente impresionado contra su deseo. Ya no es voluntario aquel giro de la sensación. El impulso ya no es de interno origen, como acontece en la vida del Arte... Viene del exterior, ó sea de la Naturaleza al Espíritu. Ya ves que se invierten todos los conceptos de aquella definición, como que se trata de giros y movimientos opuestos.

Cuando el Actor pone fin a su tarea, al través de tan angustioso trance, y recibe los aplausos del Público, su semblante se halla demudado por completo. La aureola artística ha desaparecido. La expresión de arte se ha conmutado por la que da significación externa al dolor agudo. La trágica sublimidad ha cedido su plaza al más desagradable realismo.

¿Comprendes ahora la insensatez de esa escuela naturalista que trata, preceptivamente, de que los actores se manifiesten en escena como en todos los casos de la vida ordinaria?

Así resultaría que las pasiones tendrían que significar-

se en formas puramente fisiológicas, y en muchos casos, la escena, que es un templo, quedaría convertida en sala de hospital. Un drama sería un caso clínico. Ya observamos que piensas como nosotros y que calificas de absurdo semejante naturalismo.

II

Escucha cómo alguien dice. Tales distingos entre el Arte y la Naturaleza no ofrecen ninguna novedad. Son conocidos. Así es; pero no se ha extraído de ellos la enseñanza que contienen, y esto es lo que nosotros vamos a intentar.

Observaste, claramente, por el ejemplo que antes aducimos, que el Hombre puede emocionarse de dos maneras. Contra su voluntad y por su voluntad.

En el primer caso, la emoción se produce por sensibilidad, o sea por las corrientes de fuerza que desde la Naturaleza van al Espíritu por la vía de los sentidos. En el segundo caso, los sentidos ya no intervienen, porque las corrientes emotivas traen dirección opuesta. Allí la causa de producción es externa. Aquí es interna.

Ya viste, en el referido ejemplo, cómo el actor, desempeñando, voluntariamente, su papel (corriente interna), tuvo que hacer esfuerzos inauditos para no ser completamente dominado por la emoción que le produjo el conocimiento de su desgracia (corriente externa).

Estos dos géneros de emoción lucharon, cada cual a su manera, en el alma del Artista, triunfando, por último, el que le allegó la sensibilidad cuando se rompió el dique que lo contenía a la presencia del Público.

Ambos géneros de emoción se revisten de formas distintas, conforme ya expusimos. En la emoción artística, de procedencia interna, hay ritmo en la expresión y suave disciplina en el ademán, y timbre, nunca desagradable, en la voz, condiciones que no se encuentran en las formas expresivas de la emoción que allega la sensibilidad o que no es artística.

Ahora es fácil que te imagines que nosotros negamos la *naturalidad* como elemento de Arte. No, por cierto; pero hay que dar un giro para aceptarla en su forma legítima.

Observa que en la vida ordinaria todos accionan con la mayor naturalidad. No hubo necesidad de poner educación alguna en sus movimientos. Todos ellos se ajustan al grado y forma de expresión que quieren producir, y lo que es todavía más prodigioso, cada cual se mueve de un modo que no se ajusta nunca al de los demás.

Aquí la variedad depende de muchas causas, principalmente de los nervios... y hasta de la psicología de cada individuo, siempre dentro de la tónica de aquella naturalidad.

Pero en el momento en que se le obliga a moverse del mismo modo en las tablas de un escenario, la espontaneidad se pierde. Ya no sabe dónde poner los brazos. Las manos le estorban. La voz no se emite con facilidad... Esto es lo que acontece generalmente.

Pero hay excepciones... Aquí entramos en los comienzos de la aptitud artística.

No todos se encuentran tan cohibidos al verse obligados a reproducir aquellas mismas formas de expresión en un medio que ya no es el de la vida ordinaria. Así empiezan a determinarse los actores.

No hay que pensar en que la educación, aplicada a aquellos otros individuos que no revelan ninguna elemental aptitud, pudiera volverles a la naturalidad que pierden en semejante caso. De tal educación saldría un autómata, un fante; pero nunca un actor.

De manera que el primitivo elemento del Arte escénico se encuentra en la naturalidad.

Cuando seas Actor revelarás en escena tu dominio de la acción y el movimiento, si consigues accionar y moverte con la misma espontaneidad con que lo haces en la vida ordinaria, sin darte cuenta de ello; mas con una condición precisa, y es, a saber: que la situación y el asunto que se desarrollen en escena no se salgan tampoco de aquellos mismos términos ordinarios de la vida.

Este es el punto único de conciliación entre el Arte y la Naturaleza. Si cabe aceptar alguna diferencia, porque causas distintas nunca ofrecen efectos comunes, no debe aquélla apreciarse como muy ostensible.

Pero el Arte y la Naturaleza giran, desde este punto de partida, para tomar direcciones diferentes que acaban por contraponerse.

¿Cuándo empieza el divorcio? Cuando el asunto ya no es natural u ordinario. Cuando las pasiones intervienen y es preciso revelarlas en sus formas adecuadas.

En este caso, al elemento *naturalidad* sucede el elemento *emoción*.

Así como el Actor tiene que accionar y moverse siguiendo la pauta que ofrece la vida normal, ya no le es dado emocionarse naturalmente. Son otras las formas de la expresión.

Y esto se explica fácilmente. El Actor se emociona por propia voluntad y el efecto ha de resultar artístico.

Para que en él se produzca la natural emoción, ésta debe actuar contra su voluntad.

Aquí tienes formulada la cuestión en concreto. Poder o no poder alcanzar todos los grados de la emoción que son necesarios para dar vida escénica a las pasiones más altas y a los conflictos más intensos del Espíritu. Si a tanto llegara tu aptitud, serías un Rossi, un Salviny, un Novelli, un Zaconi...

Pero no es preciso, para ser un buen actor, abarcar toda la Escala. Ya es suficiente con que allí, en el término máximo donde se encuentra limitada tu capacidad, sepas desarrollarla debidamente. En el Arte escénico todos los puestos son meritorios y honrosos cuando se ciñen a un buen deseo y a una cumplida facultad.

Acontece, sin embargo, que muchos Actores, no poseyendo toda la aptitud que es necesaria para obtener los grados superiores de la emoción artística, se empeñan en hacer arte superior tratando de hacer vida escénica mucho más elevada que la que corresponde a sus méritos.

Entonces ocurre un hecho singularísimo. El Actor, despojado de aquellas dotes de orden superior, para suplirlas, apela a la imitación de la Naturaleza, procurando copiarla en las propias formas de expresión con que aparece revestida dentro de la vida ordinaria.

¿Y qué sucede? Que su trabajo resulta antiartístico. Que desaparece la encantadora suavidad que ofrece la vida mágica de la escena cuando es producida por la fuerza de Calidad de interno origen.

Todo gira y se invierte en aquella labor de Arte imitado.

El Público que se deleita espiritualmente, saboreando

las explosiones del dolor artístico, por el ritmo con que se producen, se siente molesto al contemplar aquella otra vida discordante.

No lo olvides nunca. Cuando en el curso de la representación de un drama se agitan los nervios de los espectadores, es porque el espectáculo que contemplan no cumple con su objeto; bien porque el libro es malo o bien porque los actores no son emotivos y sí únicamente imitadores de la Naturaleza.

CAPITULO III

Vida estética.

I

Si por acaso has dado crédito al común sentir de que la vida que se desarrolla en escena se debe a la ficción, conviene mucho que salgas de esa vulgaridad.

¿Qué es un Actor? Un instrumento de Arte. Una estatua viva.

Reviste de sangre humana los tipos ideales que deben su origen a un parto fecundo, para cuyo alumbramiento necesita el Autor poner en tensión su espíritu después de haber hecho un estudio profundo de la vida humana.

El Autor concibe un tipo que es de naturaleza ideal, y éste resurge luego tomando formas carnales con la humanidad que le ofrece el Actor.

Por esta génesis, podrás advertir, al punto, que la ficción no interviene para nada, ni en el parto fecundo de la idea, ni en su plástica revelación.

¿De qué se trata? De un género de vida cuyo carácter no puede confundirse con ningún otro. Sus formas son

siempre bellas; no hay expresión que repugne en semejante vida, siempre que el Actor intérprete descarte de su labor, meritísima, toda ficción o detalle artificioso.

Tal vida sigue una acción que es paralela a la vida ordinaria, y esto es lo que motiva el engaño vulgar de creer que se trata de una vida simulada o fingida y no de un nuevo género de actividad humana.

Todo consiste en que el Actor sepa circundarla de la aureola que corresponde a su espiritual estirpe.

En semejante caso, el Actor ya no vive para él. Vive sólo para el personaje que interpreta. No hay que decir que finge ni que imita. Nada de eso. Su personalidad se transmuta como si cambiara de Espíritu sustituyéndolo por el tipo ideal que se halla representando.

No creas que ha de serte muy hacedera la ejecución de esta labor prodigiosa. La transmutación del modo de ser habitual de un Hombre por la de un sér estético, previamente idealizado y determinado, pudiera calificarse de milagro escénico. Sólo es dado llegar a tal desdoblamiento a merced de facultades muy superiores.

El organismo tiene que modular contra su habitual costumbre, dando calor de sangre a un espíritu que no es el propio, sin ficciones de ninguna especie.

¿Hay ficción en la estatua cuando el escultor pone en ella alguna expresión de dolor? ¿Quién dice que esta forma de expresión no es verdadera? Lo es con aquella vida. Con aquel carácter. El dolor fingido es otro. Puede imitarse y se imita; sólo que es preciso, para que resulte artístico, que haya también verdad en la imitación. Del elemento verdad no puede prescindirse en ningún caso.

Cuanto se refiere a la vida de los personajes que se revelan en escena, todo es puro y verdadero. Se trata de

seres vivos, encarnados transitoriamente en la Naturaleza humana. A esto acaso repliques: Y cuando un personaje muere en escena, ¿no finge el Actor aquella muerte? ¿Hay verdad en aquel hecho? Completa verdad, te decimos.

Ni en este caso ni en ningún otro tiene el Actor que apelar al fingimiento. ¿Quién muere allí, el Actor o el personaje? Éste es un sér que tiene vida propia, y éste es el que acaba dentro del género de muerte que le corresponde, para lo cual es indispensable que el Actor no ponga artificio alguno al despojarse de su caliente túnica como sér estético. No hay necesidad de que se hiera con el puñal como hombre. Esto es lo que resultaría fingido, porque no es el Actor quien debe morir, sino el personaje que interpreta.

No lo olvides nunca. Un hombre puede vivir con la mentira. Un sér estético o cualitativo, no. Nada hay falso en el Arte. Por eso resulta siempre atractivo hasta en aquellos puntos en que pone de relieve las acciones que más afean a la Humanidad, sin inspirar repugnancia, porque los hijos natos del Espíritu no se manchan nunca. Son ángeles cuyas alas de oro no se confunden jamás con tan impuras realidades de la Materia.

Desde el amor al odio; la virtud y el vicio; la lealtad y la traición... toda la complicada urdimbre de las pasiones humanas palpita en la vida de los seres dramáticos. La escena tiene una fuerza tan mágica y redentora que todo en ella sale purificado, mas no hay que profanarla con actos que son de pura ejecución de la Materia.

Como no ha mucho te dijimos, la vida estética o de cualidad coincide, en su elemento primitivo, con la Naturaleza. Luego se separan para contraponerse y diferenciarse conforme a sus orígenes y modos de ser distintos.

II

Siguiendo el curso de nuestras lecciones, tú mismo puedes entresacar de ellas esta importante consecuencia: Una cosa es dar apariencia escénica al papel de un personaje determinado y otra cosa es *vivirlo*.

Para lo primero basta con que el Actor tenga buena memoria y sepa conducirse en escena hablando bien y accionando con naturalidad. Para lo segundo, ¡oh!, para lo segundo, necesita ser un elegido; un artista.

Necesita, no ya sólo aprenderse de memoria su papel, pero también hacer un estudio íntimo de la psicología que corresponde al personaje cuya interpretación se le confía.

Y hétenos aquí, de nuevo, en la línea divisoria que separa al arte escénico cualitativo de la apariencia de arte que presta la ficción a ciertas representaciones de la vida humana producidas en la escena por facultad imitativa.

Hemos de hacerte una afirmación que por fuerza ha de dolerte como nos duele a nosotros, amantes como somos del prestigio de España, al revés de lo que, por desgracia, ocurre por culpa de muchos compatriotas quienes sólo encuentran méritos en aquello que viene revestido de marca extranjera.

La verdad, empero, no tiene patria y hemos de rendirla culto bien que nos pese.

En España, la mayor parte de los que se dedican al Teatro llevan el nombre de actores, pero no son artistas. Esto es así, por aquella consecuencia que tú mismo

has deducido, de que una cosa es hacer vida artística de cualidad y otra imitarla con mayor o menor fortuna.

Pero has de saber que aun entre los pocos que pueden llamarse verdaderamente artistas, no tiene gran generalidad aquél don divino de producir la vida artística en escena, sean cuales fueren sus condiciones de psicología y desarrollo.

Hay actores a quienes aplauden con frecuencia, que son artistas sólo en ciertas obras de su predilección, pero que se hacen imitativos en otras, que no se ciñen a sus facultades.

A nosotros nos parece, a veces, mentira que la detestable labor de alguno de ellos que presenciamos hoy tenga la misma personalidad que la que presenciamos ayer, rica de emoción, pródiga de espontaneidad y afili-granada por los más valiosos detalles.

Este hecho aduce el testimonio más elocuente de la verdad que encierran nuestras afirmaciones.

Demuestra, en primer lugar, lo que ya te dijimos. Que cuando el Actor trata de hacer arte escénico en tales condiciones, que se salen de su poder *emotivo*, apela a la ficción y de este modo es como se desnaturaliza el personaje que interpreta.

Y aun se pone de relieve algo más trascendental. Y es que no todos poseen facultades artísticas de tal generalidad que les permita la creación de todos los tipos en sus diferentes condiciones de cualidad.

No debes descorazonarte, tampoco, por esta restricción que tiene el Arte escénico para la mayoría de los actores.

El Arte tiene mucha benignidad con todos aquellos que le profesan verdadero culto, pero exige, inexorable-

mente, que no se salgan de la esfera de sus espontáneas aptitudes.

He aquí la gran cuestión. En la nobilísima tarea que te impones necesitas *conocerte a ti mismo*. Siempre el Hombre debe conocerse, cuanto más profundamente mejor, para regir sus acciones.

Necesitas fijarte bien en el género de vida artística cuya producción te ofrece menores dificultades de acción y desarrollo; mas, por Dios, detente cuando para realizar tu labor, te veas necesitado de apelar al fingimiento, porque en semejante caso te pondrías al nivel de tantos comediantes como invaden la escena, quienes si pueden llamarse actores, no pueden, dignamente, adornarse con el nombre de artistas.

Califica de exageración, si te place, este concepto altísimo que hemos formado, nosotros, del Arte escénico y que nos constriñe a mirar con pena a muchos individuos cuyo desconocimiento del asunto que llevan entre manos, es tan evidente. El Teatro ejerce sobre ellos una inculcable tiranía, puesto que les desorienta y sustrae de otros oficios para cuya ejecución, acaso, tan excelentes dotes posean.

III

Por lo que vas advirtiendo, hay tres clases de actores, a saber: actores de gran generalidad artística, actores que sólo se revelan como artistas en obras determinadas y actores que tienen muy poca o ninguna afinidad con el Arte que profesan.

Hay, además, una que pudiéramos llamar subclase, la cual merece ser estudiada por separado.

No referimos a los actores que, hallándose dotados de grandes facultades no las exhiben ni utilizan siempre con la misma integridad. Alternativamente, y sin que pueda apreciarse el motivo, hacen de un mismo personaje, o bien una creación sublime, o bien una interpretación vulgar.

El ejemplo de mayor relieve que podemos ofrecerte lo trae a nuestra contemplación el recuerdo del malogrado don Antonio Vico, el más grande actor de cuantos han pisado la escena española. Así nos lo parece a nosotros, por lo menos.

Don Antonio era desigual en su arte. No se podía nunca saber, antes de levantarse el telón, si le estaba o no reservado al Público la dicha de saborear la labor portentosa del artista integral.

Cuando esto ocurría, aquel actor sobrepujaba a los más eminentes. Hacía vivir al personaje como pudiera haberlo concebido el Autor del drama, y aun lo revestía de una humanidad sublime, acaso más alta que aquella que diera motivo al ideal alumbramiento.

Producía en el auditorio espasmos de dicha, acompañados de sublime horror trágico, que se condensaban en el corazón y se descargaban en el batir de las manos, como si éstas fuesen cables eléctricos, donde afluía la corriente interna, mezcla de sangre y luz, a la que damos el nombre de férvido entusiasmo.

Pero si el Actor famoso no se hallaba de *vena*, el desencanto del Público era completo. Al artista integral sucedía el Actor displicente. El personaje ya no vivía. El Sér cualitativo cedía su plaza al engendro de imitación, pareciendo que un soplo helado extinguía todo aquel otro calor de Humanidad, objeto de tan grandes ovaciones.

¿Cómo se producían semejantes lagunas en el trabajo de un actor tan excelso? ¿Dependía la causa de su voluntad? Lo negamos rotundamente.

Don Antonio no *entraba* siempre en emoción, porque era esta una idiosincrasia especial de su temperamento artístico. Necesitaba estímulos que unas veces procedían del exterior y otras de los íntimos secretos que guarda la psicología humana. Ello es que al sentirse *inspirado* desaparecía toda indiferencia, toda inercia y el Actor se transformaba en un Dios del Arte.

Sin estas oscilaciones y eclipses, España hubiera podido vanagloriarse de haber dado cuna al más esclarecido de los actores que fueron gloria del Arte.

Mas no creas que no ha fructificado la semilla que sembró aquel artista privilegiado. Mucho y bueno aprendieron de Vico algunos de los actores que le han sucedido, si no para empuñar el cetro de la escena, para honrar dignamente la memoria de un varón tan ilustre.

IV

Tres ejemplos vamos a ofrecerte que a nuestro entender pueden darte cabal idea de los tres aspectos o modos de ser que ofrece la representación de la Vida humana.

Observa con nosotros, a un sujeto entregado a la desesperación. Se halla solo en su aposento y no se cuida de que puedan verle ni escucharle. Se levanta, gesticula, y manotea, accionando nerviosamente. Nosotros le observamos sin que él advierta nuestra presencia. Este es un banquero que se ha arruinado en una brusca oscilación de la Bolsa.

¿Qué sacas de esta observación? Que se trata de un caso frecuente de la Vida. Aquel hombre no finge. Su desesperación es verdadera. No hay allí ni Arte ni artificio. Es la Naturaleza desbordada dentro del Espíritu.

Ahora ven y contempla otro cuadro muy parecido. ¿Quién es aquel que de tal modo se agita encerrado en su habitación? ¿Qué voces tan desentonadas! ¿Qué movimientos tan exagerados! ¿Estará loco ese hombre? No, no está loco. Es un actor a quien sorprendemos ensayando su papel de banquero arruinado.

¿No adviertes que se trata de un imitador y no de un artista? No hace falta la respuesta. Ya la da tu rostro, desagradablemente impresionado.

El primer ejemplo te produjo lástima. No hay sér moral a quien no interese la desventura ajena; pero esta imitación te ha causado fatiga, alterando tus nervios.

Vamos a un tercer caso. Allí tienes a otro Actor que ensaya ese mismo papel. ¿Qué te parece? ¡Ah! Tu semblante se ilumina ahora con ráfagas de íntima satisfacción. Ya vemos que te atrae el personaje de aquella manera interpretado. ¡Oh, cosa extraña! ¡Oh, prodigio de la vida del Arte! Aquel llanto, aquella desesperación no nos sensaciona desagradablemente.

Nos emociona, pero de un modo inefable, sin que se produzca escisión alguna en nuestro sistema nervioso.

Ahora establece el deslinde que corresponde a los distintos modos de ser que ofrecen aquellas tres formas de la actividad humana y saca las consecuencias.

La Vida sólo acepta las formas de que se reviste en el primer y tercer ejemplo: La vida natural y la vida artística. Una que produce emoción de pena y otra que causa emoción de dicha.

La vida imitada, que se señala en el segundo ejemplo, nos desagrada profundamente.

La vida natural, en tales conflictos, impresiona, mas no se hace antipática. La vida imitada resulta repulsiva, y la vida artística nos atrae con encanto indefinible, aun dentro de aquellos mismos conflictos y accidentes.

CAPÍTULO IV

Concepto artístico del valor de Cualidad.

I

Por las ideas que hasta aquí hemos vertido, te habrás percatado de que nosotros hacemos gala de emplear un concepto nuevo, que calificamos de valor artístico de Cualidad, y necesitamos dibujarlo con rasgos muy salientes, para que alcance todo el relieve que necesita, a fin de que su interpretación se exima de todo género de confusiones y ambigüedades.

Ya sabes que nosotros llamamos fuerza de Cualidad, de máxima intensificación, a la fuerza de los Principios.

Decimos que una obra de Arte es tanto más cualitativa, cuanto más cerca se halla de los Principios, de donde se deriva la producción de la Belleza.

Pero la fuerza de Cualidad no podría manifestarse, a nuestro modo de ser sensible, si no tomara Naturaleza. Por esta causa, los principios de derivación de la Belleza pueden manifestarse en obras de Arte.

¿Y qué entendemos nosotros por Naturaleza en el Arte de Cualidad?

La Naturaleza se halla en el cuerpo de resistencia, que hace falta para que la Idea se signifique a nuestra sensibilidad.

La Naturaleza es materia más o menos vivificada por la carne, la sangre, los nervios, la electricidad, el magnetismo y todos cuantos elementos producen efluvios de Humanidad.

Así es que, para que haya vida en toda obra de Arte, tiene que haber Naturaleza; pero esta vida, que es divina y humana, puede ser más divina que humana o más humana que divina, según se halle más cerca o menos cerca de sus Principios de Cualidad.

Para que mejor nos entiendas, la fuerza cualitativa es más intensa que la del Espíritu, como que en aquella fuente van a beber el agua purísima de la Inspiración todos los Espíritus.

Vamos a decirte las diferencias que establecemos entre un sér humano y un sér estético o cualitativo.

Ambos han de tener cuerpo y alma, ó bien naturaleza y espíritu; pero el alma del Sér estético es superior a la del Sér humano, porque no es de fuerza espiritual, sino de fuerza de Cualidad.

Esta fuerza de Cualidad o de los Principios es tan intensa que ejerce su imperio hasta en las imperfecciones de la Materia y de sus defectuosas formas de expresión, no sólo en las obras de Arte, pero también en los *squemas* gráficos que a los Principios revisten para que sirvan de fundamento a la Ciencia.

Un círculo trazado con un compás exquisito es un *schema* revelador de aquella fuerza de Cualidad.

Ya debes comprender que materialmente no es posible que todos los puntos de una circunferencia equidisten del centro con matemática exactitud, pero nosotros aceptamos que equidistan, y así damos organización a la Ciencia geométrica.

¿Y quién nos da esta seguridad? La fuerza intensa cualitativa, o sea el Principio que sirve de Ley de formación del Círculo.

Pues bien: la producción de la Belleza es como la producción del Círculo.

Cuanto más perfecto es el compás y más fino el lápiz, y más aguda la punta y más terso el papel y mayor la maestría con que se traza el Círculo, más cerca se halla éste de su Principio de cualidad o Ley de expresión.

Y por lo mismo; cuanto más exquisita sea la materia y más fácil y delicada la Naturaleza de que se halla revestida toda obra de Arte, más cerca se halla la Belleza de su Principio de Cualidad ó Ley de expresión.

Pero hay otra diferencia entre el Sér humano y el Sér estético o de Cualidad.

El Alma del Sér humano actúa de dentro afuera, o sea desde lo interno a lo externo de mayor a menor intensidad.

Por el contrario, el Alma del Sér estético actúa desde lo externo a lo interno, de menor a mayor intensidad.

Por esta causa, todo aquel que se siente emocionado por la Belleza tiene que derivar, del fondo de su Espíritu, elementos de contemplación y examen cada vez más intensos y puros, si quiere penetrar en aquella Belleza objeto de su contemplación cada vez más sorprendente y cualitativa.

II

Donde no hay diferencia alguna es en el hecho de que lo mismo el sér humano que el sér estético, tienen que vivir para manifestarse y ofrecer testimonios de su actividad.

Pero estos son dos géneros de vida distintos, aunque son correlativos.

Los elementos que constituyen la naturaleza humana sirven de base de creación para dar naturaleza al Sér divino.

Así acontece que el Hombre para producir una obra de Arte tiene que *vivirla*, diferenciándose del modo de vivir de su propia existencia, hasta el punto de que su facultad artística se eleva conforme a la mayor diferenciación que pueda obtener entre aquellos dos géneros de vida.

Por ejemplo; un cuadro tiene mayor o menor Belleza según el modo más o menos intenso con que lo ha *vivido* el Artista.

Un drama es más o menos cualitativo conforme a la vida que los personajes (seres estéticos) han tomado en la mente del Autor.

Y el Actor intérprete es más cualitativo cuanto más intensamente hace vivir en la escena a los propios personajes, viviéndolos a su vez, porque de otro modo la vida de aquellos seres estéticos no se produce.

Así es que la Belleza es vida, cuyas formas tienen acción y movimiento y cuya Naturaleza se halla constituida, como antes dijimos, por efluvios de sangre, fluido nervioso, etc., calor de Humanidad, en suma.

Pero así como hay hombres, unos que son menos materiales y por consiguiente de mayor mentalidad y espiritualidad que otros, así también se diferencian las obras de Arte, en que unas son más exquisitas que otras.

Y no es que se separen de la Naturaleza estas obras bellas de la más alta Cualidad, es que la Naturaleza se eleva también haciéndose más exquisita.

Algunos hacen distingos entre el poder de la Ideación artística y el de la producción o formación de su Naturaleza.

La imagen es siempre más pura en la construcción mental y pierde belleza al tomar cuerpo o formas de expresión, pero la falta de intensidad de la obra de Arte nunca depende de los elementos que la exteriorizan, sino del defecto del Numen que puede ser y es en efecto, en unos Artistas más fecundo y poderoso que en otros.

La mano torpe que empuña el cincel, o la que no acierta a dar pinceladas sobre la tela de un cuadro, de repente se aligera y por interna y mágica impulsión, llena de toques y de vida al mármol o a la tela. ¿Por qué causa? Porque en aquel punto la inspiración ha brotado en el alma del escultor o el pintor.

¿Cómo ha de ser el Artista? Como las obras que produce. Si no se refleja en ellas su personalidad no se produce tampoco la obra de Arte.

Vamos a darte una prueba bien clara de esta afirmación.

Si pudiéramos descomponer el organismo de un Artista en partes mínimas y fuera posible que cada célula nos revelase su condición, en todas ellas veríamos al propio Artista. Ninguna se saldría de la personalidad formada en síntesis. El organismo tiene que ser Artista todo él.

Esta predisposición orgánica es educable y acepta más altos o más bajos términos de desarrollo. Más todavía; no se desarrolla aquella aptitud como el organismo no se adapte a este desarrollo paralelamente.

De modo que no es verdadero el común sentir que acepta predisposiciones artísticas que no son revelables por falta de organismo apropiado.

No puede decirse: ¡Ah! Si yo pudiese expresar las frases musicales que tengo en la mente sería un Mozart. No es así. Desde el momento en que un Artista concibe ya construye.

Si no puede construir una imagen es porque tampoco la concibe. Son hechos correlativos. Tener Numen y carecer de medios orgánicos de desarrollo es un absurdo, suponiendo que estos medios se resistan al influjo de toda acción educable. Si se resisten es porque falta el Numen.

Los que aquello dicen no se dan cuenta de su error, si procuraron educarse y no lo consiguieron. Les engaña la conciencia, haciéndoles supersticiosos de dotes que no poseen en realidad. Si las poseyeran podrían expresarlas de un modo más o menos perfecto.

Precisamente, el ser o no Artista estriba en esa facultad primaria de concebir, o sea construir las imágenes y hacerlas persistir en la mente, para representarlas ya en el lienzo, ya en el mármol, ya en el pentágono, etc.

¿Cuándo vacila el Artista, quedándose estático, contemplando su obra en construcción sin atreverse a proseguir su trabajo? Cuando la imagen se borra o desvanece en su cerebro. Cuando se interrumpe la corriente de aquella fuerza de máxima intensificación que calificamos de fuerza de Cualidad.

Bien dijo Miguel Angel, que se pinta en el cerebro.

Ahora ya podemos definir con toda claridad el género de vida que pertenece al Arte.

Vivir la Belleza no sólo es concebirla. Esta es la forma más elemental de la vida artística. Es preciso revestirla de Naturaleza. He aquí el trabajo que se confía a los nervios, a la sangre, etc. Pues bien; este trabajo de dar naturaleza a una imagen ideal es *vivirla*.

III

Haciendo más particulares todavía nuestras ideas a fin de que se ciñan al objeto que nos ha guiado al escribir este libro, te hacemos saber que nosotros calificamos de dramas o comedias de Cualidad a todas las obras de Arte dramático que se han *vivido* por sus autores, o bien que la Idealidad ha tomado en ellas naturaleza artística en su forma más elemental por medio del lenguaje.

Luego esta naturaleza toma cuerpo o plasticidad a merced de los Actores intérpretes, y decimos, también, que estos Actores son artistas de Cualidad cuando se poseen de aquella vida y tienen facultades para hacerla *vivir* en escena sin imitaciones ni artificios de ninguna especie.

El trabajo del Actor más exquisito estriba en convertirse, todo él, en organismo de circulación de aquella fuerza de Cualidad o alma que tienen dichas obras, hasta el punto en que ya pierden la noción de su sér, menos en aquellas acciones de detalle que le pertenecen y son de su incumbencia.

La corriente se desliza, entonces, por sus nervios de

un modo espontáneo y produce en la *máquina consciente* los más prodigiosos movimientos, como que ya está impulsada y dirigida por el motor ideal que en la mente del Actor produjera la portentosa génesis, el feliz alumbramiento de aquella vida escénica.

Y si el Actor se distrae o pone su Voluntad al servicio de alguna de sus ideas propias o internos sentimientos, se interrumpe o entorpece la corriente motora, y la labor escénica se deslucce perdiendo su original belleza. En semejante caso el Actor recita la obra. Ya no la *vive* en toda su integridad.

Y para que te convenzas de la certeza que entrañan nuestras afirmaciones, sólo tienes que hacerte cargo de la imposibilidad en que se encuentra todo Actor de dar vida a un personaje que no la tiene por falta de génesis motora, o mejor dicho, porque el Autor no ha sabido *vivir* con la fuerza necesaria para que se imponga a las resistencias que siempre ofrece toda *máquina* aun contando con la más decidida voluntad de los intérpretes.

Claro es que en la génesis o alumbramiento ideal de los personajes de un drama o comedia puede haber mayor fuerza de Cualidad impulsiva.

Así es como se establece el grado de la intensidad artística de la creación, resultando más alto o más bajo el signo exponencial de la Belleza.

Por ejemplo: el Holofernes de la famosa *Judit* es un personaje de la más alta Cualidad. ¿Y por qué causa? Porque la Naturaleza de que se halla revestido se aproxima mucho a su Ley de expresión. Recuerda a este propósito los dos ejemplos que antes expusimos referentes a la Belleza y al Círculo.

No debes olvidar, nunca, que la más bella Naturaleza

en el Arte es, siempre, la que mejor se adapta al modo de ser de todas las manifestaciones del género de vida que calificamos de Cualidad.

Un movimiento de ira, verbigracia, tiene que revestirse de la forma y plasticidad que corresponde a este sentimiento, pero no como pudiera hacerlo un hombre iracundo, sino con la naturalidad y belleza que corresponde al Sér divino cuyo espíritu es de fuerza de Cualidad. Es decir, que aquel sentimiento ha de resultar tan artístico como su opuesto de bondad.

Por eso es grande la creación del Holofernes de la *Judit*, porque aquel personaje que como sér humano resulta moralmente horrible, produce, empero, con la belleza de su alma cualitativa, la más inefable y pura emoción estética.

Y lo mismo ocurre con el *Otello* de Shakespeare y con otras muchas creaciones del Genio.

IV

La fuerza de Cualidad tiene muy distintas derivaciones así como fuente de innúmeros raudales.

De aquí sale la inmensa diversidad de las producciones de la Belleza y de los géneros diferentes de las obras de Arte.

En la génesis ideal de los dramas y comedias ya se inicia el modo de ser que corresponde a su naturaleza y por lo mismo el signo o carácter que ha de tomar su vida artística.

Si la naturaleza que corresponde al engendro no guarda paralelismo con las formas de que se halla afectada la

vida humana y se idealiza demasiado aquella naturaleza, la obra resulta romántica.

Por el contrario, si aquella naturaleza artística y la que corresponde a la vida humana se hacen paralelas (confundirse en una misma línea no es posible porque son vidas diferentes), en este caso la obra pertenece al género llamado realista.

Se diferencia de estos dos géneros un tercero que consiste en la generación espiritual de obras donde ejerza un gran predominio la intelectualidad sobre la naturaleza teatral.

En tales creaciones hay más alma que efluvios de humanidad; más luz que sangre; más análisis que sentimiento; más dibujo que colorido; más reflexión que pasión.

El grado de este género de obras puede elevarse hasta el punto de que ya no acepten ni la vida ni la plasticidad de la escena. El Actor intérprete ya no hace falta en este caso.

Extremadas así las producciones, viven muy bien en la lectura, desprovistas de aquella naturaleza escénica que antes las perjudica que las favorece, aunque se revistan de las formas más bellas y atrayentes como ocurrió con el *Viaje de las flores*, del gran poeta humorista que llevó en vida el nombre de Campoamor, quien vió malogrado su intento de dar cultivo dramático a su Numen fecundo.

Pero entre este límite y los dramas de más saliente y cálida naturaleza hay términos seriales transitivos, que pertenecen a un género de obras preciosistas que fluctúan entre la pasión y la reflexión, y la luz y la sangre, como antes dijimos.

A este género de producción pertenece la primera obra, titulada *Realidad*, que llevó al teatro el insigne novelista Pérez Galdós, y casi todas las obras de la primera serie, dada a conocer por el Maestro Benavente, y hacemos esta distinción porque ahora, en esta segunda serie, ya no es don Jacinto como era al comienzo de su gloriosa carrera artística.

Persistiremos en este mismo tema más adelante.

Podríamos calificar a estas obras, cuya naturaleza escénica se halla tan adelgazada, de dramas intelectuales, no como para señalar un defecto, sino para diferenciar un género.

Claro es que semejantes producciones, de tan exigua naturaleza artística, exigen que ésta se revista de las más exquisitas formas de expresión, laboradas por literatos acabadísimos en el manejo del idioma, a fin de suplir al ligerísimo ropaje de arte escénico con que tales obras se producen y para que puedan hallar algún cultivo en el medio al que damos el nombre de Público.

Los Autores de obras realistas toman, a la directa, sus modelos de la Naturaleza, haciendo una observación muy detallada de las manifestaciones con que se exteriorizan las pasiones, con objeto de que al tomar los seres de la Ideación, plasticidad en la escena, semejen evocaciones y reflejos exactísimos de la vida natural humana.

Pero este efecto nunca se produce como desean sus Autores. Siempre la obra realista aparece circundada por cierta aureola de arte, que denuncia la nobleza de su estirpe.

Y se padecen muy extrañas y raras equivocaciones en la apreciación de estos efectos de carácter realista.

En el Arte pictórico tenemos ejemplos muy peregrinos.

Sorolla tiene un cuadro donde su prodigioso pincel ha iluminado el lienzo con una luz de Sol que es un encanto, y para alabar este efecto dicen, todos, que aquella luz se parece a la que vierta el Astro del día en plena Naturaleza.

Y nosotros, al contemplar aquella esplendorosa irradiación, nos convencimos, plenamente, de que no es verdadero el supuesto que sirve de fundamento a tales elogios.

Aquellos golpes de luz son mucho más bellos que los que dan claridad al día.

El encanto que producen débese a otra vida y otra naturaleza... A la magia creadora que tiene el pincel cuando éste se halla impulsado y dirigido por la fuerza intensa de Cualidad.

Si todo se redujera a copiar la Naturaleza no habría más que un género de vida y no los géneros tan distintos que cada uno de ellos se reviste de formas sólo semejantes en la apariencia, pero que actúan desde polos opuestos en el fondo.

Lleve a cabo quien guste la experiencia. Un efecto de luz solar al través del ramaje en la espesura, ofrece una visión encantadora; pero esta visión no tiene movimiento interno. Halaga los sentidos. Regocija el Espíritu y nada más. La novedad que ofrece, pasada la primera contemplación, luego se agota en ella, cesando el atractivo.

Pero el propio efecto de Luz, bañando un lienzo cuando aparece revestido de tal naturaleza artística, mueve al Espíritu, además de regocijarle, y el encanto que la visión produce no acaba nunca.

El espejismo más artísticamente engañoso que se ha producido en la mente de Autor alguno lo encontramos en el drama famoso de Dicenta.

Nuestro malogrado Autor quiso que su *Juan José* tuviese carácter realista..., que fuese de carne y hueso, y luego, al tomar naturaleza escénica, se vió, claramente, que aquel personaje, tan prolija y escrupulosamente tomado del cuadro de la vida real, era un sér altamente cualitativo, casi romántico.

Aquí se halla el secreto del éxito que ha obtenido el *Juan José*.

Este personaje, cuya naturaleza se halla muy bien ponderada con su Ley de expresión, resulta hermoso en sus pasiones altamente injustificadas en el orden moral.

Los obreros no sólo se ven retratados en su *Juan José* pero también hermoeados, y esto les produce un hechizo inconcebible. ¡Tal es la magia redentora del Arte de Cualidad que hasta redime al propio protagonista del crimen que comete al fin de la obra!

Pero escribe Dicenta el *Daniel* de la misma hechura y este *Daniel* ya no encanta a los obreros. ¿Por qué? Porque hay en este personaje más realidad que Belleza. Tiene más carne y hueso que el *Juan José* y, naturalmente, resulta menos hermoso.

Los Autores de obras románticas ya no se fijan con tanta escrupulosidad en los modelos que les ofrece la Vida humana.

La imaginan ellos, dando a las pasiones un carácter ideal y una naturaleza artística que no guarda paralelismo, sino que converge hacia el modo de ser de aquella propia Vida.

Y ocurre aquí un hecho muy parecido al que antes

expusimos, y es, a saber, que muchos Autores de este género de obras, pensando que las elevan a la esfera del romanticismo, las encumbran sólo a las regiones puras de la fuerza cualitativa, consiguiendo con su esfuerzo mental hacer más intensa el alma de sus creaciones.

Ocupándonos ahora de los Autores de obras intelectuales, ¿de dónde toman sus modelos?

No sólo de las formas que ofrecen las hondas pasiones humanas, sino más bien de sus ocultaciones y disfraces. No de lo que sienten los hombres, sino de lo que fingen. No de la virtud austera, sino de la hipocresía de la virtud, etc., etc.

Así es que por necesidad tiene que predominar en esta clase de obras la reflexión sobre el sentimiento y más el poder de análisis que las formas integralmente sintéticas.

No ha de predominar en ellas el instinto dramático, sino la disciplina de la Razón, siendo los Autores psicólogos con discernimiento bastante para penetrar en el fondo de aquellas ocultaciones y no dejarse engañar por las apariencias; así en la humildad como en la soberbia, en la dignidad como en el cinismo y en el amor verdadero como en sus fraudes, etc., etc.

Este género de Arte cumple con un magnífico objeto siempre que no se adelgace tanto su plasticidad escénica que se salga de toda naturaleza artística, dentro del modo de ser del Teatro, reduciéndose, entonces, a meras disertaciones orales de carácter tan especulativo que se conviertan en trabajos analíticos o críticos de forma teatral.

V

Volviendo a los actores intérpretes, aquí podemos documentar, con mayor copia de datos, las distinciones que hemos establecido en capítulos anteriores, entre los que son Artistas de cualidad y aquellos otros cuyo Arte se funda en el don que poseen de imitar a la Naturaleza.

Aquellos artistas viven las obras y éstos no las viven. Los primeros se emocionan espiritualmente. Los segundos se sensacionan fisiológicamente. Vamos a ser todavía más explícitos.

Los Actores naturalistas no prescinden de su modo de ser personal ni de su voluntad para llevar a cabo la representación de los personajes cuya interpretación se les confía, lo contrario de lo que ocurre con los Actores de Cualidad, cuya sangre y cuyos nervios, y en general todo su organismo, sirven como de cables por donde circula la fuerza generadora ó de creación mental que diera alumbramiento artístico a dichos personajes.

Así es que tales intérpretes no se mueven por sí, sino obedeciendo al impulso recóndito de aquella fuerza.

Hablan y accionan, en momentos álgidos, como si estuvieran en éxtasis divino o en sagrada inspiración.

Los otros Actores, por el contrario, no dejan que circule por su organismo aquella fuerza generadora. Son ellos los que hacen la interpretación basándola en su propia naturaleza.

El personaje que interpretan les sirve de pauta, no para *vivirlo* con la vida que deben al Numen creador, sino para ordenar los movimientos sensacionales, con que deben revestirlo, a fin de que tomen naturaleza, no

de efluvios misteriosos de Humanidad, sino con formas de imitación que se adapten del modo más real posible a dicha vida genésica.

Así es que dan vida que parece natural al personaje; pero no vida estética, y los efectos son distintos, conforme ya expusimos en los capítulos anteriores, porque chocan con el modo de ser artístico de aquella vida, resultando el efecto que produzcan de más bulto y relieve, pero de menos suavidad y armonía.

CAPITULO V

Leyes de generación y organización de la obra dramática.

I

Para dar exacta concreción a las ideas que dan fundamento a nuestro Capítulo «Concepto artístico del valor de Cualidad»; más todavía; para *dogmatizarlas*, vamos a reunir las en Principios de donde pueda derivarse, por fin, una Ley de doctrina y una forma de procedimiento.

Ya te habrás percatado de la diferencia que nosotros establecemos entre el sér humano, propiamente dicho, y el sér estético o cualitativo.

Ambos tienen cuerpo y alma, conforme también hemos explicado, o lo que es lo mismo, Naturaleza y Espíritu.

¿Cómo se genera la Vida de un sér de Cualidad? Por la Ideación y el Sentimiento. La Ideación para el Espíritu. El Sentimiento para la Naturaleza.

Todo esto lo recalcamos mucho para evitar las ambigüedades que desconciertan al Entendimiento.

La ponderación exacta entre la Ideación y el Sentimiento que son los dos elementos cardinales de que se sirve el Autor para dar vida a dichos seres de Cualidad, produciría su generación perfecta, ya que también para llevar a cabo la *soldadura* o conjunción de ambos elementos se haría necesaria la intervención de la Fuerza cualitativa en su más elevado exponente.

No debes olvidar, en ningún caso, que dicha conjunción de Ideación y Sentimiento, o Espíritu y Naturaleza, se debe a dicha fuerza de Cualidad, conocida comúnmente por fuerza de Inspiración.

De manera que en la total generación de la obra intervienen la Inspiración, la Ideación y el Sentimiento.

Pero en dicha obra no pueden ponderarse exactamente estos factores de creación, porque su Creador es el Hombre y muy relativa la esfera de su acción y trabajo, así es que ninguna obra de arte puede ser perfecta, mas sí que puede elevarse mucho su perfeccionamiento, a merced de poderosas facultades del Numen.

La inmensa variedad que ofrecen las obras de Arte dramático, ciñéndonos a esta categoría, se funda precisamente en el hecho de que todas ellas son imperfectas, porque de otro modo no podrían ser varias.

Una obra perfecta tiene que ser Única necesariamente, por leyes de Razón indestructibles. No puede haber dos obras distintas y perfectas a la vez. Esto es un absurdo.

Y siendo imperfectas todas las obras de Arte dramático, invirtiendo el orden de los conceptos, hallamos que unas han de ser más perfectas que otras, en grado mayor o menor, conforme al trabajo de perfeccionamiento que en ellas se ha operado al producirse su Génesis.

Como la Ley de generación se funda en el perfecto

equilibrio de los elementos productores de la Vida de Cualidad, siempre podremos decir que una obra de Arte en general, y de Arte dramático en particular, es tanto más perfecta cuanto más se aproxima a su Ley de generación.

La variedad depende del reparto distinto que la Inspiración, la Ideación y el Sentimiento tienen en cada obra.

Por ejemplo, puede haber en unas más Ideación que Sentimiento, y en otras más Sentimiento que Ideación, dejando aparte la fuerza de Inspiración o de Cualidad, que hace la *soldadura* de aquellos dos elementos, calificados también de Espíritu y Naturaleza, y cuya fuerza Cualitativa los aproxima gradualmente a su Ley de generación.

Hay Autores que son más sentimentales que otros, y por lo mismo resulta que en sus obras predomina el carácter sentimental sobre el de ideación. Otros Autores, por el contrario, producen obras que están mejor ideadas que sentidas. En aquéllas hay más efluvios de sangre que ráfagas de luz. En éstas dominan las ráfagas de luz sobre los efluvios de sangre. En unas hay riqueza de colorido. En otras riqueza de dibujo.

II

Estas variantes, que pudiéramos llamar de primer grado, y que son producidas por la diferenciación de cantidad en el reparto de las ráfagas de luz para la Ideación y los efluvios de sangre para el Sentimiento, se ven aumentadas por las diferencias orgánicas de composición y

las formas expresivas que exteriorizan la vida del Sér de Cualidad, quien puede estar mejor ideado que sentido o mejor sentido que ideado.

Más claro: Así la Idealidad como el Sentimiento en sus variantes de cantidad, pueden ser expresados con más o menos inspiración o acierto.

Cuando el acierto es grande, decimos que las formas de que se hallan revestidos los seres de Cualidad se aproximan a su Ley de expresión, o sea a los Principios de la Belleza en su estado perfecto, y cuando no es así, decimos que aquellas formas de arte se hallan lejos de su Ley de expresión.

La Belleza tiene ahora su definición exacta. No es ni Inspiración, ni Idealidad ni Sentimiento, sino expresión de la vida que aquellos tres factores producen en conjunto. Expresión de la Vida estética o de Cualidad. Hela aquí, a nuestro juicio, bien definida.

Y la Belleza es mayor o menor, conforme al equilibrio, también mayor o menor, que guarden en su contraste armónico los elementos de producción de aquel género de Vida.

Si dichos elementos chocan desproporcionadamente, la obra no llega a su nivel artístico porque en ella no se produce ni un solo grado de Belleza. El barómetro que sirve para hacer la apreciación se encuentra, entonces, en su mayor descenso.

Apenas este barómetro se eleva sobre cero, da señales de que los factores de la Vida de Cualidad guardan proporción entre sí. Ya hay Belleza en la obra.

III

Ahora entramos en la organización y el conjunto.

Una obra de Arte dramático puede tener muypreciados elementos que la aproximen, individualmente, a sus Leyes de generación y expresión y no tener Belleza de conjunto por mala disposición orgánica.

No basta con que los personajes de una obra se hallen bien ideados y sentidos. Tienen que actuar conforme a la génesis que han recibido y a su modo de ser de Inspiración, Idealidad y Sentimiento. En una palabra, tienen que *vivir* como son y no de otra manera.

Esta labor de Arte, ya es más compleja porque los personajes no deben ir donde el Autor quiera llevarles, sino *donde ellos quieran ir*, en uso de su libérrima voluntad, habida cuenta de que se les conceden derechos propios de acción y desarrollo y que no son autómatas de ningún otro Poder que no resida en ellos mismos. Si piensan, será con su pensamiento. Si tienen pasiones, será por la fuerza motriz que les impulse.

Por manera que el Autor tiene que adivinar, después de haberlos creado, cuál es la voluntad de aquellos seres que le deben paternidad, para conducirlos por los mismos senderos que dicha voluntad determina, y cuando tiene inspiración suficiente para realizar tan magna labor, decimos que les hace mover y actuar conforme a su *Ley de conducta*.

El Autor debe considerar, para poner en régimen la suya, que los seres de Cualidad tienen vida propia y se mueven y agitan en un Mundo que les pertenece por completo y que difiere del nuestro en las interpretaciones y

explicaciones que nosotros hacemos de la Moral y el Derecho.

Los seres estéticos, no tienen Código penal. No son nunca morales ni inmorales. Entre ellos no hay jamás ningún delincuente. Se apasionan cuando deben apasionarse. Traicionan cuando deben hacer traición y matan cuando deben matar. Su único Código es el de la Belleza. Son más o menos bellos conforme se aproximan ó alejan de su Ley de conducta.

¿Y dónde está su Ley de conducta? He aquí el *quid divinum* del problema.

Si el personaje de un drama mata debiendo matar, ya sigue su Ley de conducta. Este es un delito cuya sanción penal se produce a la inversa. Este personaje, entonces, se glorifica, porque gana en Belleza. Tal es el premio a que aspiran todos los seres estéticos.

Si no mata debiendo matar, falta a su *Ley de conducta*. Aquí es cuando *delinque* y encuentra su castigo perdiendo Belleza. Nuestra moral nada tiene que ver con su moral. La moral social es una. La moral del Arte es otra hasta tal punto, que casi siempre se hallan en oposición.

Labor inmensa es la que tiene que llevar a cabo un Autor dramático si desea que todos los personajes de su obra se produzcan conforme al modo de ser de su vida.

Y si los lanza por la pendiente de las pasiones, debe ser un profundo psicólogo para adivinar la Ley de conducta que cada uno de ellos debe seguir, a fin de que los grandes choques se deriven lógicamente y naturalmente de esa propia Ley.

¿Y qué sucede cuando un personaje no persevera en

su Ley de conducta? Que pierde carácter; esto es de una facilidad de comprensión verdaderamente plástica.

Quando un Autor consigue que en el desarrollo de su obra este o aquel personaje no claudique saliéndose de dicha Ley, puede vanagloriarse de haber creado un gran carácter, tanto más grande cuanto mayores sean las sacudidas y vaivenes de orden espiritual y sentimental que tiendan a desvirtuarlo.

Subordinando el Autor su trabajo de organización a estos Principios, no debe arredrarse ni detenerse ante ninguna otra consideración... Cueste lo que cueste, debe siempre dirigir a sus personajes artísticamente, y el conflicto dirá si deben ir al conflicto y la catástrofe dirá si deben ir a la catástrofe.

Lo que nunca debe hacer, bajo ningún concepto, es llevar a los seres de Cualidad a una catástrofe preconcebida, o como si dijéramos, pedestremente, a *cosa hecha*.

La rebeldía que muestran los personajes a ser conducidos a un término que no es el límite del desarrollo serial y artístico de su vida, toma formas externas, tan significativas, en la escena, que se hacen apreciables para todo el Público.

¿Y qué ocurre? Que al llegar la catástrofe, ésta no se reviste de la serena majestad que como una aureola de justificada grandeza circunda a los hechos que son inevitables. Al sublime horror trágico, crisis de lo más bello y artístico que eleva al Espíritu, sucede una impresión de horror que ataca los nervios y deprime al E-píritu.

En la catástrofe legitimada, aquella rebeldía desaparece y con ella la mala impresión que causa todo sacrificio innecesario.

El Autor que conduce a sus personajes donde piensa

él, deliberadamente, sin atemperarse a ninguna Ley de conducta los desnaturaliza. Y el mayor sacrificio que puede hacerse de un sér de Cualidad es desnaturalizarle. Sacrificio y desnaturalización, para este caso, son conceptos equivalentes.

Alguien podrá objetarnos que los Seres estéticos no tienen pensamiento propio... Que no disponen de más voluntad que la del Autor, ni de otro pensamiento que el del Autor. Así nos quieren dar a entender que lo que el Autor decida es lo único que ellos pueden decidir.

Esta objeción es sofística y se deshace como una bocanada de humo al sopro de la más ligera brisa.

El pensamiento de los seres de Cualidad está en su Ley de desenvolvimiento que nosotros calificamos de Ley de conducta, y el pensamiento del Autor puede girar sobre falsos preconceptos de apreciación del género de Vida que el mismo ha ideado y sentido.

Así es que puede tener gran Ideación y exuberancia de Sentimiento para producir la génesis de aquella Vida y carecer de aptitudes para organizarla y desenvolverla.

Pues bien; cuando esto ocurre, nosotros decimos que ese Autor no ha conducido a sus personajes por donde debían ser conducidos, sino por donde a él le ha parecido que debían ser conducidos.

Este es el caso de la contradicción en que nosotros ponemos a los dos pensamientos. El que atribuimos a los seres de Cualidad, que está en su Ley, y el del Autor, que se sale de esta misma Ley.

De manera que aquella objeción sofística no nos alcanza.

¿Cuándo no se ponen en contradicción ambos pensamientos? Cuando el Autor, por la facultad superior de su

Numen, conduce a sus personajes por el único o por el más aproximado sendero que deben seguir. Para este caso decimos que el Autor ha sabido interpretar el pensamiento de los seres de Cualidad, que le deben creación pensando unos y otros del mismo modo.

Además, hay que discutir, todavía, si los seres de Cualidad piensan o no piensan. Un Espíritu les transfiere su ideación. Ráfagas de luz y efluvios de sangre les dan Naturaleza. Luego un cuerpo humano, el del Actor intérprete, les da forma plástica. La Ideación de un Espíritu se transfiere a otro Espíritu, y aquella Naturaleza a otra Naturaleza.

En este caso, el pensamiento del Sér estético se amalgama al pensamiento del Artista intérprete hasta constituir uno solo.

Dando un giro, la cuestión, bajo otras formas, ha venido a parar al mismo terreno; al propio análisis.

Para que haya Belleza de alto signo, y que brote la inspiración del Artista intérprete, menester es que su pensamiento y el del Autor vayan al unísono, porque si éste tira por un lado y aquél por otro, el tipo de la creación queda al punto desnaturalizado.

¿Y cuándo puede ofrecerse este caso? Cuando el Autor no tuvo inspiración suficiente para desarrollar la vida de aquellos seres conforme a su Ley de conducta. Aquí ya no puede el Actor poner su pensamiento motriz al unísono con el pensamiento generador, y se establece el divorcio de entrambos, porque el Artista, intérprete, no puede sacar agua de una fuente seca, ni luz donde no hay luz, ni sangre donde no hay sangre.

¿Y cómo se pone de manifiesto este divorcio? Perdiendo Belleza el sér de Cualidad. No interesando ni

emocionando al Público, quien pronto se percata de que el Autor, el Actor y el Personaje no se han amoldado o aproximado a la Ley común de generación y desarrollo orgánico de la Vida artística, a la cual se hace tomar movimiento escénico.

IV

Las obras dramáticas sólo pueden producirse cuando la Inspiración, la Ideación y el Sentimiento concurren en mayor o menor grado de cantidad e intensidad al alumbramiento de las mismas. Si falta por completo alguno de aquellos tres factores, la obra de Arte dramático ya no se produce.

Con la Ideación auxiliada por la Inspiración, faltando, en cierto grado, el Sentimiento, sólo puede darse generación a un personaje de Novela, y aun así, cierto es que no hay novela tan cerebral que no tenga en sus formas expresivas pedazos de corazón. Sólo que sobre este órgano sentimental tiene una preponderancia tan excesiva el cerebro, que la conjunción de ambos no es suficiente para dar vida al Sér de naturaleza dramática.

Repetimos que la variedad de creación depende del reparto que tienen en ella aquellos tres factores; de más Ideación que Sentimiento; de más Sentimiento que Ideación y de más alta o más baja Inspiración.

En todas estas variantes puede haber unidad ó síntesis entre aquellos tres elementos asociados, a pesar de sus diferencias, para dar vida a los seres dramáticos.

Pero aquí puede establecerse una excepción de índole verdaderamente extraordinaria.

Puede ser que en la generación de la Vida estética concurren bajo el signo de una alta Inspiración, una gran Idealidad y un caudal exquisito de Sentimiento, pero en forma antitética, o por mejor decir, que la Ideación y el Sentimiento formen un anverso y un reverso, no constituyendo una sola cara, sino dos caras distintas.

Los seres de Cualidad, así creados, ni pueden tener naturaleza humana ni pueden nunca determinarse en la escena como seres dramáticos. Ni siquiera cabe la posibilidad de que puedan haber existido históricamente. Son puramente descriptivos.

A España, digámoslo con orgullo los buenos españoles, le cabe la gloria imperecedera de contar entre sus obras de Arte la más grande y universal de cuantas se han granjeado la admiración del Mundo.

El tipo de extraordinaria creación a que nos referimos, no es ni puede ser otro que el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

La figura de Don Quijote no puede ir a la escena porque su Ley de generación no es la que corresponde a los seres dramáticos.

Si le consideramos generado por Ideación, se nos opone el Sentimiento. Si le consideramos generado por Sentimiento, se nos opone la Ideación. Si queremos presentarle como un tipo cómico que haga reír por sus locas aventuras, le ponemos en contradicción con su carácter profundamente moral.

Si le queremos llevar a la Vida humana haciéndole de carne y hueso, tampoco conseguimos nuestro objeto.

Un individuo que armado de una lanza la embistiera contra unos molinos de viento, sería considerado como

un pobre demente digno de la mayor consideración, y en vez de regocijarnos nos produciría honda pena.

Es imposible de todo punto sacar a Don Quijote de la inmortal novela de Cervantes. Sólo puede vivir en aquel ambiente.

Y como se trata de una creación sobre la cual se han hecho tantos comentarios y emitido tantas opiniones, no podemos resistir a la felicísima ocasión que el curso de nuestros estudios nos brinda para que también demos a conocer la nuestra, aunque difiera de muchas otras cuya mayor autoridad seremos siempre los primeros en reconocer.

¿A qué Ley de generación obedece la creación del Quijote? A la Ideación en pugna con el Sentimiento, ya lo hemos dicho.

Y ¿cómo puede ser esto? ¿Cómo no se han unido en el Numen fecundo de Cervantes aquellos dos elementos de la facultad creadora que da vida a los seres de Cualidad?

Esto, para nosotros, no encierra ningún enigma.

Cervantes ideó a su tipo para satirizar la copiosa afición que en su tiempo reinaba a saborear los libros de la Andante caballería.

He aquí al elemento generatriz. El tipo fué ideado con alto Numen de inspiración para que sirviera de instrumento de sátira.

Pero al tomar forma externa como tipo ideal, tuvo que pasar al través del Alma de Cervantes, y en aquella cámara interna se impregnó de hondo sentimiento.

De manera que no fué sentimentalmente el alma de Cervantes al Quijote, porque entonces habría resultado otro ser cualitativo de distinta naturaleza artística. Fué

el Quijote quien tomó del alma de Cervantes toda su íntima y profunda psicología, quedando por esta causa invertido el orden de la generación, produciéndose el fenómeno artístico más grande que registran los siglos.

Una fusión portentosa del sér estético y del sér humano.

Efectivamente; observando con alguna atención el carácter del Quijote, en seguida advertimos que por lo que hace debiera resultar un personaje cómico muy cerca de los tipos de sainete; pero no... no es así; resulta trágico.

La risa se dibuja en todos los labios menos en los suyos. Hace gracia sin pretender hacerla. Cuando los demás se regocijan, él aparece en su esfera moral, reconcentrado en la más austera seriedad. En la más profunda tristeza. Y tenemos los dos tonos de carácter, uno a la directa y otro a la inversa que se corresponden perfectamente con aquellos dos elementos de generación invertida. Por fuera, el tipo cómico; por dentro, el trágico. Por fuera la Idealidad, tomando cuerpo con formas de expresión que promueven gozosa hilaridad, y por dentro el Alma que ya no es la del Quijote; es el Alma del propio Cervantes desengañada y dolorida con el hábito del desengaño y la costumbre del dolor.

Este dualismo se hace ostensible por medio de formas que no pueden ser más significativas.

Se advierte, sin el menor esfuerzo, que un hombre que pronuncia un discurso tan razonado y de tanta elevación moral como el de las Letras y las Armas, no puede estar loco. Pero el caso es que hace locuras tan abultadas que se salen de toda órbita racional. Y como tampoco es posible que un hombre tan profundamente mo-

ral y cuerdo haga locuras de semejante bulto, resulta, en definitiva, que la cuestión se encierra en un dilema que ha confundido a muchos críticos y comentaristas del Quijote.

Para nosotros es evidente que hallándose en pugna en la Ley de generación los dos factores de Idealidad y Sentimiento que dan producción a la vida de los seres estéticos, forzosamente tenían que aparecer divididas en los hechos, la Ley de expresión y la Ley de conducta.

Por eso resulta que el Quijote, por lo que dice, tiene que ser considerado como un hombre cuerdo, y por lo que hace, está muy bien calificado de loco.

Y este dualismo llena también de honda perplejidad a todos los Artistas que han querido pintar la figura del Quijote. Para ofrecerla como instrumento de sátira tienen que dibujarla en caricatura, pero como a la vez se ven precisados a dar colorido de gran carácter humano a la propia figura, resulta que tampoco puede ser representado en el lienzo.

Pero bien. ¿Cómo no desentonan estos modos de ser tan distintos dentro de un mismo sujeto? ¿Cómo han podido unirse formando un contraste tan armónico el carácter y la caricatura?

Aquí está el Arte del encantamiento. Hay que considerar a don Quijote no como una línea sino como un ángulo. Es decir, con dos líneas: una para la sátira y otra para la tragedia, que tienen su punto común en el vértice; esto es, en el cerebro de Cervantes. De este fanal sale la intensa Luz de gran fuerza cualitativa, que al pasar por el Alma de aquel Genio se descompone en dos colores, que si bien difieren por la tonalidad, no discrepan por la armonía.

¿Quién les da esa nota común? La inspiración artística. En el Arte se encuentra la causa del encantamiento que hace que el loco parezca cuerdo y que el cuerdo parezca loco. Ese es el Mago hechicero, único capaz de conseguir que las lanzas se vuelven cañas ó aspas de molino.

Cervantes bajó a la tumba sin percatarse de aquel portentoso dualismo. Sin advertir que el Quijote de su idea no era por completo el Quijote tal como él había pretendido que fuese.

En el punto mismo en que Cervantes, escribiendo su obra, hubiera advertido que su tipo ideal no sólo salía de su cerebro, pero también de su corazón, se hubiera roto el hilo del encanto, y el Quijote ya hubiera tomado otro carácter más en armonía con la idea que acompañó a su génesis.

Para que el encanto persistiese fué preciso, no que el Alma de Cervantes advertido, se condensara en la Idea del Quijote, sino que la idea del Quijote se impregnara del Alma de Cervantes, sin que éste lo advirtiera.

La intención de Cervantes al escribir su Quijote fué como sigue.

Voy a crear un personaje por cuyos hechos se pongan en ridícula evidencia las hazañas que tanto renombre dieron a los más famosos Caballeros andantes. Para conseguir mi propósito haré que este personaje, imbuído de andante caballero, se ponga en desproporción enorme entre los altos fines que acaricia y los medios de que dispone para realizarlos. Su Bucéfalo será un rocín de la peor catadura. Su celada una bacía de barbero, etc.

Por esta Idealidad, el Quijote se ciñe admirablemente a su Ley de conducta. Acomete contra todo lo que se le

pone por delante, y si sus enemigos se vuelven de otro modo de ser al verse atacados, no es culpa suya ni de su buen propósito, sino de los Genios maléficos que le persiguen.

La sátira en acto queda realizada, pero el Quijote tiene que hablar y enaltecer sus hechos, y aquí no se percata Cervantes que la forma con que hace hablar al Quijote, no se adapta al personaje de tal manera imbuido, ni a sus descabellados *hechos de armas*. Le hace hablar con Ley de expresión que se separa de su Ley de conducta, como pudiera hacerlo un hombre remotamente incapaz de parecerse al Quijote.

Ahora supongamos que Cervantes hubiera advertido que aquel sér de su creación demostraba tener un alma y un entendimiento que no le pertenecían, y que por semejante causa carecía de unidad de carácter.

Entonces hubiera procurado adaptar la Ley de expresión a la Ley de conducta, y la idea de la sátira tendría hoy en su libro otra forma expresiva. Sería otro el Quijote y no este tan original que ha hechizado y desconcertado a todo el Mundo.

Debió morir Cervantes en la santa ignorancia de que su Quijote tenía que ser así y no de otra manera, tanto que si volviera a la vida, su asombro no tendría límites al ver que después de transcurridos tantos años, aun no se han puesto de acuerdo los más renombrados maestros del Arte literario acerca del carácter, tendencia y filosofía que deben atribuir a tamaño libro.

Absorto quedaría al contemplar que su obra se había traducido a todos los idiomas y era alabada por aquello precisamente que él había satirizado; por el quijotismo de su personaje.

Y es que Cervantes elevó tanto la Ley de expresión sobre la de Ideación y conducta, que hizo resaltar en su obra, no ya el qui jotismo de los caballeros andantes, pero también el qui jotismo de toda la Humanidad por donde el carácter se impuso a la caricatura.

La desproporcionada lucha que el Ideal tiene que sostener contra la eterna Ley de oposición que la Materia ofrece al Espíritu, necesaria, sin embargo, como Ley fundamental de la Vida para que ésta no carezca de objeto... El sentimiento heroico que afronta temerariamente los mayores obstáculos y peligros... Lo más bello y virtuoso que enaltece al Hombre... hallaron su símbolo en aquel caballero de la triste figura quien en vez de ponerse en ridículo con su viejo lanzón se circunda de una aureola inmortal.

Quedaría atónito al advertir el efecto inesperado que había producido su obra después de haber causado tan general regocijo en la primera fase de su aparición, resultando prodigiosamente invertida la tesis de su primitiva idea.

Su Quijote pintoresco y satírico se relega a un termino inferior y en su lugar toma incomparable grandeza la figura del Quijote que tanto se parece a la de otro trágico sublime.

¡Quién había de pensar que, con efecto, era como Jesús aquel caballero triste y seco como una mojava, a quien Cervantes hizo salir una mañana... la del Alba sería... por la puerta falsa de un corral!...

Jesús y el Quijote son hermanos espirituales. Ambos luchan contra las imperfecciones humanas; pero en semejante lucha, en vez de caer los enemigos del Bien, son ellos los que caen.

Jesús predica la buena nueva que ha de hacer feliz a la Humanidad y los hombres le crucifican.

Don Quijote se arma de un viejo lanzón y a lomos de un mal rocín, al campo sale para amparar a los desvalidos y socorrer a los menesterosos, y a los primeros embates sus enemigos le burlan convirtiéndose en molinos de viento. ¡Y son ellos, los redentores, los que fracasan!

Obsérvelo quien no tenga nieblas de ignorancia en los ojos del Entendimiento.

La tristeza que hay en el fondo del alma de Jesús es exactamente la misma que vive en el alma del Quijote.

Jesús no conoce la alegría del vivir, Don Quijote tampoco. Son dos Espíritus sobre quienes se proyecta la inmensa sombra del fracaso trágico.

Los dos caen; el uno sin ver redimida a la Humanidad, ensueño humano de sus divinos ensueños, y el otro sin ver amparado al desvalido ni socorrido al menesteroso, ni triunfante a la Virtud... anhelo de sus anhelos.

Así el alma de Cervantes se proyecta sobre todo el campo de la narración que ha hecho inmortal a su novela, impregnándola de una inmensa tristeza. He aquí el secreto de ese contradictorio linaje que da tan inaudita Belleza al gesto cómico y al carácter trágico del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

CAPITULO VI

Estudio de los géneros de Arte dramático.

I

Vamos a ofrecer a tu comprensión y juicio, de un modo transparente como cristal diáfano, hasta donde lleguen nuestros medios de expresión, la diferencia que separa a los géneros de Arte dramático; en qué consiste esta diferencia y cuál es la naturaleza artística que corresponde a cada género.

Para llevar a cabo nuestro objeto nos valdremos de imágenes muy empíricas, porque las formas de razón, demasiado especulativas o abstrusas, no se plasman con tanta facilidad al Entendimiento.

Establezcamos nuestro punto de partida en el escenario de un Teatro. Consideremos que este escenario se agranda hasta el punto de que ya puede en él representarse la vida de toda la Humanidad en conjunto. Supongamos, también, que esta vida, en total, se halla efectivamente contenida en aquel escenario y que se desarrolla

a nuestros ojos como si se tratara de una obra teatral. Observemos lo que ocurre.

Aquí lágrimas... Allá risas... Acullá los crímenes del vicio y la pasión... A un lado el triunfo de los audaces... A otro los mártires del deber. En los campos de batalla los héroes, resaltando sobre los estragos que produce la guerra... En unos campos la Naturaleza sonriente... En otros desbordada con sus resoplidos de tempestad y sus melenas flamígeras de relámpagos y centellas... En unas playas el Mar balanceándose dulcemente... En otras bramando con espantable coraje... etc., etc.

Ya tenemos reconcentrada la vida entera. En dicha escena, agrandada, se encuentran todos los modelos que apetece el Autor dramático.

Como no es posible que éste pueda representar aquella vida en total, ha de elegir una parte de ella, la que mejor se avenga a sus facultades artísticas.

Se fija en la sección donde hay placidez y regocijo... donde la Vida *rite* digámoslo así. Observa atentamente el cuadro que le interesa para tomarlo como modelo de su idealidad.

En este cuadro adquieren movimiento y realce los tipos humanos de carácter cómico. La vida de estos sujetos se entrelaza alegremente, determinándose en situaciones donde el ridículo se convierte en elemento de gracia, haciéndose hasta pintoresco en ciertos períodos.

He aquí a los modelos de Vida que, circundados de la aureola artística, dan creación y composición al género que calificamos de sainete, lleno de encanto, sutileza, gracia y regocijo.

Pero el sainete puede hacerse satírico, y en este caso el ridículo gira sobre otros ejes.

Hiere sutilmente como picada de abeja de punzante aguijón para fustigar una rutina, un vicio de vanidad o engreimiento, una mala costumbre, un viejo anacronismo, etc., etc.

Pero siempre haciendo gracia; de este elemento no puede prescindirse. En la intensidad de la gracia se halla la intensidad de la herida que el sainete produce. Cuanta más viva es la gracia más penetrante es el aguijón del ridículo convertido en abeja sutil.

Acaso no hay sátira más eficaz que aquella que puede producirse por medio del sainete para rasgar la venda que cubre la luz de muchas almas imbuídas en rancias costumbres engañosas.

Un modelo de este género es el sainete de Santiago Rusiñol, titulado *Els jochs florals de Camprosa*, de cuya paternidad puede considerarse legítimamente orgulloso.

Otro Autor, con facultades de Arte que ya son distintas, después de examinar el cuadro que ofrece, en conjunto, la Humanidad, circunscrito por aquel marco escénico, se detiene a contemplar la sección de vida que más le interesa.

Y decimos que el Autor, sean cuales fueren sus diversas aptitudes, no debe fijarse en la sección que le conviene sino después de haber abarcado en su contemplación todo el conjunto, porque así, conociendo el total organismo, es como puede darse más acabada cuenta del modo de ser de las partes orgánicas.

Se fija que en dicho conjunto hay cuadros de vida donde se rinde culto a la moda. La acción se desliza en áureos salones... Caballeros atildados... damas elegantes... Los cuerpos se revisten de terciopelos y sedas y blondas... Los dedos se adornan con anillos de brillan-

tes... Pero ¿y las almas? ¿Cuál es su juego interno? ¿Cómo se entrelazan debajo de aquellas formas de opulento bienestar? ¿Qué intenciones se esconden al través de las sonrisas sutiles que destilan miel de amabilidad y cortesanía? ¿Qué proyectos se tramam en el fondo de los gabinetes velados a la curiosidad de los indiscretos?

He aquí lo que el Autor tiene que estudiar a fondo entresacándolo de aquel cuadro general de la vida humana, para luego hacerlo teatral y que tome vida de cualidad en la escena.

Este es el género que calificamos de comedia fina costumbrista.

Claro es que semejante tono de vida se ofrece con otras distingos y caracteres en otras zonas correspondientes al conjunto que presenta la Humanidad, siempre que se haga bien el estudio de estas diferencias, estudio de almas que se ha de compadecer con las formas externas de que se revisten los cuerpos, teniendo en cuenta las variantes que deben establecerse por la imposición del rico terciopelo sobre la humilde muselina, y las manos suaves y adornadas con brillantes sortijas, sobre la tosca epidermis que pierde su suavidad y delicadeza en los usos del Trabajo.

Cuando se quiere que el género sea dramático debe el Autor fijarse en aquel cuadro donde el dolor ofrece sus modelos, pero ha de ser un profundo psicólogo. Un Médico de almas.

Pretender que un escritor, por bien que sepa manejar el idioma y componer el diálogo, ya se halla en condiciones de escribir un drama, es una insigne equivocación.

Las pasiones tienen giros muy hondos y secretos, que borran cuantas líneas divisorias parecen circuncribirlas,

a formas concretas. Hay individuos que sufren riendo. Hay otros en quienes el dolor se personaliza avasallándolos.

La Belleza del drama tiene que producirse siempre, ya intervengan unos personajes, ya otros. Lo mismo en la soberbia que en la humildad, en la honradez que en el vicio, en la lealtad que en la traición, en el curso plácido de las situaciones como en sus períodos más álgidos de horror trágico.

Hay sólo una línea que se opone como frontera a las expansiones del Arte. No se pueden llevar a la escena los seres patológicos por cuyas morbosidades se efectúan los crímenes repugnantes. El crimen sólo es teatral, siempre que pueda ser *vivido* o sustentado por una pasión.

No hay limitación cuando el motor de las acciones humanas, por monstruosas que éstas parezcan, es el Espíritu; mas no cuando el impulso se debe a causas de puro orden patológico.

Pero este efecto puede invertirse y dar producción a un género de dramas de gran valor artístico.

Puede una causa de orden medical producir una perturbación en la vida de un individuo, y luchar el Espíritu contra aquella influencia que perturba su modo de ser moral. A este género pertenecen *Los Espectros*, de Ibsen.

De un modo o de otro, la nobleza de los seres estéticos exige que éstos no sean absolutamente arrastrados por fuerzas ciegas o de completa fatalidad. Han de hallarse aptos para llevar a cabo actuaciones libres que se pongan en pugna contra los hechos fatales. En la lucha de la libertad del Espíritu más o menos ejecutiva, y en la fatalidad de las pasiones, se encuentra el sello que da ca-

rácter a los seres dramáticos distinguiéndolos de aquellos otros que únicamente pueden ser considerados como casos clínicos.

Nunca la escena podrá parecerse a una sala de Hospital.

II

Deslindadas quedan las diferencias que separan a los tres géneros típicos del Arte dramático: el sainete, la comedia y el drama.

Pero hay categorías intermedias.

El sainete acercándose a la comedia, produce las obras mixtas de comedia y sainete. La comedia aproximándose al drama, se convierte en alta comedia, y éste, elevando las pasiones y conflictos que dan generación a las supremas catástrofes, toma la denominación de drama trágico.

Conocidos los hechos que anteceden, ya podemos establecer la causa de producción de ciertas obras cuyos exponentes de cualidad son muy elevados en relación con otras del mismo género.

Un Autor de sainete, por ejemplo, estudia un caso. Examina un cuadro de la vida donde juegan su papel algunos tipos comunes cuya manera de ser especial conduce a las situaciones que tienen gracia.

Estudia aquel caso, da creación ideal a dichos tipos y organiza el sainete.

Para llevar a cabo su labor ha tomado una cantidad de vida que reparte entre todos los personajes de la obra, haciendo un conjunto que es muy bien recibido.

Mas luego quiere hacer otro sainete intensificando

aquella misma vida, elevando su exponente de cualidad.

En este caso ya se ve obligado a condensar su fuerza mental, enfocando todo su interés sobre uno o dos tipos determinados.

El estudio ya tiene que ser más extenso. No basta sólo con la contemplación de los sujetos dentro cada cual de sus determinaciones particulares; es preciso elevar la idealidad del tipo estudiándolo en su forma más general, tomando un rasgo de éste, un perfil del otro, etc., sin salirse nunca de la tónica común correspondiente al mismo modo de ser del tipo en sus variadas manifestaciones.

Así se producen los grandes caracteres, lo mismo en el sainete que en la comedia y en el drama.

El tipo *vivido* de este modo en la mente del Autor se parece a todos los similares de su género. En él se encuentra la fotografía común.

Observemos que esto mismo es lo que ocurre en la obra inmortal del gran dramaturgo inglés. Otello es un celoso que se parece a todos los celosos, con la particularidad de que él pertenece a la raza negra; pero es tan intenso su carácter, que a pesar de las diferencias de color y sus derivadas de psicología, también queda comprendida en aquella zona la raza blanca. Por eso se dice que en el Otello se halla el prototipo de la más rencorosa pasión que agita el alma de los hombres.

Por tales hechos deducimos que un Autor dramático puede elegir entre la diversidad y la intensidad de la fuerza o vida que pueden tomar sus creaciones, cumpliéndose en los talleres del Espíritu las Leyes que imperan en el mundo de la Física.

Es decir, que si tratamos de aumentar la eficacia de

una fuerza tenemos que reducir su dispersión, reconcentrándola sobre un punto dado.

He aquí precisamente lo que ocurre en el Arte dramático. Si queremos intensificar la vida para producir un gran carácter, hemos de reconcentrarla sobre el tipo representativo, disminuyendo en lo posible la variedad de los demás hechos integrales.

Por el contrario, si nos proponemos que ese mismo caudal de vida comprenda a muchos tipos y hechos numerosos, la intensidad baja de grado.

Esta afirmación se codea con el sentido común.

Una obra de arte dramático se halla muy limitada por el espacio y el tiempo. Su desarrollo tiene que subordinarse a estos dos factores.

Si los hechos son numerosos y varias las formas de expresión de los elementos integrales, tienen que reducirse porque son muchos los personajes que hablan y muchas las ideas que tienen que ponerse en movimiento.

Y dentro de esta reducción no cabe la pintura de un carácter cuando éste es muy intenso. Hay que decapitarlo en sus formas naturales de expresión, y así el carácter no puede elevar su exponente de forma cualitativa porque carece de medios de desarrollo, es decir, que no puede producirse.

III

El precepto común que pone en relación todos los modos de ser del Arte dramático; es éste: para ser autor de sainete, comedia o drama se necesita poseer el don

especial, no sólo de idear las diversas formas que ofrece la Vida humana, sino también de sentir las.

Un Autor dramático sólo puede dar naturaleza artística a sus creaciones si alcanza a *vivirlas* con la Idea y el Sentimiento.

Bien ponderados estos dos elementos producen el equilibrio de la vida en los seres dramáticos. La Belleza puede alcanzar signos muy elevados.

Pero hay escritores que tienen la idealidad de la vida humana; mas no la sienten.

En este caso es inútil que se empapen de los dramas y tragedias de Sófocles, Racine, Shakespeare, Ibsen, etc. Se imbuyen de una vida que no es directa, sino refleja, y al escribir sus obras, la Humanidad aparece en ellas también reflejada y no *vivida*.

Esto no empece para que sean grandes escritores, pero sus facultades deben tomar otra dirección. Acaso resulten eminentes novelistas o críticos.

Repetimos que la vida de los seres dramáticos hay que idealizarla y sentirla a la vez, pero, sobre todo, hay que sentirla.

Así resulta que hay autores que, sin ser grandes literatos, pueden calificarse de excelentes dramaturgos.

Y esta es causa también de que hombres de mucho entendimiento se vean engañados por el falso espejismo que se produce en su Espíritu por la lectura de los dramas clásicos y se consideren de buena fe como autores notables de Arte dramático, aunque todas sus obras queden inéditas.

Las producciones de esta clase sorprenden en la lectura, revistiéndose de la apariencia de grandes creaciones, que son puramente literarias.

Este es el secreto que da motivo a las decepciones que se sufren al juzgar las obras antes de que se verifique su estreno.

La intensa intelectualidad que aquellos autores ponen en algunos personajes, es interpretada, equivocadamente por honda humanidad, y de aquí proviene el engaño.

Luego, al tomar vida escénica aquellos mismos personajes, se advierte que carecen de naturaleza teatral. Son almas sin cuerpo, que sólo se ofrecen con la vida del Espíritu y para vivir artísticamente, son necesarios el cuerpo y el alma.

Claro está que aquí como en todas las formas de concepción artística se establece una serie.

El caudal de fuerza de Cualidad que recoge un Espíritu del fondo interno donde se encuentra su fuerza de inspiración y de las zonas de la Vida donde se hallan los modelos que la exteriorizan, puede ofrecer por grados seriales. No salta desde la parte mínima al todo máximo.

Tampoco requieren todos los personajes la misma fuerza de atención. Según el carácter así es la fuerza expresiva que toma conforme al género de vida que le corresponde.

Si pintamos, por ejemplo, un cuadro de la Vida teatral, con la pluma sólo guiada por la fuerza intelectual de nuestro espíritu, este cuadro no será teatral, no tendrá el calor de vida que corresponde a las creaciones dramáticas. Servirá para un capítulo de novela donde el Autor explica las condiciones de carácter, temperamento y espiritualidad, etc., que corresponde a dichos personajes.

Si en la propia pintura condensamos algo más la atención, aquellos personajes van tomando naturaleza teatral, siendo cada vez menos necesaria la intervención del

Autor para que explique las condiciones de carácter, temperamento, espiritualidad, etc., que dan idea del modo de ser de dichos personajes, porque son éstos quienes se revelan por sí mismos por la fuerza de creación que en ellos se ha condensado.

He aquí establecida la serie que va elevando los exponentes de la Belleza o fuerza cualitativa que pertenece a las obras de Arte dramático.

En una Comedia, por ejemplo, el movimiento de atención del Numen se halla más esparcido entre todos los personajes porque no hay ninguno de ellos que la solicite preferentemente, como ocurre en las grandes creaciones dramáticas.

El mérito consiste en llegar a una justa ponderación entre el modo de ser del personaje y la potencia del Numen que lo crea para que no sobre ni falte poder de creación y la vida que lo exterioriza se ajuste a su Ley natural de forma expresiva.

Y por esto resulta claro, también, que un Autor de Comedias tiene que ser muy pulcro y atildado en un estilo de expresión, ya que la Vida de sus personajes no puede afectarse de aquella intensidad productora de las más hondas y bellas emociones, con objeto de que se llegue a una justa compensación de arte de forma en defecto de un arte de fondo.

CAPITULO VII

El melodrama.

I

Al pretender un Autor que una misma obra contenga al drama, a la comedia y al sainete, se encuentra obligado a repartir el caudal de vida entre muchos elementos, cuyo exponente de Cualidad tiene que resultar muy bajo necesariamente. Este es el Melodrama.

En el Melodrama los perfiles que dan significación a los caracteres no pueden ser muy hondos. La acción tiene que sobreponerse á la Ley de expresión y el interés al elemento emotivo; pero, esto no obstante, el Melodrama constituye un género que puede obtener una hermosa complejidad, abarcando una gran superficie o extensión de Vida en hechos muy diversos.

Así que, dado el género, las condiciones de su modo de ser se cumplen en una obra, ya pueda ésta considerarse como expresión de Arte acabada.

En el género melodramático la variedad de vida suple a su falta de intensidad; pero la fuerza creadora es la

misma, siempre que ésta se reparta artísticamente entre todos los personajes conforme a su modo de ser.

La dificultad que tiene la buena distribución de dicha fuerza creadora, es equivalente a la dificultad de producir su intensificación reconcentrándola sobre uno o dos tipos de carácter, por donde resulta que todos los géneros de Arte son buenos o malos según la inspiración mayor o menor, que tienen los Autores.

En el Melodrama el principal elemento de su éxito se funda en el interés. Éste puede diseminarse, digámoslo así, para abarcar un gran número de hechos y episodios, lo contrario de lo que ocurre en la emoción de Cualidad que se produce en un drama intenso concentrado en un carácter.

La emoción es unitaria. El interés es vario. A mayor emoción más unidad. A mayor interés más variedad.

Así es que se hallan en relación inversa la emoción de unidad o Cualidad, con el interés de variedad.

Pero la emoción tiene dos formas de producción. Una de ellas se genera por los hechos sentimentales. Una madre que va desolada en busca del hijo de su amor secuestrado por unos forajidos... Los vejámenes que este sufre... Sus lágrimas... etc.

Estos hechos se imbuyen de una psicología sentimental que hace llorar al público. Este es un género de emoción que se cultiva muy bien en *Los dos pilletes* y en *La amordazada*, de Décoursel.

La otra forma emotiva es de puro carácter cualitativo. No se produce por los hechos, sino por la pintura de los sentimientos recayentes.

Puede decirse que la emoción tiene dos fisonomías;

una para el drama intenso de Cualidad y otra para el melodrama de interés y variedad.

Se equivoca la pseudo-Crítica al apreciar las diferencias que separan a estos géneros de Arte.

Apenas se hace intervenir a la Naturaleza en un drama de Cualidad, bien con truenos o relámpagos, o con incendios o inundaciones, en seguida le cuelgan a la obra el sambenito del *pecado melodramático*.

No hay tal pecado. Esta es una frase rodada que no tiene visos de fundamento alguno. No hay más pecado que la mala constitución de la obra y su ruindad de creación, sea cual fuere el género de Arte dramático a que pertenezca.

Por lo demás, la Naturaleza actúa como ambiente, que da relieve a las situaciones creadas por las grandes pasiones motrices.

No puede decirse en ningún caso que se melodramatiza la situación, aunque en ella intervenga el rayo, el incendio o el naufragio, etc.; pero sí que puede decirse, de un personaje determinado, que pierde su fuerza de Cualidad en un drama cuando el carácter falsea y se dispersa en luchas, que ya pertenecen al género melodramático.

La realidad de la Vida acepta estos dos tonos, el dramático y el melodramático, porque no todos los hombres son grandes caracteres, ni todos los sentimientos se elevan al mismo grado de intensidad.

Por esta causa, tan desacertada puede ser la composición de un drama como la de un melodrama, haciendo intervenir en ambos géneros elementos que no guarden la debida afinidad con el modo de ser de los personajes respectivos.

II

Resulta comprobado, por el estudio que hemos hecho, que el movimiento artístico, primero es de la periferia al centro cuando crea, y luego es del centro a la periferia cuando se desarrolla en escena. El Autor puede optar por la extensión del carácter a expensas de la Vanidad o por la Variedad a expensas de la extensión del carácter.

Es decir, que la fuerza de Cualidad, capaz de condensarse en un carácter dado, puede repartirse en personajes varios y en luchas diversas. De este modo se produce un buen Melodrama, y en este caso ya pueden asociarse todos los perfiles y rasgos característicos que dan propiedad al sainete y carácter a la comedia.

Pero esta variedad de luchas y episodios, que constituyen la obra dramática, no puede tampoco prodigarse ilimitadamente, porque en semejante caso los personajes se adelgazan en lo que se refiere a su naturaleza teatral.

Así se explica que haya tantos melodramas que no tengan sabor alguno artístico.

En el teatro no consiste todo en dialogar y perjeñar escenas y combinar sucesos.

El Autor de un Melodrama no debe olvidar este Principio de que la fuerza de Cualidad, a medida que se reparte, se hace menos tangible, y como esta fuerza es la que da relieve artístico a los personajes de la obra, tiene que conservarla como un tesoro y distribuirla como un avaro de su conservación, porque si la disipa, entonces la Belleza que produce se desvanece como el humo, dando por resultado que el Melodrama se convierte en

una especie de juicio oral, donde los actores van entrando para prestar su declaración referente a los sucesos más varios y complejos y saliendo para que ocupen otros las plazas que quedan vacantes.

El Arte de los hechos escuetos y de su expresión oral no es Arte escénico; pero estos defectos de composición y organización no autorizan a nadie para decir que el género melodramático es malo.

III

No puede permitirse que los pseudo-críticos españoles hayan descalificado al Melodrama.

Alegan que en tales obras abundan los episodios más inverosímiles y folletinescos... Dicen que se hallan perjeñadas sin Arte y hasta faltando en muchas ocasiones a la dignidad de la escena.

Estas serán las malas producciones del género melodramático; pero de esta grave censura no están libres ni el drama, ni la comedia, ni el sainete.

Han tergiversado los términos de su buen discurso. En vez de enaltecer la importancia del Melodrama por la dificultad que ofrece su buena composición artística, han supuesto que el género es malo por los defectos que se advierten en su desacertada composición.

Este preconcepto sólo ha servido para alentar a los escritores de aptitudes mediocres, hasta el punto de que ya no existe ningún español que sabiendo leer y escribir no se considere Autor de melodramas.

Y todavía concurre otra circunstancia que ha dado pie a tan injusta descalificación.

El melodrama descalificado no ha perdido empero su popularidad y es el *alma mater* de todas las Compañías modestas que se irradian por provincias.

Y ocurre que los melodramas no se ven tan admirablemente representados como los dramas, ni con tanta propiedad puestos en escena, ni con tan ricas decoraciones, etc., etc.

De modo que al defecto, casi general, que se nota en ellos por mala composición artística, hay que añadir los defectos de interpretación.

Pero ¿qué sucede cuando la Compañía Mendoza-Guerrero, por ejemplo, se arresta a representar un melodrama, con el gusto y la propiedad que ya son proverbiales en el Teatro de la Princesa?

Sucede que como ya pueden apreciarse las excelentes condiciones que adornan a este género, el Público la saborea con deleite y la obra se eterniza en el cartel.

Las obras de Arte no se dividen en castas, sino en géneros, y no se puede exceptuar a ninguno de ellos como si perteneciera a una raza proscrita, indigna de figurar en la noble casta.

Al fin se ha conseguido que el Melodrama se haya relegado a la condición de Arte plebeyo sólo porque se identifica con el alma popular.

No hay Autor prestigioso que quiera escribir melodramas ni Actor distinguido que se avenga a representarlos. Se trata en el fondo de una forma de vanidad que se ha inventado para establecer diferencias de rango artístico, que hasta se traducen en formas de rango social.

Esta vanidad se ha hecho tan espumosa que vuelve locos a todos los Actores, quienes se creen hasta humi-

llados si a las puertas de los Teatros, donde actúan, no pára un rosario de automóviles.

Sepan todos que el campo florido, el campo abundoso está en el gran Público... en el Pueblo. Este es el que teje las coronas que glorifican a los Genios... Este es el que levanta las estatuas que perpetúan a las grandes figuras de la Historia... Y este es el que derriba los pedestales para que caigan las efigies que se elevan únicamente por el antojo y el dinero de los privilegiados de la Fortuna.

El Arte es noble en todas sus manifestaciones y no puede dejar de serlo en aquéllas que le identifican con el Alma popular.

Al fin, cuantos Artistas se envanecen aparejando sus triunfos al incienso aristocrático, acaban por desengañarse y descender de su falso trono, para pedirle al alma popular su entusiasmo cálido, sus palmas delirantes y sus ovaciones estruendosas.

El Alma de los Artistas vive con el Alma del Pueblo y no con esos fatuos oropeles que sólo sirven para estimular el orgullo y la vanidad de los Hombres.

CAPITULO VIII

El Actor en el sainete, la comedia y el drama.

I

Observarás que nuestras explicaciones difieren de todas las doctrinas clásicas, aunque en el fondo coincidan en algunos puntos.

La diferencia estriba en que nosotros ponemos vivo empeño en invertir el orden con que se ofrecen a nuestra contemplación espiritual las cosas, haciendo que el fondo salte a la superficie y que ésta se vaya al fondo. Es decir, que nosotros empezamos por los Principios para establecer, luego, sus derivaciones y consecuencias.

A merced de este método podemos también fijarnos en las discrepancias que existen entre ambos modos de ser de fondo y superficie, y así obtenemos la inapreciable ventaja de poder analizar con toda holgura las deficiencias que el mal desarrollo de los Principios produce en aquellas mismas cosas.

Ciñéndonos a nuestro asunto, hemos podido señalar el movimiento de atención que debe operarse en la facul-

tad creadora del Espíritu, así para la producción del sainete como para dar vida a la comedia y al drama.

No perdamos de vista que tenemos a la Humanidad entera circunscrita por un escenario, al cual, hipotéticamente, hemos concedido la necesaria capacidad y suficiente grandeza, a fin de que se convierta en continente de aquel magno contenido. Todo con el objeto empírico de que pueda someterse a la inspección de nuestra mirada.

La atención que impone la obra del sainete es la más elemental que cumple al trabajo de un Autor.

El movimiento del espíritu en lo que concierne a su facultad creadora, no necesita ensanchar su esfera de acción más allá de las particularizaciones que dan rayas características al tipo de gracia cuya vida se quiere reproducir en la escena con alma cualitativa.

Este personaje *chistoso* es muy particular, y no obliga al Autor a salirse de una zona de vida (examinando toda la que se ofrece en aquel gran escenario) cuya extensión se prolongue más allá de un barrio o del perímetro que circunscribe a una ciudad.

Toda la *sal* de aquellos tipos depende de la atención con que el autor del sainete los inspecciona para que le sirvan de modelo, dentro de su modo de ser, *vivido*, en la esfera habitual sorprendiéndolos en sus manifestaciones espontáneas.

Este es el género que ha dado tan merecido renombre al gran sainetero valenciano (que buena gloria haya) don Eduardo Escalante.

En *La chala*, su producción más famosa, aparecen retratados de cuerpo entero los tipos clásicos y populares que tuvo la Valencia de pasados tiempos no muy remotos.

El sainete del mismo autor, titulado *La escaleta del dimoni*, es también una obra saladísima, pero esta creación toma su genealogía del sainete de Ramón de la Cruz *La casa de tócame Roque*.

Y de propósito hemos venido a parar a este punto.

Los sainetes de más alta cualidad son aquellos cuya gracia toma perfiles generales, saliéndose de la limitación del barrio y la ciudad.

Por esta causa nos atrevemos a decir que *La casa de tócame Roque* ha vivido, como creación, en la mente de Ramón de la Cruz, en una zona de vida mucho más amplia que aquella donde se limitara la facundia del Autor valenciano.

Los Actores intérpretes de este género de sainetes tienen que someterse a las propiedades y condiciones de su creación.

Para representar con verdadera propiedad los sainetes de Escalante preciso es que el Actor pueda expresarse bien en dialecto valenciano; de otra manera el sainete pierde su delicioso *bouquet*, porque hay gracias que lo son únicamente cultivadas en sus formas nativas de expresión.

Por esta causa el Actor de sainete difiere del Actor de alta cualidad; en que sus facultades son más aptas para el estudio que para la inspiración. El instinto suple al sentimiento en el Actor de sainete.

Debe particularizarse como particulares son los personajes cuya interpretación se le confía. Observando atentamente cuantos detalles producen sus perfiles de gracia, sus movimientos y posturas y hasta las originalidades que ofrecen en el modo de sentir.

Pero no debe nunca apelar a la caricatura. Este es

un recurso de los malos Actores de sainete. Hacen reír al público con exagerados tonos caricaturescos; pero esta risa ya no es tan deliciosa, ni tan fluída, ni tan honda como la que se produce por medio del carácter naturalmente gracioso.

Hacer reír al público de esta manera supone una labor de arte mucho más difícil y meritoria que aquella otra fundada en la caricatura.

La gracia artificiosa jamás puede competir con la gracia espontánea y la sal que se derivan de un tipo que sin perder su sello de humanidad, hace del ridículo en que se pone un elemento cómico que produce la hilaridad más sabrosa.

Además, el Actor de sainete ha de poseer como adorno principal de sus aptitudes un gran don imitativo para adaptarse a los tipos que representa por medio de la caracterización, hasta el punto de que su cara se transfigure con las rayas de negro, el blanquete y el carmín, tomando la fisonomía propia que ha de imitar o caracterizar.

En esto ha de ser un Maestro, procurando aquí también no sobrepasar las líneas justas que dan carácter a sus modelos para que no resulte la imitación fuera de todo aspecto natural.

También ha de dominar el baile y estudiar los tipos de todas las regiones, hablando, con la perfección que le sea posible, sus dialectos.

He aquí definido al Artista en sus verdaderas dotes, cuyo mérito se equipara al que pueda atribuirse al Actor más distinguido. Su Arte, su facultad, se funda más en lo externo que en lo interno; pero, así y todo, puede alcanzar grados muy superiores.

Pasemos ahora al modo de ser del Actor en la comedia.

Un sainete, a medida que el Autor extiende su movimiento de atención para abarcar más amplias zonas de vida, va perdiendo su sello o estilo característico y se convierte en comedia.

En este caso el movimiento de atención ya es otro.

La zona de vida que debe contemplarse y estudiarse comprende a una Nación entera.

Los tipos de creación de la Comedia tiene el Autor que tomarlos del Medio que le envuelve, o sea de la zona de vida que corresponde a su País, así como el Autor del sainete los toma de la sección que corresponde a su Pueblo. No van a estudiar los franceses, por ejemplo, tipos de España, ni los autores españoles tipos franceses.

Lo que queremos hacer constar con tales escarceos, es que el movimiento de atención de la facultad creadora del Numen tiene que ensanchar su radio de acción a medida que el género de Arte dramático eleva sus exponentes.

Ahora el Actor de comedias tiene que interpretar tipos sociales que alcanzan mayor generalidad.

Las facultades de este Actor ya tienen que adaptarse así a las manifestaciones externas de la Vida social, como a los giros y movimientos internos que dan producción al carácter.

La labor escénica ya es más noble, sin que esto equivalga a decir que es más meritoria que la del Actor de sainete.

No va tan afectada de formas rayanas a la caricatura. Las maneras tienen que ser distinguidas, cuando así lo requiere la representación de los personajes, mas sin lle-

gar nunca a la imitación natural como algunos pretenden.

Siempre se ha de ver en la vida escénica que hay en todos los personajes naturaleza artística, es decir, belleza que no poseen los modelos tomados de la vida real.

Es una equivocación muy grande creer que el bello ideal del arte escénico, en la comedia, estriba en hablar y accionar exactamente como accionan y hablan las personas en la vida normal y ordinaria.

Semejante vida se halla desprovista de la fuerza de Cualidad que da carácter a los seres creados por el Numen.

El Actor tiene que saber apreciar los grados que tiene esta fuerza para que el personaje, por él interpretado, *viva* en la escena con la misma intensidad, no obstante el paralelismo que debe guardar con los modelos que la vida ordinaria ofrece.

Nada más prosaico y apartado de la esfera del Arte que ver a ciertos actores de comedia haciendo gala en su trabajo de una naturalidad que sólo es soportable fuera de aquel lugar.

Mas no hay necesidad tampoco de hacer fingimientos de Arte situándose en el polo opuesto. La facultad del Actor y su mérito positivo consisten en distanciarse tanto del uno como del otro extremo.

El Autor de un drama tiene que ampliar el movimiento de su Espíritu hasta que en él se comprenda a la Humanidad entera, porque las pasiones ya son de todos.

Abarca con su mirada escrutadora las zonas más amplias de la Vida, tomando en ellas la expresión común que conviene al carácter del tipo de su creación.

Y volvemos a la Verdad que ya establecimos. Cuanto

mayor radio tiene esta zona de contemplación y estudio. menos intensidad puede dar el Autor dramático a los elementos que integran su drama.

Es prodigioso lo que ocurre en estas creaciones artísticas. Para producirlas, el Autor condensa en una Vida, de intenso Arte, todas las energías que dedica a la contemplación de la Humanidad en su vasta urdimbre, tomando de ella los elementos afines que le convienen, y luego este mismo cúmulo de fuerza, al tomar vida escénica se irradia por el Actor extendiéndose con la misma amplitud que tuviera antes de su condensación o acumulación.

II

El movimiento, pues, de atención del Espíritu, por lo que se refiere a la producción de las obras de Arte dramático, tiene dos funciones: una a la directa y otra a la inversa.

La función directa, esto es, la que toma del amplísimo cuadro que ofrece la Humanidad, ya limitadas, ya extensas zonas de Vida, corresponde al Numen creador.

La función inversa, o sea la que se encarga de irradiar la fuerza de Cualidad que se ha condensado por la facultad creatriz, pertenece al trabajo de los intérpretes. El Autor concentra. El Actor irradia.

El primero actúa para realizar su trabajo, desde la Humanidad al Hombre. El segundo actúa desde el Hombre a la Humanidad.

El Actor puede, sin hablar, imbuirse de la naturaleza artística de un personaje. ¿Cómo? Recogiéndose en sí mismo; *poniéndose en situación*, dicho técnicamente.

Más, para que semejante efecto se produzca, es preciso que el alma del Actor se compenetre con la del personaje, cuya vida, ideada y sentimentalizada, tiene que resurgir en la escena con signo contrario.

He aquí el gran prodigio de las facultades superiores de los artistas notables de Arte escénico.

Don Julián Romea se hacía aplaudir al presentarse en escena por la transfiguración que en él se operaba del modo de ser de la persona a la modalidad que corresponde al personaje.

En el Don César, de *Ruy Blas*, la obra romántica de Víctor Hugo, el famoso Actor francés «Coquelin» obtenía una de sus más grandes ovaciones al desceñirse la espada y colocarla en una panoplia.

Zaconi, en *La muerte civil*, cuando aparece en escena, después de haberse fugado de presidio, viene circundado de tan siniestra aureola que entenebrece todo el ambiente escénico.

Y no es posible olvidar a nuestro malogrado don Antonio Vico, de imperecedera memoria.

Interpretando el papel de Walter en *La muerte en los labios*, sólo con su presentación, al salir a escena, infundía un estremecimiento de horror trágico a todas las almas.

Al punto se adivinaba que en aquel personaje se había reconcentrado un caudal de vida intensa, y que la escena se oscurecía como si hubiera penetrado por una ventana, misteriosamente abierta, una ráfaga de aquella sombra que tuvo la Epoca medioeval.

¡Divina inspiración la de los grandes Actores!

Pero esta inspiración sólo es posible cuando va acompañada del Numen creador.

Si en la pintura de un personaje no se reconcentra la atención de un Autor... Si éste no se excita mentalmente con fiebre muy cálida... Si no siente agitados sus nervios por espasmos interiores debidos a la corriente que por ellos circula con tendencia a deslizarse por la pluma para tomar expresión escritural sobre la cuartilla de papel... Aquel personaje sólo habrá *vivido* en la mente del Autor dibujándose como una silueta o bosquejo de figura humana, y no tendrá naturaleza artística.

Luego el Actor intérprete no podrá *vivirla* con intensidad en la escena, y la creación resultará enteca. No tendrá aquel personaje *Verbo divino*. Hablará como un testigo que presta declaración, y no habrá en él sangre caliente de Humanidad ni luz intensa de Espíritu.

CAPITULO IX

Teatro de artificio.

I

Los actores que no lo son de pura Cualidad han encontrado su elemento propio en el mal gusto reinante que tiende a convertir el Teatro en un barracón de feria.

No debemos ni queremos ocultarte la verdad. El Arte que da motivo a tu inclinación se halla en plena crisis, lo mismo en el género serio que en el cómico.

Deber nuestro es enterarte de la actual situación, presentándote el cuadro, nada lisonjero, que ésta ofrece, no para que desmayes en tu propósito, sino para que te enteres, con perfecto conocimiento de causa, de las dificultades que tienes que allanar, como igualmente de los éxitos y ventajas que el logro de tus fines pueda proporcionarte.

Una ola de mal gusto y chocarrería ha invadido el hermoso templo destinado a la representación y vida de los seres de Cualidad.

Por poco observador que te supongamos, el mal ha

tomado ya tan gran relieve, que necesariamente tienes que haberte fijado en que nuestra pintura, por cruda que parezca, no alcanza aún todos los feos detalles que presenta la realidad.

¿Cómo se ha llegado a tan crítica situación de la rica escena española?

Nosotros disentimos, en cierto modo, de la opinión de algunos tratadistas, quienes suponen que el Arte escénico agoniza por la falta de elementos que todo arte bello exige para su vida y desarrollo, dando a entender que la raza de los buenos actores ha desaparecido con Isidoro Máiquez y Carlos Latorre, y el gran Maestro D. Julián Romea.

Haciendo notar, de pasada, que la omisión que se hace del excelso Vico no nos parece adecuada a Justicia, tenemos que decir, como diría Darwin, que unas veces el órgano hace a la función y que otras la función hace al órgano, sin olvidar nunca que el Medio es siempre superior al individuo.

No es que la ilustre dinastía de aquellos actores se haya extinguido; es que se transforma obedeciendo a las leyes inexorables del Tiempo y a las no menos fatales que impone el Medio en constante evolución.

A pesar de la crisis que el Teatro padece, aun se adorna con laureles y se ilumina con brillantes luceros el glorioso templo de Talía, si bien en reducidos altares.

El Arte de Cualidad tiene, todavía, refugio en el Espíritu de muy excelentes actores, que no son los Isidoro Máiquez, ni los Carlos Latorre, ni los Julián Romea, efectivamente, primero porque el Arte ha evolucionado; y segundo porque se han visto precisados a luchar denodadamente contra el Medio que les ha sido adverso desde

los comienzos de su carrera artística y contra aquella enorme ola de mal género que ha invadido el Teatro.

Todavía se deleitan los puritanos del buen gusto (pocos son, por desgracia) viendo a Enrique Borrás representar la *María Rosa* y la *Tierra baja*, deleitándose en la labor exquisita de Paco Morano en *Papá Lebonart*, sintiéndose admirados por los *chorros* de humanidad que salen de la creación del *Juan José* interpretado por Miguel Muñoz, inclinándose ante Simó Raso en *Los hijos del sol naciente* y maravillándose en el *Amor salvaje* que interpreta Francisco Fuentes.

Y se subyugan, también, ante las creaciones que enaltecen a Thuillier, Vilches, Calvo, Puga..., etc.

Pocos son, ciertamente, los denodados campeones que, agarrándose a sus islotes de granítica piedra, resisten la tempestad del oleaje turbulento que les circunda con la amenaza de un total naufragio del Arte de Cualidad; mas por lo mismo que son pocos y dan muestras de tal coraje artístico, merecen ser glorificados con mayor alteza que si se hallasen atravesando una época llena de aplausos y flores, parecida a la que atravesaron aquellos grandes artistas.

II

Invirtamos los términos. Hay que señalar como principal factor de esta larga crisis escénica, los cambios de apreciación y gusto que se han operado en el alma de los Públicos, por etapas lentas y laboriosas, a partir de aquella fecha memorable en que se aplaudía una redondilla y se ovacionaba a un actor no más con que supiera

quitarse el sombrero con naturalidad, pasando luego por los delirios y espasmos que produjo el Teatro de Echegaray y acabando ahora en las representaciones poco cálidas, ciertamente, pero con mucha medula que nos ofrecen las obras del gran comediógrafo de nuestros días de cuyo nombre puede prescindirse impunemente porque se halla en todos los labios y en todos los elogios.

El Público ha cambiado, en lo que se refiere a sus primitivas predilecciones consagradas al arte escénico de pura Calidad. Ha caído en una depravación del buen gusto que deploramos sinceramente.

Desde Lope de Rueda, el creador de farándulas, hasta el momento actual, el Teatro ha experimentado las influencias que en él ha ejercido el Medio ambiente.

Aunque todos los Actores, sucediéndose de generación en generación, hubieran sido tan eminentes como don Antonio Vico, no se hubiera evitado esta perversión general del sentido estético. Cabe sólo admitir que no revestiría tan pronunciados caracteres.

Semejante doctrina es la que mejor se ajusta a la explicación de los hechos, porque el Teatro, como instrumento de progreso, no decide, por completo, de los destinos sociales.

Las formas del desenvolvimiento social se producen merced a un gran número de causas, entre las cuales puede incluirse la misión civilizadora del Teatro, pero no como productora del efecto total.

No es posible admitir el hecho de que puede sustraer se al movimiento general ninguna institución particular. El Teatro no podía conservarse, integralmente, al través de las influencias del Medio, que son las que obligan a

la modulación y al cambio en el modo de ser de los individuos.

La cuestión se ha encerrado en este círculo. Los actores atribuyen la crisis del Arte, puramente cualitativo, a la corrupción del Público, y éste dice que no va al Teatro serio porque no hay artistas de Cualidad.

Hay excepciones, naturalmente, pero éstas no modifican la inclinación ya hecha del Público, cuyo buen sentir se ha extraviado.

Nos adelantamos a la pregunta que vemos dibujada en la expresión de tu semblante. ¿A qué deplorables extremos nos conduce esta perversión? ¿Acaso se aproxima el fin de la Belleza en lo que al Arte escénico se refiere? ¡Ah! No.

Los ideales del Arte son eternos. Giran; pareciendo que se apartan de la órbita que los conduce a su perfección; pero es con el objeto de tomar otras orientaciones; otros rumbos.

Todas las épocas han tenido sus grandes artistas. La facultad de creación divina se revela en todos los espíritus con independencia del modo de ser de las Sociedades. Aquí tienes explicado el motivo por el cual éstas progresan en todos los órdenes porque al cabo son arrastradas por la fuerza ideal de aquellos espíritus progresivos.

Colectivamente las Sociedades tienden al estancamiento cuando no al retroceso; pero hay almas motrices que las impulsan para que se muevan y dirijan a la realización de sus altos destinos.

Fíjate en estas verdades elocuentes. Sólo el Bien perdura. Las fuentes que dan luz al Espíritu nunca se agotan. La Belleza jamás se extingue aunque se oscurezca por transitorios eclipses.

Este oscurecimiento que ahora se nota no conduce a las sombras de una noche perdurable, sino a los resplandores de una aurora, cuya Luz será más intensa y pura.

Por Ley natural acontece que para renovar, o edificar de nuevo, es necesario destruir.

Ahora nos hallamos en el período de la descomposición.

Cuando un Pueblo se divorcia de sus Principios de Estética se pervierte en la Naturaleza y acaba por separarse, también, de sus fundamentos de Ética. El espíritu del Bien se atrofia en el cerebro, cuando el sentimiento de lo Bello se corrompe en el corazón.

La Sociedad Española no va por los rieles que conducen a su civilización y progreso; y ha de operarse en ella una transformación saludable por uno o por otro procedimiento.

Y lo que ocurre con las Sociedades ocurre con las instituciones. El Teatro se halla también en transformación y su curso no puede ser sosegado ni tranquilo. Los juicios se hacen tempestuosos. Las producciones artísticas van por un lado y la Crítica por otro. Todó es acre y duro en esta laboriosa gestación.

¿Cuánto tiempo durará la incertidumbre? ¿Será muy largo este período? Nadie puede prefiarlo; pero sí que puede afirmarse que al cabo triunfará la Belleza.

Volverán las formas nuevas. Resurgirán los Genios creadores. Los artistas propicios. Cambiarán los procedimientos y otra vez se cuajará de fieles el Templo consagrado a la diosa Talía.

III

Filosofando sobre las causas que han producido la crisis que de tal manera nos preocupa, hemos olvidado la pintura que te habíamos ofrecido, tan cruda como lo exige el interés de la Verdad, referente al cuadro lastimoso que ofrece la escena española.

Tácitamente se han dado todos la consigna de promulgar que al Teatro debe irse a reír y no a otra cosa... Dicen que ya tiene la vida, en su forma ordinaria, bastantes amarguras y no hay que acrecentarlas con la contemplación de espectáculos serios donde se producen emociones fuertes.

He aquí la fórmula donde se encierra todo el curso de la depravación del sentido moral y estético que aflige a la Sociedad Española.

¡Reír! Ya se puede reír y muy deliciosamente en el Teatro. Nada hay tan encantador ni que produzca más hondo regocijo, que la representación de un buen sainete; pero de esto a que se trate de convertir el Teatro en una institución de risa, va mucha distancia.

Quien dice que aumenta sus habituales amarguras contemplando una tragedia de Shakespeare, por ejemplo, bien representada, ya no ha menester de otro fallo. Ese tal se juzga por sí mismo. Es un degenerado del sentido estético. Sufre a la contemplación de la Belleza en vez de sentirse gozosamente arrebatado.

Pero no creas que esos que quieren ir al Teatro para reír sólo, le encuentran plácido sabor al sainete de Cualidad, esto es, al arte cómico de buena Ley. Eso ya no les hace reír. Necesitan estímulos más fuertes y picantes.

No les basta la risa que sale a los labios sin sentir. Han de manifestar su regocijo a grandes carcajadas.

Aquí tienes el caso. Para satisfacer este común deseo se ha inventado un teatro nuevo que no es de Naturaleza ni de Cualidad, sin que pueda tampoco calificarse de Teatro de vaudeville.

El vaudeville, situado en los últimos lindes del sainete de costumbres, tiene también su gracia, pero gracia transpirenaica que no ha podido ser incorporada a nuestro Teatro cómico.

Se trata, pues, de un género que sólo puede calificarse de Teatro de artificio.

Si tu deseo consistiera, únicamente, en ser actor de semejante Teatro, ni necesidad tuvieras de escuchar nuestros consejos. Con que hicieras gala de gran desparpajo. Con poner mucha intención en los chistes picantes subrayándolos hasta poner carmín de vergüenza en el rostro de las señoras que conservan su honestidad... Con que sepas bailar el tango argentino... etc., etc., ya te hallas dotado suficientemente para hacer las delicias del Público.

Porque has de saber que si el género serio ha decaído, cuanto al género cómico aun es mayor la decadencia.

Del clásico papel de gracioso; del actor cómico creador de tipos saladísimos, ya no hay que hablar. Ha pasado a la Historia; y no sea esto decir que no hay actores cómicos apreciables. Los hay, pero se ven obligados a violentar todos sus recursos cómicos hasta ponerse al tono de la situación. Han de convertirse en Charlots o Cacasenos para que gusten y hagan reír, a mandíbula batiente, en atención a que el éxito, más o menos decisivo, se funda, sólo, en la mayor o menor trepidación que produce la carcajada.

De los Autores que abastecen a este Teatro de Artificio, apretando la ubre del magín para extraer de ella los más disparatados engendros, no nos incumbe ocuparnos. Su objeto exclusivo se halla en los beneficios que produce el derecho de propiedad. Es una forma de vida como otra cualquiera y hay que cubrirla con manto generoso.

CAPITULO X

El Cine en relación con el Arte escénico.

I

Harto te hallarás de oír cómo se dice, por doquiera, que el Cine ha venido a matar al Teatro.

Esta es una afirmación destituida de todo fundamento. ¿Cómo ha de matar el Cine al Teatro siendo aquél una derivación de éste en lo que atañe a la representación de dramas y comedias?

Queremos orientar tu opinión para que formes juicio y comprendas que se halla muy distanciado de la verdad aquel dicho común.

Si dijeran que el Cine ha venido a ejercer presión sobre el Teatro para que éste module y salga de sus añejos moldes, se hallarían en lo cierto. Ha venido para reducirlo a sus formas de verdadera y artística expresión, y he aquí la tesis que nos va a servir de estudio en el presente capítulo.

En primer lugar, hay que rendir tributo de admiración a tan prodigioso invento. Es un medio poderoso de

civilización, ejerciendo su influencia así en las urbes de mayor importancia como en los pueblos más insignificantes y geográficamente más apartados.

El Mundo entero va a los ojos del espectador. Éste no necesita moverse para hacer viajes, conocer costumbres, contemplar ejércitos y revistas de Reyes y Emperadores. No hay nada, efectivamente, más portentoso.

Pero el Cine no se ha limitado a ejercer su misión civilizadora en este sentido. Ha tomado las formas del Arte escénico, y los públicos, en masa, le han hecho objeto de su fervorosa inclinación.

Ha coincidido este hecho con la crisis del Arte puramente cualitativo. Las diferencias del éxito, industrialmente considerado, favorecen a la nueva institución y esto ha bastado para que los industriales de oficio hayan vulgarizado aquella especie de que el Cine ha venido a matar al Teatro.

Vamos, ahora, a explicarte las causas que motivan aquella predilección de los Públicos. Luego deduciremos las consecuencias.

En los hechos más vulgares se encuentra, a veces, la explicación de los fenómenos sociales más ocultos.

El entusiasmo que muestra el Público por el Cine es correlativo del poco aprecio que le inspira el Arte superior, cuyo fin principal se dirige a la producción de la Belleza.

Las gentes van al Teatro a reír y se regocijan con las obras artificiosas, que han dejado ya muy lejos al sainete clásico. Faltábales, sin embargo, el género de espectáculo que despierta y aviva la *curiosidad*. La representación de la vida humana novelesca y accidentada.

El drama, en el Teatro, despierta también interés,

pero les conmueve, y esto es, precisamente, lo que no quiere el Público de ahora... conmoverse.

Fijate en la clase de espectáculos que se ofrecen al Público por medio de las películas. Se representan los hechos más atroces: escalos, robos, traiciones, emboscadas, asesinatos y descarrilamientos... Cuanto puede inventar la imaginación más febril para causar efecto.

La contemplación de tales atrocidades interesa, pero no *conmueve* a los espectadores.

Así resulta que la curiosidad se satisface. La Luz no molesta, porque la sala está a oscuras; dícese que el interés aumenta con la oscuridad.

El caso es que el Espíritu no trabaje, el corazón no se conmueve y así pasa el Tiempo...

Te asombra el mal ejemplo que ofrecen las clases acomodadas y aristocráticas yendo a la vanguardia de este movimiento de perversión estética y moral.

En tu opinión debieran significarse por su mayor cultura, ya que recibieron mejor educación y se hallan en condiciones ventajosas para hacerla prevalecer.

Bien opinas, pero mal conoces a nuestras clases que aunque se llaman elevadas nada ponen de su parte para hacerse dignas de tan honroso calificativo.

Por el contrario, son las que mayor rebeldía muestran a todos los movimientos del Espíritu, yendo siempre a remolque de todo progreso.

Cuando se trata de que asistan al Teatro, es preciso ofrecerles Sábados blancos, representándose obras que han de ser blancas también o que no les hagan discurrir un ápice. Nada de emociones. Nada de ideas. Nada que mortifique, ni remotamente, sus rancias preocupaciones.

Ni la Ciencia ni el Arte, ni la Escuela ni el Teatro, deben nada a nuestras altas clases.

Por lo que al Teatro se refiere, vivos se hallan muchos ejemplos que patentizan nuestra aseveración.

Ya sabes que la Compañía Mendoza-Guerrero puede considerarse como el organismo artístico que más honra a nuestro País.

En aquella Casa se derrocha el dinero en decoraciones y trajes y se hace gala del más refinado buen gusto. Los detalles, en la *mise en scène*, nunca se ven afeados por ningún anacronismo. Mendoza trabaja con fe y con una inteligencia que exceden a todo encomio.

Además se adornan los carteles con una ducal corona. El director de la Compañía tiene abolengo aristocrático. El espectáculo en su forma externa se engalana con los más esclarecidos timbres...

Pues bien; si la Compañía de Mendoza y la Guerrero tuvieran que vivir sólo de la protección de las altas clases, ya hubiérase visto forzada a declararse en quiebra.

Tienen que emigrar á tierras de América, hasta en temporadas de invierno para poder defender su glorioso pabellón: y descender de su pedestal recorriendo los pueblos de España como pudieran hacerlo las Compañías más modestas que circulan por provincias.

Y ahí está también la genial actriz, Margarita Xirgu, víctima de la indiferencia con que miran las manifestaciones más bellas del Teatro, los favorecidos por la Fortuna.

Margarita, cuando actúa en la Princesa, dedica su temporada a la alta Sociedad madrileña, y, con efecto, esta no acude al llamamiento.

Últimamente se dió el caso de que la taquilla hallá-

base, todas las noches, desierta. El trabajo de la Actriz resultaba completamente improductivo. ¿Y quién salvó a Margarita de aquel fracaso económico? Un Autor demócrata, el gran Pérez Galdós, con la *Marianela* refrenada exquisitamente por los hermanos Quinteros.

Y fué el Pueblo; el buen Pueblo de Madrid y no la Aristocracia, quien deshizo el entuerto, metiéndose a oleadas en el Teatro de la Princesa.

¡Severa lección que Margarita no debe olvidar nunca!

Pero si las clases altas no favorecen al Arte escénico, se muestran, empero, intransigentes y altivas exigiendo, a cambio de las escasas mercedes que otorgan, las más humillantes abdicaciones, obligando a las Empresas a que retiren del cartel las obras que no se ajustan estrictamente a sus rancias costumbres.

Tal ocurrió con *La garra*, de Linares Rivas, a la faz de todo Madrid y en plena conquista de la libertad de las Ideas.

Donde esta libertad se conserva con todos sus legítimos derechos, es en el Teatro Español, dirigido por Federico Oliver, con la cooperación que le presta, con sus grandes talentos escénicos, Carmen Cobeña.

II

Incumbe a nuestro propósito, ahora, explicar la significación que tiene para nosotros el Cine como elemento de Arte.

Podemos significarlo en síntesis, diciendo que se trata de un Arte puramente naturalista.

No creas que derivamos esta calificación del hecho

que da mayor realce al Cine, y que consiste en hacer sus representaciones tomando por escenarios cuantos lugares de acción ofrece la Naturaleza, mares, ríos, montes, selvas, grutas, precipicios, etc. Lo calificamos así por el Arte y no por la escena, aunque ambos coinciden a maravilla para producir una misma tónica.

Recuerda cuanto dijimos acerca de las diferencias que deben establecerse entre los actores copistas de la Naturaleza y los actores de *emoción* o de pura Cualidad. Pues bien, los actores de películas pertenecen a la primera categoría. Tienen que ser necesariamente imitadores de la Naturaleza.

Podemos documentar esta opinión con elocuentes ejemplos.

La vida de los seres estéticos o de carácter cualitativo pierde su *bouquet* artístico, o dicho más propiamente, se desvanece su alma al ser transferida mecánicamente a otras formas de expresión.

Este hecho es general y no se refiere sólo al Arte escénico.

La estatua del *Moisés* de Miguel Angel es un Dios del Arte. Su contemplación admira, seduce, produciendo en el Espíritu un movimiento de indefinible y honda intensidad, pero la copia fotográfica de obra tan maravillosa ya no produce la misma intensa emoción.

La fotografía reproduce con admirable precisión todos los perfiles y contornos de la hermosa estatua; pero la fuerza de Cualidad no se transfiere. Circunda como una aureola al Dios del Arte constituyendo su sér divino; el Alma que no puede someterse al clisé fotográfico.

Tal acontece, también, con las ideas músicas. El pentagrama las retiene después de haber sido concebidas

por el Autor en alguna de sus fecundas inspiraciones.

El Artista intérprete pone calor de vida espiritual en ellas y se transmiten al alma del oyente como si éste, a su vez, las concibiera deleitándose por aquel alumbramiento que no le produce ningún dolor y sí únicamente un placer exquisito que así halaga a su sér espiritual como a su sér fisiológico, porque la Música tiene tanto de divina como de humana.

Pero la máquina de *hacer música*, la pianola, por ejemplo, se apodera de la obra musical y repite automáticamente las mismas notas y, sin embargo, el efecto que éstas producen ya es distinto.

Parece que se ha exhalado de aquellas frases el éter divino. Ya no conmueven como antes. Interesan, pero sin producir la emoción interna patrimonio exclusivo de la Vida estética.

Aquí tienes el caso del interés sin emoción que tanto satisface a los panegiristas de actualidad.

¿Qué Arte es el de los actores que hacen películas? El de imitación de la Naturaleza, que difiere, como ya sabes, del Arte cualitativo.

La representación de los dramas y comedias del Cine tiene que ofrecerse a los ojos del espectador no como una copia de un drama o comedia que se estuviera representando con vida estética o de Cualidad, sino como copia directa de la Vida ordinaria o natural.

He aquí el necesario deslinde que debe hacerse para que no se confundan los modos de ser distintos que corresponden a todas las manifestaciones del Arte.

El Actor de películas no necesita *entrar en emoción* para realizar su cometido.

Además no podría emocionarse, porque no es posible

prescindir del elemento Público para que brote, a fondo, la inspiración en el Alma del Artista.

Ha de poseer, en sustitución de aquellas facultades artísticas, un don especial de fuerza imitativa. Su rostro ha de ser movible; exageradamente elástico. Ha de poder abrir, sumamente, los ojos, a fin de que produzcan efectos desmesurados, hasta ponerlos totalmente en blanco, si conviene.

Todo esto hace falta para que el Actor de películas pueda manifestarse a la contemplación del Público, no *viviendo* las obras que representa, sino haciendo como que las *vive*.

Para que nos entiendas bien y no abrigues el menor asomo de duda respecto al género de Arte que estudiamos... Todo Actor de tal indole, debe aparentar que se emociona aunque se halle muy distante de la emoción. Que llora aunque se ría por dentro... Que se siente arrebatado por la ira sin que le afecte tal sentimiento.

Y no sólo debe poseer facultades orgánicas para dar exteriorización a tales formas de vida que no se produce internamente, sino que tiene que abultarlas mucho para que resulten, en la copia, con la expresión que ofrezca la mayor naturalidad posible.

Así acontece que este modo de hacer películas se sale del Arte cualitativo hasta el punto, ya sancionado por la experiencia, de que, por regla general, los más grandes actores se han visto superados, en el Cine, por artistas advenedizos que no hubieran sabido ni dónde colocarse en las tablas de un escenario.

Novelli no triunfó como corresponde a sus méritos, en la representación cinematográfica de la obra inmortal de Shakespeare, *El Rey Lear*, y lo mismo le ocurrió a la

Shara Bernard en *La Dama de las Camelias*, y a nuestra Margarita Xirgu, reina de las genialidades plásticas.

No queremos decirte, tampoco, que sea muy fácil y hacedero ese Arte de imitación de la Vida humana.

Nuestro trabajo tiende, sólo, a establecer las diferencias que separan a las dos formas de expresión y los medios y procedimientos distintos que se requieren para producir las, haciendo la separación debida entre unos y otros actores.

Para que te convenzas por completo de la verdad que sostenemos, debes saber que ni aun los actores mímicos pueden competir con los que poseen aquellas facultades espontáneas de dar imitación a la vida para que, aportada a la tela de un Cine, resulte en su forma expresiva natural.

El Arte de la Mímica tiene cualidades propias, cuyo objeto es el de producir la sensación de la Vida representada, pero de un modo directo, de corazón a corazón, como ocurre con el Arte escénico.

Una película, confeccionada por artistas mímicos, no ofrece por esta causa la impresión debida. Se advierte al punto que aquélla se ha tomado no de la Vida natural, como conviene al caso del Cine, sino de la representación de un drama o comedia, ejecutado por artistas de tal especie; y es que cada cosa sólo puede engendrar su semejante.

En suma, que de la necesidad de creación y aplicación de un Arte nuevo, como es el de hacer películas, no puede prescindirse.

III

Dices que el Cine también conmueve... Que has podido advertirlo, no sólo por ti mismo, pero también por muchos espectadores a quienes viste con los ojos inundados de lágrimas en muchas ocasiones...

No te sales ni un punto de la verdad. Nosotros también nos hemos emocionado; pero esto no se opone a nuestra afirmación, fundada en el estudio, de que no se trata de una vida de cualidad propia, sino de una vida de imitación de la Naturaleza.

¿Por qué emociona? Por el asunto y no por sus formas de expresión. El lector de una novela sentimental también se conmueve, en la lectura callada, por la acción patética que en las páginas se desarrolla.

La imitación de la Vida humana no puede conmover nunca si se prescinde del hondo interés que producen determinados asuntos, y no puede conmover, empezando porque los Actores de películas no las *viven*. No *entran en emoción*, y no es posible que se transmita fuerza que no se genera.

La Vida humana, en su acción propia, tiene otros ángulos, de modulación y otras fases de desarrollo, y no puede, en su elemento real y en su natural dominio, alargarse o acortarse como conviene a los procedimientos de representación del Cine.

Así es que semejante vida no se puede representar *viéndola* y sí sólo imitándola con la mayor naturalidad posible, que en esto, precisamente, estriba el mérito de tales Actores.

No negamos que suele verse en la labor que estos rea-

lizan, rasgos de olvido propio. Actores que entran en situación de un modo espontáneo, pero este abandono de la facultad imitativa, no sirve para la producción del efecto que se apetece, el cual consiste en la apariencia de vida, naturalmente exacta, que deben tomar los personajes los ojos del espectador.

Y los hay que exageran este procedimiento de imitación, pasándose de la raya que da la nota justa.

Podemos citar muchos ejemplos, pero el más significativo lo ofrece a nuestro examen la famosa Bertini, la Diosa del Cine.

La hermosa Artista esculpe en su semblante las formas del dolor de un modo prodigioso; pero no siempre acierta a encerrarlas en aquella justa medida, y la imitación toma excesivo bulto, demasiado relieve.

Sólo entonces es cuando el Público advierte lo que antes expusimos, que se trata de una vida de imitación y de imágenes de dolor estudiado.

Si hallándose representando Novelli uno de sus monólogos tan celebrados, en cuyo arte no tiene rival, se tomase una película de su labor escénica, volveríamos al caso del alma del sér estético que pierde su sér divino cuando es transferida por medios puramente mecánicos.

Si el monólogo en cuestión fuese uno de aquellos de tal intensidad emotiva, que le permite al eximio Artista apoderarse del corazón de sus oyentes, extrayendo su dulce néctar para convertirlo en perlas que esmaltan, sin sentir, los ojos... todo ese efecto no se produciría por medio de la película, aunque fuesen apareciendo, en un telón aparte, cuantas palabras pronunciase el propio Artista.

La razón estriba en lo mismo que ya hemos manifestado.

La corriente de fuerza de Cualidad no circula como no se ponga en comunicación directa de alma con alma y de corazón con corazón.

Si se trata de que antes pase por otro órgano puramente físico o mecánico, entonces ya no circula; al igual que una corriente de fluido eléctrico cuyo curso se interrumpe en los *medios* que no participan de la propia naturaleza eléctrica, no olvidando nunca que el movimiento de toda fuerza se ajusta a las leyes de la Dinámica lo mismo en el fondo del Espíritu que en el interior de los talleres mecánicos.

De manera que el encanto de la vida de Cualidad no puede transmitirse a una tela, desde las misteriosas pilas del corazón humano, para que desde esta misma tela vayan a impresionar, de nuevo, el humano corazón.

En rigor, una película viene a ser como una novela puesta en acción, haciendo grandes mutilaciones en el diálogo para que la acción se acorte y pueda recorrer toda su órbita en menos tiempo del que se necesita a fin de que obtenga su natural desenvolvimiento.

Pero esta desventaja se suple por otras condiciones que avaloran, extraordinariamente, las representaciones que se exhiben en el Cine.

Esculpido llevamos en la mente el recuerdo de la película que se titula *Cabiria*, obra famosa del Arte cinematográfico, organizada por el imponderable escritor y Poeta, Gabriel D'Annunzio.

La acción se desarrolla en la Época de los Emperadores romanos. Nerón es el protagonista.

He aquí una de las creaciones propias del Cine, cuya

grandiosa magnificencia histórica no puede ser encerrada en los estrechos límites que ofrecen las tablas de un escenario.

Contemplando el drama *Cabiria*, se siente el espectador transportado a la Época donde aquél tuvo acción y desarrollo.

No hay elemento alguno de composición artística que tienda a desvirtuar aquel magnífico transporte.

Muchas de las escenas tuvieron por marco el mismo lugar donde hallaron vida y realidad a través de la Historia.

La figura de Nerón resulta ajustada con pulcritud al tipo del protagonista sin ningún anacronismo en la indumentaria ni forma externa que no se halle apropiada al ambiente de la Época.

Desfila a nuestros ojos el Pueblo romano como si hubiera resurgido, por arte maravilloso, de los ocultos senos del Pasado.

Las muchedumbres se mueven, no a estilo de comparas, previamente aleccionados, sino con el aire y vida que corresponde a sus propios impulsos.

Sólo el Cine puede obrar semejante milagro, porque le es dado concertar para llevar a cabo esas creaciones históricas, todos los elementos que dan propiedad y carácter a la representación.

¿Pero dónde está el *quid divinum* que opera ese milagro? En un hecho muy sencillo. En un detalle de excepción.

En el Cine no se oye hablar a los personajes. Aunque los actores profieran algunas palabras al hacer las películas, estas palabras no se transmiten.

Se ve que los personajes abren los labios; pero el caso

es que en la tela sólo toman determinación las irradiaciones de la fuerza luminosa, mas no las vibraciones del sonido.

Cuando habla Nerón, no se le oye; pero es tal la fuerza expresiva que toma su ademán, su gesto y el movimiento de los labios, que se comprende lo que dice casi como si en efecto se le oyera.

Lo que no llega a oídos del espectador es la voz articulada; el modo de ser de la palabra, y esto en vez de quitar la ilusión la complementa en lo que al rigor de la propiedad histórica concierne.

Nerón mudo, hallándose revestido de todas las formas de expresión que le dan carácter, convence... Haciendo hablar a Nerón, como ocurre en el drama escénico, la impresión ya es otra. Nerón no convence.

No te parezca esta afirmación demasiado extraordinaria porque se ajusta a la realidad de las cosas.

Es imposible hacer hablar a un personaje de remotos tiempos con la misma propiedad con que puede revestirse de indumentaria ajena a todo anacronismo.

Personalmente, el tipo del personaje histórico puede ajustarse al tipo de un actor dado de muy parecidas condiciones personales.

La acción puede reproducirse en un medio de total sabor perteneciente a la misma Época; pero el lenguaje, no.

Cada Autor hace hablar a sus personajes de un modo diferente, y aquí entra el convencionalismo que se desprende de aquellos elementos cuya propiedad histórica puede avalorarse hasta un grado sumo.

Ya debes haber comprendido que esta dificultad de hacer hablar a tales personajes, conforme a su modo de

ser, se acentúa a medida que nos separamos del tiempo en que vivimos, trasladándonos a las fechas remotas en que aquéllos vivieron.

Reproducir el lenguaje de Napoleón, por ejemplo, es más fácil que hacer hablar al Gran Capitán, y aun es mucho más difícil hacer lo propio con Carlo Magno.

He aquí, pues, que el Cine ha obviado esta gran dificultad por lo que se refiere a los personajes antiguos cuyas figuras hallan resurgimiento en las películas.

Entendiendo lo que hablan sin que las palabras lleguen a los oídos, cada espectador aplica a la forma de expresión, que pretende ser hablada sin serlo, el lenguaje que mejor le conviene para ajustar sus juicios de comprensión, a cada idea y a cada caso.

De este modo resulta que la ilusión es total y la vida de Época resurge maravillosamente sin que el convencionalismo del lenguaje desnaturalice a los personajes que la producen.

El drama *Antibal*, del eximio Federico Oliver, no fué reci bido con todo el aplauso que, a nuestro juicio, merecía, porque no pudo resistir el recuerdo de esas exhibiciones monumentales del Cine.

Así como el Cine no podrá invadir jamás la jurisdicción que pertenece al Teatro de Cualidad, tampoco al Teatro le será posible competir con aquellas obras portentosas.

Hay que aceptar este necesario deslinde para que obtenga, cada cual, sus derechos legítimos, en bien del total progreso del Arte.

CAPITULO XI

Balace artístico.

I

Deseas, también, que te expliquemos la razón de otro hecho que no acabas de comprender satisfactoriamente.

Has observado que el interés que despierta una película, en su primera exhibición, decae y se anula por completo en las siguientes, hasta el extremo de que hay película que a la tercera exhibición ya fatiga y molesta.

Esto depende de la índole del espectáculo, por hallarse éste fundado en la imitación de la Vida humana, viniendo a constituir un nuevo testimonio de cuantas verdades hemos inquirido.

En la representación de una obra escénica, los valores artísticos no se limitan, como acontece en las cintas cinematográficas.

A cada representación, aquellos valores ofrecen matices distintos siempre ilimitados. Nunca se repite una obra del mismo modo. Las variantes son infinitas y la novedad nunca se agota.

Más todavía. Una misma obra puede recibir interpretaciones diversas, que dependen del temperamento vario de los intérpretes.

Así es que la vida artística que se hace palpar en la escena, con carácter propio y formas expresivas originales, aunque parecidas a las que dan carácter a la vida de la Naturaleza o vida humana ordinaria, siempre proporciona encantos nuevos.

Esto también ocurre con las obras musicales de gran complejidad artística. Los tesoros que estas y aquellas obras contienen, no se prodigan en un solo punto y de una sola vez.

Hoy impresionan de un modo y mañana de otro, como si fueran ricos terciopelos, reducidos a mínimos dobleces que, al extenderse luego, por etapas sucesivas, van ofreciendo los ricos bordados que ocultan.

Pero en la exhibición de la cinta cinematográfica, los efectos se hallan limitados. No hay variantes. Siempre son los mismos, porque salen de una copistería puramente mecánica, y la novedad queda agotada a la primera exhibición.

Y ya se sabe que agotado el encanto de la novedad, surge la *Monotonía*, matando el placer que aquélla produce.

Aquí tienes apuntado el escollo más formidable que encuentra el Cine, y que al cabo pondrá coto a sus desafueros artísticos.

Ocurre en este caso como en otros muchos donde la función trata de sobreponerse al órgano.

El Cine, al invadir la jurisdicción del Teatro, representando dramas y comedias cuyo fin estriba en dar plasticidad a la vida de los seres cualitativos, incurre en un

pecado cuyo castigo se halla en la Monotonía, de modo que lleva la penitencia en su propia culpa.

Ya el Cine se ve obligado a dar grandiosa amplitud a sus espectáculos, recurriendo a las obras monumentales que como *Cabiria* no pueden ser encerradas en las tablas de un escenario.

Para salvar aquel escollo ha encontrado el Cine, con objeto de sostener el interés del Público, obras de carácter transitivo: obras divididas en innumerables episodios. Pero aumentando el caudal el agua de la fuente no altera sus condiciones. Siempre es la misma. La Monotonía implacable pronto llega, presentándose como el escollo que pone límite a la falta de armonía entre el órgano y sus funciones, según hemos apuntado.

El creciente interés del Público *devora* al Cine. Este es un hecho tan patente que no puede ponerse en duda.

En el Teatro de pura Cualidad ocurre todo lo contrario. La Vida que se desarrolla en escena absorbe todo el interés del Público.

Dando un giro, hallamos que siempre es el Medio quien obliga a que entren en justa ponderación las fuerzas que individualmente se agitan y desarrollan. El Cine acabará por ceñirse a sus modos de ser, naturalmente artísticos, y el Teatro seguirá su marcha triunfal limpio y depurado de cuantos lunares lo desgracian y afean.

II

Tu objeción de que una estatua bella se ofrece como un valor limitado o que no tiene encantos mudables y, sin embargo, produce un deleite espiritual que no acaba

nunca, obedece a que no has meditado la diferencia que va de la vida artística a la vida imitada.

La estatua bella *vive* con un módulo de acción y movimiento cuya generación se debe a la fuerza estética o de Cualidad.

Cuando atrae nuestros ojos opera en nuestro sér movimientos internos, haciendo modular el Espíritu hasta un grado que nunca es el último.

Al contemplarla de nuevo, aquella serie interrumpida prosigue su curso y se renueva el encanto con incentivos hasta entonces insospechados.

De modo que no se trata, como tú crees, de un valor limitado, sino de infinitos valores, que se suceden unos a otros, pero formando una escala de modulación interna, que empieza en la superficie y acaba en el fondo; resultando que la estatua *vive* con el género de vida que la pertenece, hallándose sus formas de expresión siempre en movimiento, aunque a la vista parezca que no es así.

Por la animación que se observa en tu semblante cogimos que la explicación que acabamos de darte desvanece por completo tus dudas.

Las series moduladas que ofrece la vida de Cualidad no encuentran límites determinados cuando es muy elevado el exponente de su Belleza.

En el Cine este signo exponencial es muy bajo, y la serie se interrumpe porque comprende a un número muy contado de términos.

Cuando esto ocurre, el Espíritu queda en supenso, sin poder extender su vuelo ni extinguir su sed insaciable de Belleza infinita. Entonces plega sus alas y se siente desilusionado. Aquí tienes la imagen de la Monotonía.

Esto es precisamente lo que ocurre en las exhibiciones del Cine en la forma que ya hemos explicado.

Allí, la representación de un drama o comedia ofrece sólo la novedad que encierra el asunto. El interés del Público es de pura curiosidad. La flor tiene hermosos perfiles y está llena de matizados colores; pero, como carece de perfume, todo su encanto desaparece cuando se abren sus pétalos, quedando desflorada y sin ninguna virtud.

La única forma que tiene el Cine de salvar este escollo de la *Monotonía*, haciendo que se prolongue algo más el interés que producen las películas, consiste en agrandar el espectáculo, haciéndole histórico, para compensar, con el sentimiento de la admiración, lo que no puede conseguirse sólo por medio del interés.

III

Suponemos que ya estarás convencido, plenamente, de que el Actor de Cine es un Actor nuevo, quien difiere del Actor que cultiva el Arte escénico.

Diferénciase de ambos el Actor del Teatro de artificio, mucho más mecánico, todavía, que el Actor de Cine.

A base de estas necesarias distinciones, ya podemos hacer el balance artístico por el cual deben liquidarse aquellos distintos valores.

La clasificación que corresponde a cada uno de los diferentes Actores citados, a nuestro juicio, es esta:

Actores de cualidad.

Actores naturalistas.

Actores de artificio.

Ya hemos aportado, en gran copia, elementos de juicio que definen la naturaleza artística que corresponde al Actor cualitativo, pero vamos a resumirlos.

El Actor cualitativo es el Artista nato de la Escena.

En él la educación produce la influencia máxima, pero desgraciadamente, y por regla general, los Actores, mejor dotados, son los más refractarios al método educativo.

Adquieren la conciencia de su valor y todo lo fían a la facultad espontánea de que se hallan poseídos.

Claro es que esta facultad toma grandes desarrollos en la práctica de la escena, pero sin los exquisitos refinamientos que aporta una buena educación.

Hay que decir, por otra parte, que la educación no suple, nunca, la carencia de la facultad.

Inútil es que se pretenda que la Escuela haga al Artista cuando no hay nervios, sangre y corazón adecuados; es decir, cuando no hay temperamento propicio. El dicho vulgar de que el Poeta nace y no se hace, es muy aplicable al caso que nos ocupa.

Además, el elemento educativo ejerce, en muchas ocasiones, de agente explorador, que denuncia el precioso Don oculto en sus arcas como un tesoro escondido.

La facultad artística que hace de un hombre un sér estético o cualitativo, aun dando por cierta dicha facultad, puede muy bien no ser utilizada por falta de revelación, o no tomar todo su exquisito desarrollo cuando no es favorecida por aquel poderoso auxiliar.

En España, por una idiosincrasia especial de los Actores, creen muchos de ellos que ni aun obligados están a ser ilustrados.

Los resultados son funestísimos porque el Arte no se

halla aislado de los demás elementos que hacen interesante la personalidad humana, y así se da el caso de que muchos Actores, teniendo facultades de cualidad, degeneran y se convierten en actores artificiosos y hasta en jornaleros del Arte, acabando por hacer comedias sin otro estímulo que el que proporciona el salario.

La educación del artista escénico tiene dos formas, una que es de orden teórico y otra experimental.

La educación teórica, cuando no va confirmada por el ejercicio práctico, no ofrece ningún resultado positivo.

Nada se consigue con saber que los movimientos de las cejas son muy significativos para dar expresión a determinados efectos pasionales; ni que deben alzarse en el furor y bajar en el odio, la tristeza o el desprecio, o bien arquearse con suavidad para la modestia y la sencillez, si tales preceptos no pueden cumplirse espontáneamente.

Averiguar que las cejas, puestas en línea recta, dan muestra de un carácter varonil y vigoroso o bien que la Fuerza se halla hermanada con los sentimientos ingenuos de la Bondad, cuando aparecen semiencorvadas... no aumentará tu capacidad artística, pero te dará la pauta que debes seguir para mejorarla en la escena si fácilmente puedes amoldarte a tales reglas.

El escollo, aquí, estriba en que dichos preceptos pueden ser impuestos, mecánicamente, por el ejercicio, sin que produzcan, tampoco, el resultado que se apetece.

En tal caso la educación se impone a la facultad, y de aquí sale el amaneramiento.

No es posible prescindir de ambas condiciones de régimen educativo y de capacidad artística. No habiendo correlación, el aprendizaje resulta laborioso, y cuando se hace demasiado difícil hay que dejarlo.

Queremos decirte que el efecto útil que el Actor puede prometerse del conocimiento que le allegan los libros de preceptiva, se encuentra determinado por los grados de espontaneidad que encuentra al aplicarlos a su facultad artística.

El organismo del Hombre es muy complejo. Hasta pudiera ser que la facultad decayese al tratar de someterla, forzosamente, a ciertos moldes educativos.

Va a parecerse muy extraordinario lo que vamos a decirte.

Hay Actores muy excelentes que se apoyan en sus propios defectos de acción o entonación, de cuyos defectos no pueden prescindir de ningún modo; o quedan incapacitados para hacer ostensibles las altas dotes que poseen, aunque afeadas por aquel lunar.

Podríamos citarte muchos ejemplos; pero ha de bastarte con el que nos ofrece el recuerdo del malogrado Rafael Calvo, actor de Cualidad de los más insignes.

Rafael no declamaba, cantaba; pero sabía modular la voz imprimiendo en ella los más suaves y atrayentes matices; así y todo, tratábase de un defecto.

Movía también los brazos rítmicamente y encantaba ver su acción, aun saliéndose de todo precepto; mas no parecían sus brazos las aspas de un molino, aunque recorrían exageradas trayectorias.

Y lo extraordinario es que aquel insigne Actor era así como era, sin que pudiera ser de otro modo. Suprimido el defecto, suprimido el Artista.

IV

La fuerza de Cualidad del Arte escénico alcanza a muy elevados exponentes, constituyendo una escala gradual que comprende a todas las diversas aptitudes.

Por esta causa acontece que todos los valores en Arte son relativos. No hay valores únicos, como equivocadamente creen aquellos que se juzgan a sí mismos, con sobra de bondad, considerándose comprendidos en tan exclusiva categoría.

No hay nada en la Vida que no sea orgánico, ni Arte alguno que no se manifieste por medio de una u otra organización.

Y no hay organización cuyos elementos no se diferencien de una u otra manera. Los inferiores sirven de base a los superiores. De la diferenciación no puede prescindirse, como que en ella está la Ley del Universo.

Todos los Actores son apreciables siempre que se limiten al grado de su fuerza.

Pero hay actores a quienes ofusca la vanidad y caen al tratar de elevarse sobre el exponente que pone limitación a sus aptitudes.

No hay nada más lastimoso que el espectáculo que ofrece un Actor tratando de dar vida a un personaje cuya modalidad o carácter o psicología se salen de los medios de que aquél dispone para darle interpretación.

La vida de Cualidad es más o menos bella y más o menos intensa según sea el término de su elevación, pero no admite transferencias de ninguna especie. No se puede, en un término inferior, dar expresión a una Belleza que corresponde a otro superior.

La labor escénica, en semejante caso, no sólo se desorganiza, sino que produce efectos que son diametralmente opuestos a los que se trata de producir.

Ya debes comprender que estas diferencias entre la vanidad y el grado de aptitud también son varias. Unos actores se equivocan mucho más que otros, porque no son todos igualmente vanidosos.

No hay que negar buena fe, tampoco, en los intentos que algunos realizan para dar prestigio a nuestra escena, pretendiendo que se incorporen a ella las creaciones dramáticas de los Autores más insignes extranjeros.

Vivo está todavía el recuerdo del malogrado Tallaví, quien hizo esfuerzos titánicos para que el *Otello* y el *Hamlet*, de Shakespeare, y *Los Espectros*, de Ibsen, hallasen digna aclimatación a la escena española.

Su mayor acierto estuvo en la interpretación que hizo del *Hamlet*, sobre todo en los actos primero y segundo, y en *Los Espectros*.

Conste que no tratamos, ni en este ni en ningún otro caso, de erigirnos en Críticos de alta Calidad. Creemos honradamente que carecemos de medios intelectuales para ello y, si se quiere, hasta de la Autoridad necesaria.

Debes considerar, únicamente, que se trata de una opinión de valor muy relativo, aunque muy sincera y derivada de una atenta observación.

Ni Tallaví ni el propio Paco Morano, en su bizarra tentativa de *vivir* el *Hamlet*, han podido realizar el alto fin de incorporar a nuestra escena aquella vida superior de Calidad.

Pero es muy curioso lo que ocurría con Tallaví, por los resultados que se prometía al interpretar con tanto aplauso la obra del famoso Autor noruego.

Exhibía con orgullo, que a él le parecía legítimo, certificados Médicos, donde se acreditaba que la interpretación que obtenía el protagonista de *Los Espectros* no podía ser más natural, puesto que producía toda la sensación de un enfermo que, en vez de salir a la escena de un Teatro, se hallase en la sala de un Hospital.

Los sabios doctores que tal opinión emitían, en aquel peregrino documento, no veían en el Oswaldo de Ibsen más que a un degenerado.

Lo más peregrino, todavía, es que Tallaví se hallaba saturado hasta la medula de aquella propia creencia. Creía honradamente, visitando hospitales y examinando a cuantos degenerados alcanzaba con la vista, que había hallado el *quid divinum* del Arte, convirtiendo a un sér de Cualidad en un caso puramente clínico.

Afortunadamente para él y para la fama que obtuvo representando *Los Espectros*, no había tal caso clínico, en cuanto incumbe a las formas de expresión.

Tallaví hacía un Oswaldo estético. Dábale vida en escena con la emoción que corresponde a todo sér cualitativo, sano o enfermo, vigoroso o degenerado, y de estas creaciones de Arte no son los doctores, en ciencias médicas, quienes deben entender, sino los doctores de la Crítica de Arte escénico.

De tal manera la Cualidad de los personajes de un drama o comedia se sobrepone al *naturalismo* de las personas cuando la fuerza de aquella Cualidad se eleva a signos superiores, que a los ojos del Público los actores se transfiguran desapareciendo a merced de un espejismo mágico cuantas líneas y perfiles les desfavorecen personalmente.

En prueba de este aserto, no hay más que recordar lo

que ocurría con Elisa Boldún, una de las actrices de más alta Cualidad que han pisado la escena española.

La Boldún era baja de estatura. Representando *Las travesuras de Juana*, con aquel donaire, con aquella gracia..., con aquella sutileza espiritual, el defecto aun la favorecía, porque encuadraba con el modo de ser del personaje.

Pero es el caso que aquella prodigiosa actriz representaba, otra noche, la *Gabriela de Bergé*... y aquí entra el poder de creación del Sér de Cualidad.

En aquella tragedia, la Boldún ya no se ofrecía con estatura deficiente. Se erguía... Tomaba actitudes solemnes... Llenaba toda la escena con su figura, y nadie podía explicarse la razón por la cual se operaba tan sorprendente prodigio.

Y aun ahora. María Gámez es una hermosa actriz, pero se advierte que resulta extraordinariamente favorecida en el ejercicio de su Arte. No hay donaire como el suyo, y en sus inspiradas creaciones deja muy rezagada a la natural belleza. Modestas flores que dedicamos a su corona artística.

Y la desgraciada, en hermosura física, Eleonora Dusse, ¿qué efecto nos producía haciendo vivir a *La Dama de las Camelias*, elevando la creación hasta el grado exponencial de Cualidad con que fué concebida por el celeberrimo Dumas?

Semejaba su cuerpo la encarnación del espíritu sutil de la gracia... Mariposa humana de alma herida... Pecedora de amor... De amor artístico que redime de toda mancha carnal.

En cambio, ¿quién no conoce a más de una actriz, hermosa, hermosísima, cuya figura no interesa en esce-

na porque no aparece revestida de esa aureola que presta la mágica Luz de los seres divinos?

¿Y qué prueba esto? Que la Belleza natural no puede nunca suplir a la artística, y que, por el contrario, la Belleza artística suple, y aun aventaja, a cuantos lunares y defectos pueda ofrecer la Naturaleza.

Estos ejemplos que hemos citado vienen ajustados como anillo al dedo al caso de Tallaví, quien hacía *vivir* al Oswaldo de *Los Espectros, con fuerza de Cualidad*, en la creencia de que lo revestía de belleza natural.

Y por este error, precisamente, es por lo que era aplaudido Tallaví. De otro modo su creación hubiera desagradado a todos los públicos, por aquello que acabamos de citar y que vamos a repetir.

La Belleza artística puede suplir a la falta de Belleza natural, pero ésta no puede llenar nunca el vacío que deja la Belleza artística.

V

En el Arte escénico la fuerza de Cualidad, conforme se va intensificando, tiende a desmaterializarse por completo.

Ya debes comprender que en el Actor, como sér humano, se halla el cuerpo de resistencia que se opone a la emancipación material de la fuerza cualitativa, y aun la obra escrita se ofrece como Ley de oposición, porque no es humanamente posible que un Autor conciba y profile con toda integridad el alma, que pertenece a los seres estéticos.

Y aun es preciso tener en cuenta una tercera Ley de oposición. El Público.

Necesaria es la concurrencia integral de estos tres elementos, el Público, el Autor y el Actor. Faltando la concurrencia de cualquiera de estos tres factores, la vida del sér cualitativo ya no se produce, tampoco, integralmente.

Cuando un Actor eleva su emoción o inspiración, a superiores signos exponenciales, es porque también le acompaña el parto prodigioso del Autor, pero esto no sería suficiente si el Público, a su vez, no se elevara emocionalmente al propio exponente de Cualidad.

Son hechos correlativos y no puede prescindirse de ninguno de ellos.

Pretender que un Actor se inspire y emocione elevando su espíritu a gradas superiores ante un Público indiferente, es un absurdo.

Puede muy bien ocurrir que un Público se distraiga y que un Actor, teniendo conciencia del poder de su arte, procure atraérselo.

Se entabla la lucha de un modo que es progresivo o modulado, nunca brusco ni repentino.

El Poder del Arte triunfa y el Público se rinde sintiéndose subyugado por aquella fuerza solicitante.

El esfuerzo ha excitado al Artista hasta perder la conciencia de su sér propio. Este es el caso más cercano a la desmaterialización de la fuerza de Cualidad de que antes hicimos mérito.

El éxito también se eleva mucho más que si el Actor no se hubiese visto obligado a luchar con la displicencia del Público. La ovación se hace indescriptible y ensordece los ámbitos.

Peró si, en semejante lucha, el alma del Público no modula, por cualquier extraño motivo, y permanece

indiferente a los requerimientos del Arte, ¿qué sucede?

Sucede que el Actor tampoco eleva su inspiración. Decae y se rinde con la fatiga del cuerpo y el cansancio del Espíritu.

No hay que analizar muy a fondo las causas que producen este mal resultado. O porque le falte inspiración al Actor, o porque la resistencia del Público sea excesiva, ello es que siempre se verifica el hecho que antes hemos señalado, a saber, que no puede faltar a la concurrencia ninguno de los elementos que la integran: El Público, el Autor y el Actor.

Aquí encontramos que puede haber divergencias de orden moral entre el Público y la obra de Arte que contempla, y obedecer la causa del malogro artístico a falta de espiritualidad y sensibilidad del Público.

Acaso esta dificultad sugirió a un ilustre autor catalán, al eximio Adria Gual, la idea de instituir un Teatro íntimo, con dramas elegidos, actores elegidos y Público también elegido.

Esto es muy hermoso, pero sólo a título de idealidad insigne.

Adria Gual es un autor muy inspirado. Ahí está la patente que lo acredita en su drama *Misteri de dolor*; pero no ha sabido ahondar en las causas que hacen ilusorio su proyecto.

No es posible suprimir la diferenciación entre el drama, el Actor y el Público. No hay labor posible sin Ley de oposición. En el taller mecánico hay movimiento porque hay corrientes de fuerza viva que lo producen, pero la actuación de estas corrientes sólo es posible a merced de apoyos de resistencia, constituídos por materia inerte.

El calor, los nervios, la sangre, la Luz, no podrían dar fe de su existencia, si no se encontraran en lucha eterna y sempiterna con la materia que los retiene. ¿Por qué se agitan? Por recobrar la Libertad. He aquí el objeto de su trabajo. La causa motriz de su movimiento. La lucha contra la fatalidad que constituye el Polo opuesto.

De manera que la Vida de Cualidad que se desarrolla en escena no puede eximirse del propio trabajo.

Tiene que luchar contra la diferenciación de aquellos elementos de concurrencia. El Actor triunfa, no cuando hace desaparecer todo factor diferencial, porque esto no es posible, sino cuando consigue, por medio de la magia de su arte, que el choque de tales divergencias sea sustituido por el contraste. Entonces estalla la ovación, signo estruendoso de su legítimo triunfo.

VI

Acaso opines que nos hemos excedido en el trabajo de dar a conocer las condiciones que deben adornar a los Actores cualitativos; pero este exceso de atención débese a la mayor importancia que nosotros concedemos al Arte escénico de cualidad con preferencia a sus otras derivaciones.

Los Actores naturalistas son más personales que los Actores de Cualidad. Nada hay en ellos de extrahumano. Su arte empieza en ellos y acaba en ellos.

No te damos derecho a pensar, tampoco, que carezcan de mérito; lo tienen y muy relevante. Nada más lejos de nuestro ánimo que mortificarles en lo más mínimo.

Nuestra labor revisionista tiene por objeto exclusivo señalar las diferencias que distinguen a los varios modos de ser de unos y otros, aunque establezcamos, por la misma realidad de las cosas, ciertos distingos de superioridad artística en los Actores de Cualidad.

No se puede dudar ni un momento de que el Arte de confeccionar películas es un arte completamente original sin anteriores formas de producción.

Ni los Actores cualitativos ni los mímicos pueden considerarse como legítimos confeccionadores de películas, aunque no puede, tampoco, negarse el dualismo que, por excepción, concurre en algunos de ellos. Las reglas y las excepciones en vez de anularse se complementan.

Ambos modos de ser del Arte tienen puntos donde convergen.

En la caracterización, por ejemplo, el naturalismo de las películas tiene que transigir utilizando todos los medios de que dispone el Actor de Cualidad con los refinamientos que ofrece el moderno maquillaje americano.

El resultado que se obtiene es siempre el mismo.

El personaje en acción modifica sus rasgos fisionómicos naturales desfigurándose, hasta el punto de aparecer, a los ojos del espectador, como si se tratara de otra persona.

Hay que confesar que los Actores de Cine o naturalistas han hecho un acabado estudio del Arte de la caracterización.

Además se han rodeado de la más rica indumentaria, aventajando en esto, por regla general, a los Actores de Arte escénico.

Compárese nuestra escena con la que ofrece el Cine en los salones de lujoso ambiente, y se verá que nada exageramos en la apreciación de la diferencia.

Nuestra escena es pobre, pobrísima, salvo las excepciones que honran mucho á la Compañía de Mendoza y otros Actores que tienen acreditado su buen gusto.

Todo se arregla con cuatro pedazos de papel que no está siempre bien pintado. Todos los muebles son buenos, y con que sean vistosos para que den relumbrón al escenario, en algunos casos, ya basta, aunque estén reñidos con la Época en unos cuantos siglos.

La verdad es que el Cine ha venido a poner término a la tan debatida cuestión del naturalismo en el Arte escénico.

Se ha demostrado que, efectivamente, el naturalismo es el que da carácter al Arte, pero no al de Cualidad, sino al de hacer películas.

Hay que agradecerle al Cine que haya puesto la línea divisoria, a fin de que no se confundan los Principios.

Los partidarios, a ultranza, de la Naturaleza en el Arte pueden mostrarse satisfechos deleitándose en la contemplación de las películas. Allí está su *desideratum*.

Hay otro Autor, catalán muy ilustre, Ignacio Iglesias, quien, situándose en un plano distinto al que ocupa Adria Gual, acepta la posibilidad de instituir un Teatro de la Naturaleza.

Las representaciones se efectúan al aire libre. El pintor escenógrafo se atempera a los tonos de Luz que el sol difunde. El Cielo azul se abre sin límites a las miradas del espectador. Las brisas acarician el rostro. Los pájaros cantan y el Actor sale a escena, sin poder unificar aquellas desbordadas variantes que solicitan la atención del Público en todos sentidos y direcciones.

Y acontece lo que debe acontecer. Que la emoción se dispersa y que el espectáculo carece de tónica artística.

Ya pudo advertir el insigne autor catalán que la Naturaleza no puede inmiscuirse, arbitrariamente, en el Arte de pura Cualidad, por el fracaso dramático de su obra *Flors de single*.

El Público acudió a la representación como quien va a una romería, recreando sus sentidos en las delicias del campo. El drama le inspiró un interés secundario y lo aceptó con el mismo deleite que le proporcionaron los atractivos que espléndidamente le ofreció la Naturaleza.

Allí se advirtió, claramente, que no pueden hacerse esas mezcolanzas de Arte y Naturaleza confundiendo el recogimiento que en el alma produce la majestad de un Templo con la expansión que ofrece el campo en plena romería.

Debemos consignar, empero, que en una de esas representaciones al aire libre, dada en los altos Pirineos, obtuvo el Actor Miguel Rojas, tan modesto como notable, un triunfo de imborrable memoria, dando vestidura carnal al personaje de Rey Don Jaime.

Hubo allí una explosión de Arte que dominó á la Naturaleza. Rojas se ciñó exactamente al tipo de su creación por su gallarda figura y meritorias facultades. Justo es que así lo consignemos.

VII

Escucha ahora lo que dicen los ortodoxos de las doctrinas estéticas al uso.

No se hallan demasiado conformes con esta separación tan frecuente que hacemos del Arte y la Naturaleza.

Quieren que el Arte se defina diciendo que se halla en

la Naturaleza embellecida, y así no se sale nunca de la Naturaleza.

No por cierto. Vienen de distintos orígenes, como ya hicimos constar al comienzo de este libro.

Claro es que se unen para que la vida de la Belleza pueda manifestarse del mismo modo que se unen el alma y el cuerpo. Si hacemos añicos el mármol de una estatua desaparece la vida de cualidad que lo embellece, pero esto no es un argumento para establecer aquel consorcio en todo punto y en todo término.

Se unen para que la fuerza de Cualidad pueda determinarse en un organismo de resistencia. No hay vida a la directa sin un soporte material a la inversa.

La Naturaleza tiene también hermosura propia. No ha menester, en muchas de sus manifestaciones, que la fuerza de Cualidad la revista con sus sorprendentes encantos.

Lo que nosotros queremos demostrar, apelando a los raciocinios entresacados de la propia experiencia, que no hay *alma* artística en las representaciones del Cine, y que toda la hermosura de que éstas se revistan pertenecen al orden natural.

Subordinando los juicios a estos hechos hemos deducido que los Actores de películas no son artistas de Cualidad, sino simples imitadores de la Naturaleza, por lo que a la vida humana se refiere.

La experiencia ha sancionado repetidas veces la afirmación que hacemos.

Actores hay que nacieron en humilde cuna... Que no han frecuentado los salones aristocráticos... Que tienen noticia sólo por referencia de lo que es el Gran Mundo... Que no han pisado nunca las alfombras de los regios Al-

cázares... Y, sin embargo... salen a escena dando majestuosa representación a los duques, a los marqueses, a los Reyes.

¿Era don Antonio Vico hijo de ningún Rey ni Emperador? Pues había que verle en el drama de Zorrilla *Traidor, inconfeso y mártir*, dando vida al Rey Don Sebastián. ¡Qué portento aquél! ¡Qué inmensa grandeza tomaba el sér de Cualidad en la persona del inolvidable Actor!...

A la inversa: llevad a un aristócrata, marqués o duque o Rey a la escena de un Teatro, o a un estrado, o a un trono, o a una película, y veréis qué diferencia tan enorme separa, a favor del último, a los dos sujetos; al Rey de veras y al Rey de Cualidad.

Persistiendo en nuestro propósito de avalorar nuestros juicios con documentos humanos, hemos de recordar el estreno de *Mariana*, del inolvidable Echegaray, ocurrido, ha muchos años, en el Teatro de la Comedia.

Nadie ignora que Emilio Thuillier hizo una creación exquisita del Daniel de dicha obra; labor artística que marcó los rumbos que luego han seguido los actores para dar vida escénica al propio personaje.

Lo difícil era crearle por primera vez en una noche de estreno y en un Teatro como el de la Comedia, habida cuenta de la dificultad que ofrece el revestimiento artístico de un personaje como el Daniel amagado, constantemente, de cursilería amorosa que toma cuerpo, en seguida, al menor resbalón.

¿Y cómo triunfó aquel distinguido Actor? Imprimiendo al carácter de dicho personaje una gran verdad y sencillez. Encerrando sus exageradas vehemencias en formas de expresión muy distinguidas y delicadas. Con

gran cultura de amor, llena de elegancia y cortesanía.

Y ahora vamos al hecho paralelo que pensamos establecer para completar nuestro estudio.

Pasaron más de treinta representaciones, a raíz del estreno, sin que en ninguna de ellas desmereciera el alto concepto que el público formó de Thuillier, cuando por una deferencia de éste, concertóse con D. Emilio Mario, que buena memoria haya, el debut de D. Fernando Díaz de Mendoza en el mismo Teatro de la Comedia y con la interpretación del propio Daniel de *Mariana*.

Al anuncio de este debut, entramos nosotros en gran curiosidad porque ya en aquella fecha tomábamos apuntes y hacíamos observaciones sobre este tema que ahora desarrollamos.

Se trataba de un aristócrata a carta cabal. Por la educación recibida, el debutante, en la alta sociedad, en los áureos salones, mostrar debía, naturalmente, las formas más distinguidas y correctas, la mayor finura en los modales, etc., etc., circunstancias todas que convenían al tipo de Cualidad que el distinguido aristócrata, no todavía acreditado Actor, se había propuesto interpretar en dicha escena, bien lejos de toda rivalidad y de pensamiento alguno bastardo.

Se hizo el debut y Mendoza obtuvo el galardón que merecieron sus esfuerzos. Allí alcanzó sus primeros laureles.

El Daniel interpretado por Mendoza ya fué otro Daniel, dentro de las infinitas variantes que ofrece la vida artística o de Cualidad; pero el triunfo no se debió a que Mendoza superase, ni aun igualase, en la exquisita distinción de la persona, ni en la finura de los modales, etc., a Thuillier.

El debutante sólo pudo resistir la comparación que dejó de ser odiosa, a motivo de que también se hallaba dotado de facultades que allí se ofrecieron como una promesa que más tarde se ha visto confirmada plenamente. Sólo por eso.

De manera que por don divino del Arte, Thuillier resultó en la escena más exquisito en sus formas personales que el propio Mendoza, quien por naturaleza habría de parecer, en los salones, mucho más atildado que Thuillier.

Sea cual fuere el sendero por donde dirigíamos la observación, siempre venimos a parar a la línea divisoria que separa a la Vida natural humana de la Vida superior cualitativa.

El *gentleman* de los Palacios no es el *gentleman* de la escena. La elegancia de las formas del Gran Mundo es muy inferior a la elegancia de las formas con que suelen revestirse, en sus creaciones, los Actores cualitativos.

Más todavía, la belleza natural femenina que tanto cautiva y seduce al Hombre, llevada a la escena sin la aureola del Arte, ni seduce ni cautiva.

Otro hecho hemos podido observar de mucho interés referente a la variedad que puede ofrecer un mismo tipo, bien representado en el Cine, bien en la Escena.

Esta variedad es tanto mayor cuanto que el Arte de representación es menos naturalista, y, por consiguiente, menos mecánico.

Un Actor de Cine puede imitar la labor de otro casi a la perfección. Un Actor de cualidad no puede copiar el trabajo de otro, del propio rango, tan fácilmente. La imitación se hace más laboriosa cuando toma sus modelos dentro de la mayor variedad.

No es posible llegar nunca al tipo único en el Arte escénico. Lo mismo ocurre en el Cine, pero la imposibilidad no se hace aquí tan evidente.

Dijimos que el Daniel de *Mariana* representado por Mendoza resultó ser otro Daniel muy diferente al que dió a conocer Emilio Thuillier.

Ahora mismo, hace muy poco tiempo, en el Teatro Infanta Isabel, la Rosario Pino, manojito de nervios de arte, ha representado la comedia de Victoriano Sardou *Divorciémonos*, y ha hecho una admirable creación de la protagonista de la obra.

Nosotros aplaudimos mucho su labor, recordando, empero, a la María Tubau, de gloriosa memoria.

La malograda actriz imprimía un carácter muy distinto al papel de aquella protagonista. Un carácter más francés que español, difiriendo en esto de la Rosario Pino, que reviste al mismo personaje de un carácter más español que francés.

Y citamos esto en abono de la infinita variedad que pueden obtener los tipos del Arte escénico hasta ser afectados de los distingos de nacionalidad y de los más hondos perfiles que dan carácter a la diversidad de las razas, sin salir de una misma modalidad de concepción y creación.

Por lo demás, dignas son ambas actrices una de otra, y hemos de aprovechar la ocasión que se nos presenta para rendir un póstumo tributo de admiración a la Actriz que ya no figura en la lista de los vivos: a la insigne María Tubau.

VIII

Llegamos a los Actores de tercera clase, que nosotros calificamos de artificio.

Éstos se componen de Actores intrusos y Actores de Cualidad degenerados.

Los primeros viven representando farsas, con el solo objeto de hacer reir al Público. Hágales buen provecho.

Los segundos hacen lo propio, pero no es porque carecen de facultades para aplicarlas a más altos fines. Son artistas degenerados.

La propensión dominante a la risa, manifestada sin ningún miramiento por el Público, les obligó a transigir, y de concesión en concesión acabaron por adulterarse descendiendo de su digno pedestal de actores cómicos de buena Ley, a comediantes astracanados y ridículos de la más baja estofa.

No hay que compararles con los *Clowns* de Circo. No lo merecen.

Los *Clowns*, en su esfera de acción y desenvolvimiento, constituyen un carácter, y los hay de mucho mérito.

Pero así como sería un gran contrasentido llevar a la pista a un verdadero Actor de Cualidad para que sirva de holgorio al Público, no fuera menor absurdo tratar de deleitarle noblemente, llevando a la escena las pantomimas que se representan en el Circo.

Faltaba un término de transición para que pudiera medrar la perversión del sentido moral y estético reinante, y este término se ha encontrado en el espectáculo artificioso de las obras que hacen reir a mandíbula batiente a los adoradores, a todo trance, de la risa.

He aquí, pues, que las manifestaciones del Teatro de artificio tienen naturaleza transitiva.

Unas veces se da la nota que comprende al género cómico de buena Ley; pero como el Público no se ríe hay que darle gusto. Se retira aquella obra que no encaja... que no da dinero, y se echa mano de la más absurda que se encuentra en el archivo de Contaduría.

Si el Público se desternilla al verificarse el estreno, la obra se diputa por buena y los actores que la representan, haciendo muecas y gestos y astracanadas, elevan su fama y hasta exigen que se les aumente el sueldo.

Si el Público no se desternilla, ya lo hemos dicho, la obra se tiene por mala aunque sea de Arniches y los Actores intérpretes bajan de nivel y tiemblan por el peligro que corre la integridad de su salario.

Pero hemos citado el nombre de Arniches y esto nos obliga a darte algunas explicaciones.

Has de saber, por si lo ignorabas, que Carlos Arniches es uno de los Autores de mejor cepa que tiene el Teatro contemporáneo, y no decimos que es el único en su género, por no herir su modestia, y porque tampoco aceptamos la exclusión de los valores únicos.

Debemos, sin embargo, afirmar que se trata de un Autor que sabe aguantar la marejada de la chocarrería que nos invade, fija el pensamiento en la brújula del buen gusto y puesta la mano en el timón que marca el rumbo que siguieron sus gloriosos antecesores.

CAPÍTULO XII

El horror a la Belleza moral y artística.

I

Si se pudiera formar un solo individuo de todos los moradores de España, particularizándose en un cuerpo y singularizándose en un alma, diríamos de este individuo que su cuerpo carece de pulso y que su alma sufre una grave dolencia que bien pudiera calificarse de *horror* a toda belleza moral y artística.

No te asuste esta franca y enérgica aseveración, porque se ajusta por completo a la verdad.

Por este diagnóstico se explican no sólo la crisis del Arte escénico, pero también el indiferentismo con que se acogen, en general, todas las Artes bellas.

Fijate y veras cómo hay dinero para todo menos para comprar un cuadro. El Arte del divino Apeles ha perdido, en general, su cotización.

Los pintores se ven obligados a trabajar por puro *sport*. ¿De qué vives?, dijimos el otro día a un joven artista que a Madrid vino lleno de esperanzas. Bien lo dice

la palidez de mi cara, nos contestó: me como los *colores*.

Las gentes adineradas, para justificar su indiferencia, dicen que ya no se pinta... Que da *horror* lo que pasa en las exposiciones, donde el interés del Público no se fija en ningún cuadro.

Y además, ¿qué se saca con poseer un cuadro? ¿Qué bienes reporta? ¿Qué satisfacciones produce? Admirándolo una vez ya basta. Se adornan las paredes con copias o cromos vistosos y el resultado es el mismo...

Esto lo decimos nosotros pero es lo que piensan ellos.

El Arte pictórico de Cualidad tiene eso. No halaga a los sentidos. No acaricia la carne. No se sienten oleadas de voluptuosidad en la contemplación de sus bellezas. Es el Espíritu... El Espíritu solo, quien se satisface, saboreándolas, sin otro interés que el bien inefable y puro que proporcionan.

Las gentes huyen... huyen de la Belleza de pura Cualidad como si les produjera *horror*. Y, con efecto, *horror* es lo que sienten.

¿Horror nos dices? Sí, amigo. No retiramos la palabra.

Tal sentimiento se halla en razón proporcional directa con el grado de intensidad de la Belleza. Aquél se acentúa cuando este grado se eleva.

Los hechos lo justifican plenamente.

¿Dónde se hallan las manifestaciones más puras de la Fuerza estética o de Cualidad? En la forma poética.

¿Y habrá algún español que se acuerde para nada de la Poesía?

Los Poetas se ven todavía más *honrados* con la indiferencia del Público que los Pintores.

Cuando un transeunte se detiene frente al escaparate de una librería, apenas tropiezan sus miradas con un

libro de versos, rehuye los ojos diciendo *in mente*: «Aparta espectro».

No ha mucho íbamos nosotros en compañía de un sujeto y ocurrió lo mismo; con la diferencia que a éste se le iluminó el semblante al fijarse en un tomo de versos.

¿Vas a comprar ese libro?, le dijimos. ¡Qué horror!, nos contestó. No por cierto. La satisfacción que se nota en mi semblante depende de la seguridad que abrigo de que nadie me ha de obligar a leerlo. Nos dejó estupefactos.

¿Y de qué viven los poetas? Este es un problema que nadie acierta a resolver.

Pasaron los tiempos de Espronceda, Bécker, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce... Y no es porque se haya agotado el *estro* eternamente fecundo. Por ahí anda el autor del *Alcázar de las Perlas* que puede atestiguarlo. Es que la Poesía no se paga con ningún dinero, y esto, que es una gran verdad como frase de cotización artística, aparece también escrito en las pizarras de los mercados, pero con otro distingio a fin de que sirva de gobierno a los compradores. «La Poesía no se paga con ningún dinero».

Ocurre aquí como con el Arte escénico. También se dice que la Poesía está en decadencia.

Sería verdaderamente milagroso que florecieran las Artes bellas en un medio contrario de desarrollo.

¿Por qué no se crían flores en los arenales del desierto? Hay que leer muy poco a Darwin para explicarlo en seguida.

Cada uno de estos hechos es una revelación de la enfermedad que calificamos de *horror a la Belleza*.

Y no hay que culpar al enfermo por haberla adquiri-

do. A los abúlicos tampoco se les puede hacer responsables por no tener Voluntad. Este resorte del Espíritu se ha gastado en ellos y no es tan fácil como parece sustituirlo por otro.

Los Editores ya no saben qué hacer con los libros de versos viendo como se pudren en las estanterías.

Se adornan las portadas con dibujos alegóricos. La Luna y las Estrellas aparecen en el fondo de un cielo muy azul. En primer término las ruinas de un castillo medioeval. En el segundo un Trovador con su laud cantando a los escombros. Todo misterioso y patético..., pero, ¡bah! El libro no se vende.

Y hasta se ha dado el caso de que haya aparecido en la portada de un libro el retrato de Salvador Rueda, el inolvidable y ya casi olvidado autor de *La Vendimia*, adornadas las sienes con una corona de laurel desproporcionadísima.

Algunos compraron el libro creyendo que se trataba del Dante.

No merecía, en verdad, el insigne autor de la Poesía colorista que se forzase hasta ese extremo el panegírico a fin de que se avivase la curiosidad del Público... si éste tuviera alma, capaz de deleitarse con aquel vino espiritual que sale de *La Vendimia*.

Te parecerá desconsolador, amigo, lo que vamos a decirte. Esta enfermedad del *horror a la Belleza* tiene carácter progresivo como acontece, casi generalmente, con las enfermedades de la medula... Tiene que recorrer toda su trayectoria.

Los movimientos de degeneración del Espíritu no pueden invertir súbitamente su dirección... Tenemos que apelar a ciertas formas humorísticas para expli-

carlo. Cuando se celebren corridas de toros, por mañana y tarde, en todas las poblaciones de España, así en días laborables como en días festivos... Cuando se hayan desmoronado todas las escuelas... Cuando los Teatros se hayan convertido en Cines... Cuando la Risa lo haya invadido todo, hasta los templos... Entonces... Tiene la palabra Eugenio Noel.

II

Actualmente, la enfermedad se reviste de formas que no dejan de ser interesantes.

El Espíritu, huyendo de la Belleza de Cualidad, se ha refugiado en la Naturaleza, embellecida por el Arte.

¡Y qué perfectamente se van deslindando los conceptos de Arte y Naturaleza, que en tal incertidumbre tuvieron siempre a las doctrinas estéticas!

El Alma española, en su giro de perversión moral y estética, se halla ya en el cuadrante donde domina la Naturaleza.

Las Artes que quieran medrar tienen que hacerse naturalistas, girando del mismo modo.

¿Y cómo se establece el vínculo de Naturaleza y Arte?

De un modo que halague a los sentidos, empezando por la sensibilidad y acabando por la sensualidad.

Todo lo contrario de lo que ocurre con el placer que produce el Arte puramente cualitativo, que empieza en la sensibilidad y acaba en la espiritualidad.

Así se demuestra que el buen gusto del Público se ha invertido.

Todas las manifestaciones de Arte que gozan hoy del

común agrado, tienen ese mismo carácter. Han de hallarse estrechamente vinculadas con la Naturaleza.

La hermosura física de la mujer, su gracia instintiva, su intención picaresca, sus sonrisas, sus posturas de ánfora romana, sus naturales curvas, sus bailes... todo eso, aderezado con música ligerísima de *couplet*, se halla en plena apoteosis en las salas de *variétés*.

Al punto se observa que el Arte musical se utiliza, no como fin, sino como medio para embellecer los encantos naturales de la mujer. Aquí tenemos un ejemplo de la Naturaleza embellecida por el Arte.

La Música es la que mejor se adapta a este giro de perversión estética porque debe su generación a las vibraciones de la Materia y así puede halagar del mismo modo a la Naturaleza como al Espíritu, porque no hay Naturaleza sin Materia ni Espíritu sin Naturaleza.

Pero la Poesía, no; entendiéndola debidamente que la forma rimada puede también no tener belleza. Los versos son una cosa y la Poesía es otra.

La belleza poética se resiste a la Naturaleza para halagar los sentidos... Mariposa es de los jardines del alma. Hace vibrar al Espíritu pero no a la carne.

La Pintura ya puede unirse de mejor manera al giro de perversión estética por medio de imágenes voluptuosas y hasta de pinturas poco honestas.

De todas suertes, la característica de la enfermedad reinante se señala por el hecho general que hemos anotado y que demuestra la inversión que se ha producido. En vez de servir la Naturaleza al Arte, resulta el Arte siervo de la Naturaleza.

De esta inversión se deriva el *horror* a la Belleza que nos sirve de estudio.

En las manifestaciones donde la Naturaleza sirve al Arte, el movimiento es contrario al que sigue el alma degenerada de los Públicos y, naturalmente, hay violencia interna, hay vacío, y *la Naturaleza siente horror al vacío* y por afinidad horror al Arte que lo produce.

Por el contrario, en las manifestaciones donde el Arte sirve a la Naturaleza, el movimiento coincide con el que proporciona satisfacciones al alma pervertida, y ésta se llena de complacencias interiores.

Como las causas son diferentes, también los resultados son distintos.

En el primer caso, el movimiento, que se dirige de la Naturaleza al Espíritu, dignifica al Hombre, tendiendo a la exaltación de cuantas nobles ideas embellecen y elevan la personalidad humana. La fuerza del Espíritu se intensifica.

En el segundo caso, el movimiento desciende del Espíritu a la Naturaleza y el Hombre se degrada, lo mismo en sus Principios de Ética que en sus fundamentos de Estética. En semejante caso, la fuerza del Espíritu se condensa. Se estanca y corrompe.

Cierto es que la Vida parece como que se halla más en su centro, deleitándose con los goces que proporciona el Arte al servicio de la Naturaleza.

La Vida es alegre y no hay que restarle alegrías, piensan todos, y subordinan los actos de su vida a este régimen.

Nosotros no somos tan severos en nuestros juicios, que neguemos toda intervención a la alegría del vivir.

Tratándose de ciertas manifestaciones de Arte, aun dentro de las imposiciones de la Naturaleza, nos hemos regocijado mucho oyendo a la pobre *Fornarina*, tan ex-

quisita, que cubría con alas de mariposa las desnudeces de la intención libre.

Anoche mismo salimos encantados del Trianón, viendo a la incomensurable Amalia Isaura haciendo derroches de gracia en sus diversas creaciones; pero estas formas placenteras no deshacen, ni en un solo punto, los juicios que formulamos.

El Arte puede servir a la Naturaleza en muchos casos; pero sólo a título de excepción, no como una servidumbre obligada que degenera en los más repugnantes espectáculos y en las más deshonestas exhibiciones.

III

Dispénsanos, caro amigo, por la parada tan prolija que hacemos de tu atención, apartándola, por tanto tiempo, de nuestras lecciones de preceptiva escénica, a cambio de los frutos provechosos que, seguramente, has de sacar de nuestras digresiones.

¿Por qué el Público llena todas las noches, y hasta todas las tardes, las salas de los Cines? Porque el espectáculo que se le ofrece es naturalista. El Arte allí sirve a la Naturaleza.

¿Por qué acude con tal asiduidad a los espectáculos donde se le ofrecen atracciones varias? Porque el Arte sirve a la Naturaleza.

¿Por qué no favorece con su asistencia a los Teatros donde se rinde culto al drama por Actores de Cualidad? Porque se invierten los términos. Allí la Naturaleza sirve al Arte.

Y no hay que decir que exageramos la tesis. A los ejemplos acudimos.

Emilio Thuillier es un excelente actor de Cualidad, y Catalina Bárcena es una actriz de cuerpo entero.

En Lara estuvieron trabajando los dos, llenando de hermosos *chorros* de vida artística aquel escenario.

¿Y qué ocurrió? Que como el Arte era de Cualidad y la Naturaleza sólo servía allí de pedestal, el Público se fué retrayendo.

Has de saber que tal retraimiento es una de las formas del *horror* que inspira la Belleza cualitativa.

¿Y qué hizo el Empresario? Organizó un espectáculo mixto. Introdujo en el espectáculo a la Pastora Imperio, que baila muy bien. (*Esto aparte.*)

Entonces acudió el Público, no para saborear el Arte de Thuillier ni de la Bárcena, sino para deleitarse en su elemento de natural inclinación.

Y a cada momento lo estamos viendo.

Las Estrellas de *varietés* constituyen el remiendo que ponen los Empresarios de Teatros, de dignidad, a sus malos negocios.

¿Qué falta? La pincelada más significativa.

¿Por qué es la fiesta taurina el espectáculo predilecto de las gentes, sobre ser tan cara económicamente?

Porque en semejante espectáculo la Naturaleza lo es todo: cuerpo y alma, prescindiendo de toda Belleza cualitativa.

Los dramas que allí, en la arena, se representan, son efectivos. Corre la sangre del animal inferior mezclada, en repetidas ocasiones, con la del Hombre.

Los actores del drama taurino fían a su destreza la salvación de la vida, pero al menor accidente, al menor

Y los Cines también hicieron coro, anunciando: ¡A reirse! ¡A reirse!

Y hubo Teatro que se pasó por debajo de la pierna a todos los demás, anunciando: ¡A morir de risa!... ¡El mayor éxito de risa de la temporada!

Las Empresas están en su derecho anunciando, como bien les parece, el éxito que obtienen sus estrenos; pero no se trata de eso.

Se trata de recoger los datos que tales formas de anuncio ofrecen, para deducir el precioso informe que contienen, señalando la existencia de la pasión de risa a cuyo estudio nos dedicamos,

Hemos aceptado la alegría del vivir, pero no aceptamos la risa continua del vivir.

La Vida es seria, aun en medio de sus naturales expansiones. Dios la otorga a sus criaturas no para que la vistan de arlequín, sino para que la disfruten con hábitos de dignidad.

Además, no todas las ocasiones son propicias para recrearla en chistes y bufonadas.

Hemos de hacer constar, sin embargo, que a nosotros no nos sorprende esta pasión de risa que sienten los españoles, con carácter progresivo, en las amargas circunstancias por que hoy atraviesa la Humanidad.

Al contrario, la consideramos como una derivación del mal que sufre el Alma española.

¿Cómo podría manifestarse su Belleza moral?

Fijate y verás que la contestación se formula espontáneamente.

Cuando tantas madres lloran la muerte de sus hijos; cuando la sangre humana corre a torrentes en los campos de batalla, y el dolor retuerce a los moribundos y se

desmoronan las casas, y caen los templos y se lucha en la Tierra, en el Mar y en el Aire, el más elemental sentimiento de solidaridad humana, el más leve impulso de deber cristiano, obligan a las almas a recogerse un poco, a moderar sus naturales expansiones, a poner alguna seriedad en sus transportes de alegría, etc., etc.

Pero no. Todo lo contrario. Ahora es cuando hay que reirse a destajo. Ahora es cuando deben oirse las carcajadas y acentuar los chistes, y exagerar las farándulas.

¿Y por qué tan extraña inversión de los sentimientos humanos?

Hemos llegado al fondo de nuestro estudio.

El Alma española no se hace solidaria del dolor ajeno. No participa de ese sentimiento elevado y justo. Está seca de todo altruísmo social y cristiano.

Ese movimiento de fraternidad humana señalaría una dirección opuesta a la que sigue el español impulso. Hay choque entre esas dos corrientes y se produce el *horror* a la moral Belleza.

Los españoles no podrían adaptarse á estas dolorosas circunstancias como no fuese haciendo un gran esfuerzo. Sólo así podrían mitigar algo su *pasión de risa*. Este es el síntoma característico de la enfermedad.

El amor al prójimo, signo de moral Belleza, no puede imponerse. Brota espontáneamente en el corazón. Al menor esfuerzo que se tenga que hacer para exteriorizarlo ya se demuestra lo contrario de lo que se quiere representar.

¿Y qué acontece cuando sentimos horror hacia un objeto determinado? Que procuramos alejarnos de él cuanto nos es posible, hasta exagerar la distancia.

Y así se explica que se abulte el regocijo precisamente

cuando vierten lágrimas de sangre las madres doloridas. ¡Que se favorezcan como nunca las Plazas de Toros, cuando caen los templos al estallido de los obuses!...

Tal es la característica de los tiempos. Nótase, en general, una tenaz rebeldía a toda influencia que tienda a operar la intensificación del Espíritu, desentendiéndose éste cada vez más de las Artes bellas.

Aquí nos vemos obligados a filosofar otro poco.

El Espíritu de la Humanidad no puede quedar estancado a merced de las satisfacciones que le proporciona la sensibilidad. Si el Espíritu no se intensifica, el Hombre se hace más egoísta y material, y se interrumpe el curso de la total vida del Universo, cuyo giro y renovación dependen de que ningún sér se detenga en su labor de perfeccionamiento, procurando que la fuerza de su Espíritu se haga cada vez más intensa.

Cuando el estancamiento es general, entonces intervienen los Principios alterantes. La tempestad, para purificar el ambiente cuando los estancamientos se producen en la Atmósfera, y la guerra o ciclón de las almas, cuando se producen en las Sociedades. La renovación se hace necesaria, aunque el dolor tenga que hacer su oficio.

CAPÍTULO XIII

Anarquía artística.

I

Todos los giros del Espíritu que tienden a su intensificación se llevan a cabo, moduladamente, por series armónicas donde las variantes se subordinan a términos fijos para obtener su progresivo desarrollo.

Por el contrario; cuando el Espíritu no sigue aquel movimiento de intensidad y se estanca o retrocede, sus giros ya no tienen ritmo. Las series armónicas carecen de acción retrospectiva... Faltan los términos fijos... Desaparece la unidad. Reina la disparidad... Los choques sustituyen a los contrastes.

En el primer caso, el Espíritu se impone a la Naturaleza. En el segundo, ésta es la que solicita la servidumbre del Espíritu.

Por tales Principios venimos en conocimiento de que el Arte en España, por la anarquía que padece, por su disparidad y consiguiente falta de unidad, rinde servi-

dumbre a la Naturaleza en vez de imponerse como amo y señor de ella.

Y por iguales fundamentos hemos deducido que el Alma española se siente atacada de horror a toda belleza moral y artística.

Fíjate bien en este hecho significativo.

Toma el punto de partida que te plazca. El Arte, la Política, la Ciencia, la Moral... etc. Estudia individualmente a los Artistas, y verás como tu análisis se agota antes de que puedas atribuir a ninguno de ellos la causa de esta anarquía artística.

Examina a los Políticos uno por uno. Les hallarás ciertamente defectuosos, salvo honrosas excepciones; pero tu inspección tendrá que salirse de ellos para fijarla en aquellos otros que en tales hombres depositaron su confianza, y acabará por dispersarse tu análisis, solicitado por tantos individuos como número hay de españoles.

Y no podrás atribuir a ninguno de ellos la causa de nuestra perversión política, que pudiéramos calificar de verdaderamente anárquica, porque carece, como la Crítica, de unidad, orientación y autoridad.

No es posible señalar en este País a hombre alguno, ni a las instituciones, ni a los Códigos, para decir... Aquí reside la causa del Mal.

Porque el Mal no es de ahora. No se ha producido por generación espontánea o repentina génesis. Viene ya iniciado desde remota fecha.

Ciñéndonos a nuestro estudio del Arte dramático, en su íntima relación con el escénico, hallamos que su desarrollo comenzó a accidentarse con el triunfo que obtuvo el Teatro de don José Echegaray, mas no puede cul-

parse, tampoco, a este insigne Autor de la perturbación que produjo.

Por lo pronto salvó a la Estética de la perniciosa influencia que en el Público ejercían los Bufos Arderius.

No debe nunca olvidarse que el Genio de Cualidad, sea cual fuere su forma artística de producción, es siempre motriz. Mueve al Espíritu. Y este es el caso: mover al Espíritu provocando su actividad, a fin de que broten a raudales las ideas. Por eso triunfó don José del Teatro de Arderius.

Mucho antes, los dramas de García Gutiérrez, *El Trovador*, y *La fuerza del sino*, del duque de Rivas, iniciaron un movimiento romántico, que no alcanzó a formar escuela. Otro hecho que explica esta falta de unidad se encuentra en el aislamiento en que quedan los Maestros o iniciadores de obras de Arte, que salen a luz revestidas de formas nuevas o constituyendo géneros que se distancian de los gustos adquiridos.

Ninguno de ellos ha formado Escuela. Ni García Gutiérrez, ni el duque de Rivas, ni don José Echegaray, tuvieron discípulos, y lo mismo podemos decir de don Manuel Tamayo. Tampoco se han hecho ya comedias como la *Consuelo*, de don Adelardo López de Ayala.

Esta falta de persistencia en el carácter del Arte dramático recayó también en el escénico, como es consiguiente. Rafael Calvo y Antonio Vico rompieron todo parentesco artístico con Julián Romea, y sus actuales sucesores los Borrás, los Morano, etc., han adoptado filiaciones que más se ajustan a Zaconi, el famoso Actor italiano, que a Vico y a Calvo.

Hacemos constar estos hechos a fin de demostrar que el desarrollo del Arte dramático se ha separado de aque-

lla sucesión que establecen las series cuyos elementos variables se someten a módulos constantes de Unidad.

De aquí también derivamos la consecuencia de que, por este movimiento accidentado, el Arte tenía que acabar en el Naturalismo, volviendo la espalda a sus Principios de Cualidad, coincidiendo con la degeneración del sentido moral y estético que está padeciendo el Alma de España.

II

Hallamos muy natural el interés que en ti se ha despertado por nuestro aserto de que aquí en España nadie puede culpar a otro del mal que todos padecen.

¿Dónde entonces se halla la causa? Nosotros la encontramos por medio de esta disyuntiva. La causa de todo fenómeno social sólo puede hallarse en el Medio, en general, o en el individuo, en particular. Si no se encuentra, determinadamente, en el individuo, debe buscarse en el Medio.

¿Y quiénes constituyen el Medio social en España? Todos los españoles. Por tanto, concluimos afirmando que la causa se halla en la colectividad.

¿Y cómo ha podido enfermar esta Alma colectiva de esa dolencia que calificamos de horror a la Belleza moral y artística?

Por lo mismo que ha enfermado también, debilitándose en ella el puro sentimiento de la Patria.

La misma anarquía, que se revela en todas las manifestaciones de la Belleza, se produce en los sentimientos patrióticos. La característica se encuentra en todos los

casos en este achaque general. Falta de simpatía colectiva. Falta de pulso. Falta de unidad.

Así es como se explican las rebeldías artísticas. Los actos de indisciplina de los Políticos y las exaltaciones separatistas. Porque todo se une para engrosar la ola que nos invade. Todos los riachuelos se juntan para formar el río caudaloso.

Este mal no puede calificarse de anemia. Si así fuera, *Finis Hispani*. No hay debilidad orgánica en España; por el contrario, hay plétora de Naturaleza.

Y por lo mismo que no hay anemia, tampoco puede calificarse de decadencia el mal que se padece en las Artes. No. No es decadencia. Es desconcierto, crisis, anarquía.

Nunca hubo tantos artistas como ahora... Nunca hubo tantos escritores... ni tantos poetas... ni tantos músicos...

Cuanto al exponente de Cualidad de las obras de Arte, podemos afirmar que la Pintura española, con Sorolla al frente, no desmerece de sus glorias anteriores, prescindiendo de los tiempos clásicos de Velázquez y Goya.

En el Arte musical, ¿quién dice que no son dignos de Gaztambide, Arrieta, Oudrid y Barbieri... los Maestros de nuestros días, los malogrados Chapí y Caballero, y más actuales aún... Bretón, Serrano, Vives, Jiménez, Luna... y otros muchos?

¿Y cuándo hubo en la dramática española comediógrafo tan ilustre como Jacinto Benavente, dejando en sus altares gloriosos a Bretón de los Herreros, Harzembuch, Narciso Serra, García Gutiérrez, Duque de Rivas, Zorrilla, etc.?

Y hasta en los jóvenes que empiezan pocos hay que en su primera producción hubiesen dado, antes, tan ga-

llarda muestra de fecundo entendimiento como la que acaba de dar el novel escritor Manuel Alvarez Puente, dando a luz novela de tal mérito como la que lleva por título *Almas Perdidas*.

De manera que ya se ve, de un modo claro y preciso, que estamos en el punto más riguroso de la verdad al decir que no es mal de decadencia el que padecen las Artes.

Lo que hay de cierto, es que todos se sienten arrastrados por este movimiento adverso del Medio colectivo, que en vez de girar hacia el Espíritu gira hacia la Naturaleza.

Y así resulta que las aptitudes bellas tienen que desenvolverse en lucha contra esa corriente, sin la protección de los fuertes ni el auxilio de los Poderes públicos, ni el entusiasmo de las muchedumbres.

No hay unión, tampoco, en la defensa contra ese giro adverso, y cada cual se defiende a su manera, y como para vivir en un medio inclemente es preciso separarse, como decía Napoleón, la simpatía de la unidad se rompe y las aptitudes se diferencian y la variedad de las producciones artísticas se convierte en disparidad.

No pueden separarse los cuerpos sin que se pierda, o por lo menos se extravíe, la comunicación de las almas. La Ley de la conservación de la Vida es antes que la Ley de producción de la Belleza. Sin Arte se puede vivir, pero no sin pan.

Y cuando en el Medio social los elegidos, los Artistas, para encontrar el pan de conservación de la Vida, necesitan dirigirse al Norte, hallándose en el Sur la realización de sus artísticas esperanzas, puede hasta calificarse de milagro que haya producciones tan bellas en semejante Medio social.

III

Mas con todo esto, fácil es que nos digas: «No quedo enterado de la causa del Mal que aflige a España». Vamos a dar satisfacción a tu pregunta. En una Patria tan ple-tórica de Naturaleza, ¿cómo ha podido relajarse hasta ese punto el Alma colectiva? ¿Cómo se ha pervertido el Medio.

Verdad es que éste es el punto capital de la cuestión y hay que hacer un atento análisis para resolverlo.

Como ya dijimos en otro capítulo, acontecía en la Ex-posición de pinturas, celebrada en el Palacio de Bellas Ar-tes, que no había allí Alma colectiva, o, por lo menos, era un Alma sin determinaciones fijas; mejor dicho, sin carácter.

Esto era debido a la anarquía que, de un modo osten-sible, reinaba en las obras de Arte, por el modo de ser tan diferente de todas ellas.

Cada cuadro era un alma que no guardaba simpatía con las demás.

Pero esta relación de simpatía o afinidad entre aque-llas almas tenía sus grados distintos.

Había salas donde el divorcio era mayor, mientras que en otras la discrepancia era menor.

Pues bien; en el exceso de diferenciación perdía sus determinaciones aquella alma colectiva.

Citamos este ejemplo para aplicarlo al Alma de Espa-ña. La degeneración que ésta sufre se debe igualmente al exceso de diferenciación de las almas o ideas particu-lares.

Unos espíritus son refractarios al movimiento que los intensifica. Otros son partidarios de ese movimiento, y

entre aquéllos y éstos hay un número de indiferentes que carecen de toda iniciativa espiritual.

Las ideas tienen que luchar en España contra la resistencia que se opone a su desenvolvimiento. Los Espíritus estancados son llevados a remolque por los que emplean su actividad en la acción progresiva que pide la evolución de la Historia.

La Ley de Ohm se cumple aquí como en todas las corrientes de las fuerzas que son de naturaleza física. Hay que restar del trabajo útil de cada fuerza, las mermas que ésta experimenta por los roces y oposiciones que hace todo cuerpo inerte cuando se trata de ponerle en movimiento.

Esta es la eterna lucha entre la inercia y la fuerza viva. Entre el Espíritu y la Materia. Entre la Libertad y la Fatalidad.

De manera que la acción y, por consiguiente, el trabajo de los Espíritus motrices se ve entorpecido y amornado por las resistencias que le ofrecen las ideas muertas o estancadas y por crisis y trastornos como los que ahora se padecen.

Pero si en esta esfera, donde luchan las ideas, se malogra en gran parte el trabajo de la fuerza espiritual, ocurre todo lo contrario en la esfera donde se satisfacen las pasiones, donde se hartan los apetitos y se halagan los sentidos.

En el campo del Espíritu son pocos los que alcanzan la victoria. En el campo de la Naturaleza casi todos triunfan.

De manera que así como en el trabajo que se refiere a las ideas se hallan divididos los pareceres, todas las voluntades se concitan cuando se trata del elemento contrario.

Por ejemplo, la fiesta taurina es una explosión de todos los encantos y alicientes que puede ofrecer la Naturaleza... Y ¿qué ocurre? Que todas las voluntades se unen en la Plaza de Toros.

La Prensa mismo, tan dividida en la lucha de las ideas, coincide en la glorificación que presta a los toreros deificados ya por las muchedumbres.

Los periódicos dedican páginas enteras a las crónicas del toreo, y hay escritores que hacen gala especial de ingenio para revestirlas de gracejos literarios que ya han llegado a constituir escuela.

Por esta diferenciación de fuerzas se ha roto la Ley de ponderación que debe existir entre el Espíritu y la Naturaleza.

Si hay poca fuerza en el cerebro de un individuo y mucha en el estómago, este individuo degenera en glotón.

En España, la fuerza de los Espíritus fuertes y animosos se ve contrarrestada por el bloque que forman las ideas muertas... Aquí tenemos el cerebro que carece de la necesaria fuerza espiritual; pero buen estómago, sí que tiene España, y he aquí por lo que se halla plétórica de Naturaleza, y por lo que siente horror hacia todas las bellas manifestaciones del Arte en su expresión más cualitativa.

A todos nos arrastra esa depresión espiritual que tiene su movimiento de concentración en la Naturaleza.

Unos se resisten más que otros al general impulso, dependiendo estas diferencias no sólo de la Voluntad de cada cual y del grado de su fuerza psíquica, pero también de sus recursos económicos, habida cuenta de lo que antes dijimos de que el Pan que sustenta al cuerpo tiene una gran prioridad sobre el otro pan que da sustento al Alma.

IV

Para ahondar en las causas que producen este malestar de las Artes tenemos que salir de nuestra esfera relativa y llevar el análisis a la gran esfera, o sea a toda nuestra vida nacional.

La tesis que nos sirve de estudio, principalmente, ha tenido que ampliarse de forma que ya desdice del título que lleva este libro de REVISIÓN GENERAL DE ARTE ESCÉNICO.

Nos ha ocurrido lo mismo que a ciertos pescadores, quienes yendo a pescar *delfines* se ven sorprendidos por la presencia de un ballenato.

Mas ya no es posible retroceder. A estas alturas el Público no nos perdonaría que descendiésemos sin haber llegado a la cumbre.

El mal estado de depresión espiritual de España, en relación con la exuberancia de su Naturaleza, se debe, en síntesis, al gravísimo lastre que nos dejó en herencia aquel pasado glorioso que tanto enamora a Vázquez Mella, el elocuente tribuno, albacea testamentario de Felipe II.

Nosotros no hacemos afirmaciones sin fundamento. Somos como Valle-Inclán, que documenta sus opiniones a la moderna y a estilo de filósofo, aunque su lira de excelso artista cante a la Tradición.

Nuestras épocas de mayor Gloria fueron también las de mayor intolerancia. La Autoridad contra la Libertad llegó a su grado máximo en tiempos de Felipe II.

La Época exigía aquel exceso de Autoridad, y España se erigió en soberana del Mundo. El Sol no hallaba ocaso en los dominios españoles.

Ahora bien. ¿No es cierto que la Evolución, que modifica los códigos, las instituciones, las costumbres, gira sobre esos dos polos opuestos de Autoridad y Libertad?

He aquí, pues, que la Libertad en España viene luchando desde aquel término de máxima Autoridad contra todos los prejuicios históricos, inmarcesibles hazañas medioevales, heroísmo de las batallas, prestigio de los guerreros... Cuanto hizo gloriosa y prestigiosa aquella Autoridad.

Se trata sencillamente de una lucha, cuya prolongación viene ya iniciada por la fuerza de que disponen los combatientes.

Todas las ventajas se hallaron a favor de la Autoridad. La Libertad no tenía fuerza alguna y tuvo que adquirirla lenta y laboriosamente hasta que ya pudo forcejear a brazo partido con su poderosa rival.

Y era tan grande aquel Poder, contrario a la Libertad, que ésta no ha podido desenvolverse conforme conviene a sus Principios, porque se vió, siempre, obligada a consumir la mayor parte de sus energías en la lucha que viene sucediéndose al través de los tiempos, acompañada de grandes dolores y vicisitudes.

Aparte de la Revolución del 68, que acabó en feto, las luchas a mano armada fueron siempre promovidas por los enemigos de la Libertad.

¿Hubo en País alguno tantas guerras civiles? Y ¿por qué no las hubo? Porque allí la Autoridad, en su pasado histórico, no llegó nunca a tan alto poder como en España. No fué tan férrea, y, naturalmente, la Libertad no se ha visto precisada a vencer tanta resistencia; enorme bloque de legendarias hazañas, renombrados prestigios y advocaciones religiosas, y ha triunfado más pronto, arraigán

dose con todas sus naturales y progresivas consecuencias.

Los Pueblos se despiertan unos a otros. El despertar de España no puede ser espontáneo por la inmensa fuerza de gravedad de su pesadilla histórica. Tienen que despertarla otros pueblos.

En Física ya se sabe que la dirección de todas las corrientes que circulan por medios que no se hallan a un mismo nivel o que ofrecen mayor o menor resistencia, se establece desde el más alto al más bajo, y desde el menos resistente al más resistente.

Por esta causa el *medio Europa*, en acción constante sobre España, establece la corriente por todos los medios de comunicación que son posibles, libros, periódicos, emigraciones, viajes, etc., solicitando continuamente la nivelación.

Pero este trabajo de influencia exterior no puede abarcar, de una sola vez, al Todo, sino a la parte..., no a la colectividad, sino al individuo, por la razón precisa de que la suma total de las resistencias se compone de sumandos diferentes. Unos ofrecen más resistencia que otros. Hoy se despierta un espíritu, mañana otro, y así sucesivamente.

La explicación estriba en que son pocos los espíritus que se han despertado en España. Para imponerse algo ha tenido que elevarse mucho su voltaje espiritual.

Así han conseguido, con esfuerzo titánico, que se implanten los Principios de Libertad en los Códigos mucho antes de que se hayan inculcado en las costumbres; la masa sigue en su atraso, en su pesadilla, y ocurre el hecho anómalo de que las instituciones del Estado, en su esencia, sean menos liberales que el Estado mismo en su forma.

Todos los caminos por donde se dirija la investigación conducen al mismo término de arribada. Falta mentalidad; falta ilustración, y no porque carezca de alto voltaje la fuerza de los espíritus ya emancipados de aquel pesado lastre histórico, tanto más pesado cuanto más glorioso, sino porque el caudal es muy reducido y está muy adelgazado.

Y volvemos a nuestra verdad de que el atraso espiritual que padece España no guarda equilibrio con su opulenta Naturaleza. La culpa no es del individuo; pertenece a la masa.

Así es que no hay que echar toda la culpa al Gobierno, porque la tienen también los gobernados. Los representantes de un pueblo de egoístas, elegidos por el egoísmo, ¿qué han de ser? Egoístas también, en cumplimiento de una Ley que sale de la misma naturaleza de las cosas.

Por donde resulta que a todos los españoles que escupen al hermoso y bendito Cielo de España, les cae la saliva al rostro.

¿Y qué sucede, apelando a otro ejemplo, cuando se malea la respiración por un vicio que está en la Atmósfera? Que no se encuentra el remedio cerrando herméticamente las ventanas a fin de que no penetre el aire en las habitaciones, porque entonces sobreviene la asfixia. No se halla el remedio en los procedimientos de forma particular. Hay que purificar la Atmósfera.

De la necesidad de un Principio alterante que accidentalmente rompa el equilibrio atmosférico, no puede prescindirse.

Y basta; porque alejándonos poco a poco, nos hemos ya distanciado mucho del objeto primordial de este libro.

CAPÍTULO XIV

La Crítica en general.

I

En la profesión del Arte que te propones cultivar, serás objeto de la Crítica aunque no siempre con la debida justicia, y necesitas conocer los derechos legítimos que la asistan o los abusos que cometa, al ocuparse de ti.

Un Crítico, en el alto concepto de la palabra, es un Espíritu superior. Un Maestro del Arte literario.

La serenidad de sus juicios debe ser olímpica. Ha de ejercer un dominio completo sobre sus nervios y aun sobre sus gustos hasta desapasionarse por completo y verse libre de todo preconcepto a fin de que pueda analizar la obra sometida a su examen, con total desinterés y sólo movido por el digno afán de hacer justicia.

He aquí, pues, al Hombre esencialmente cualitativo cuando ejerce su misión en la esfera del Arte.

Los escollos con que éste tropieza para ejercerla con dignidad, son muchos. Citaremos algunos.

A un Crítico le es muy difícil situarse en el plano que toma el Autor para dar a luz su obra.

Y ¿por qué le es muy difícil? Porque ésta puede hallarse en oposición al plano que él ocupa en relación con el género, el estilo, la forma, etc., por él previamente aceptados.

He aquí entablado el conflicto. Si el Crítico no puede prescindir de sus gustos propios para formar concepto sobre aquel modo de ser del Arte ajeno cuya novedad le sorprende, ya se halla incapacitado para erigirse en Juez de tal producción artística.

Esto indica, claramente, que el Crítico no puede adquirir gustos propios en materia de Arte, habida cuenta de que si los adquiere ha de serle muy difícil, cuando no imposible, prescindir de ellos.

¿Pero es que el Crítico no ha de tener opiniones previas sobre el modo de ser del Arte?

Necesario es que las tenga; pero con carácter sintético, casi indeterminado; de otro modo no podría formar sus juicios desapasionados.

¿Dónde desaparecen las aristas de una pirámide? En la cúspide. Pues allí, en la cúspide, donde no hay diferencias, debe situarse el Crítico y no en ninguna de las aristas que pudieran ser de su predilección.

De manera que el Crítico ha de apoyarse en los Principios del Arte, elevándose sobre sus formas concretas a fin de que pueda apreciarlas en su justo valor. He aquí por lo que dijimos que en el Crítico está el Hombre esencialmente cualitativo.

El Crítico no tiene gustos propios. No se ha cristalizado su Espíritu en ninguna determinación de Arte, pero tiene idea general de la Belleza, de sus infinitas

formas de expresión. Su criterio no está fijo. Gira sobre esos polos que se llaman Naturaleza y Arte. Así es que puede situarse en todos los planos y partir de todos los puntos de vista que el Genio adopte para su creación.

Pero los Críticos no tienen todos un mismo temperamento y cada Crítico contempla la obra al través del suyo. ¿No puede por esta causa suscitarse una divergencia de pareceres? ¿Dónde se halla entonces el fallo más justo?

A esto contestamos que el temperamento sólo influye en la Crítica, no para producir sus variantes de común y justa apreciación, sino para dar diversidad a las formas del trabajo que supone el análisis realizado por la propia Crítica.

Tan es así que hay trabajos de este orden que sin discrepancias en el fondo, se distinguen por su variedad y constituyen verdaderas joyas del Arte literario.

A este género pertenece la Crítica que hizo Víctor Hugo de las obras de Walter Scot, y Menéndez y Pelayo y Leopoldo Alas, con temperamentos de arte distintos, coincidieron, sin embargo, en la apreciación de muchas obras bellas.

Nos valdremos de una imagen para explicar, empíricamente, la influencia que la diversidad del temperamento puede ejercer sobre los juicios de la Crítica.

Tomad una rosa blanca de los jardines. Miradla al través de un cristal azul. Veréis la rosa también azul. Miradla luego al través de un vidrio encarnado. Veréis la rosa encarnada.

La flor es la obra de Arte. El cristal es el temperamento. La rosa es siempre la misma. Sólo el color establece la variante que ofrece la visión.

II

Otro de los escollos con que tropieza el Crítico para ejercer con dignidad su difícil cometido, se encuentra en la simpatía ó antipatía que le pueda inspirar, personalmente, el Autor de la obra, prescindiendo de sus méritos.

En semejante escollo tropezó muchas veces aquel insigne Maestro que ya hemos citado y que usó en vida el seudónimo de *Clarín*.

En algunas de sus críticas resultaba personalísimo. Este era el lunar que afeaba su esclarecido entendimiento.

La antipatía que profesaba a determinados autores, le separaba de la alteza de su misión y le volvía agresivo y mordaz.

Por tal conducta tuvo disgustos serios con Leopoldo Cano, el Autor de *La Pasionaria*, y Novo y Colson, que lo fué de *La Bofetada*, y muy acres con Eduardo de Palacio y Pompeyo Gener, sin contar los resquemores que le separaron de la insigne escritora Emilia Pardo Bazán.

Tampoco le fué nunca simpático nuestro llorado Joaquín Dicenta, de quien dijo a raíz del estreno de *Los irresponsables*, de dicho Autor, que sus éxitos teatrales no le conducirían al templo de la Gloria, sino a la Administración del Estado para usufructuar algún buen destino.

Dicenta se defendió majestuosamente de aquel injusto fallo, estrenando, algo más tarde, en la Comedia, *Juan José*.

Relatamos estos hechos para avalorar nuestro aserto, que el prejuicio de la antipatía hacia el Autor de una

obra inhabilita al Crítico para juzgarla como merece, aun siendo un Maestro.

El ejemplo que antes expusimos para dar una idea empírica de la influencia que ejerce el temperamento vario en la apreciación de una misma obra, puede servirnos también para este caso del apasionamiento.

No es ahora el cristal a cuyo través se contempla una bella imagen, de este o del otro color.

La simpatía lo hace cóncavo para aumentar la belleza de dicha imagen a los ojos del Crítico apasionado.

La antipatía lo hace convexo para achicarla reduciendo sus méritos a la propia contemplación.

Y no hay nada que solivianta más el ánimo de un Autor, enamorado, naturalmente, de su obra, que se lastime el delicado engendro que le debe paternidad con ataques de notoria injusticia recayentes, además, sobre su persona.

La Crítica de Arte no tiene absolutamente nada que ver con las personas.

El Crítico no puede considerarse, tampoco, concesionista de ajenos méritos. No es concesión, es justicia la que otorga.

Este es otro prejuicio muy común. Es muy difícil vencer á un Crítico de que no hace favor de ninguna especie al Autor de una obra, por los lisonjeros conceptos que ésta pueda merecerle.

Tal sentimiento o idea de concesión y no de justicia a la directa, se convierte en agresión a la inversa, por acción correlativa, dando un giro.

Clarín llamaba al escarpelo de la Crítica *el hierro insano*.

Esta frase es una revelación del mal carácter de *Cl-*

rn. Le fué sugerida, indudablemente, por los resentimientos que sus mordaces críticas producían. Por las heridas de amor propio que ocasionaba.

El escalpelo de la crítica jamás puede calificarse de hierro insano. ¿Y cómo, si resulta por el contrario que da sanidad a la Belleza?

Ésta se realza con la Crítica porque se ve libre de las manchas que la afean.

La mano hábil del Crítico, á estilo de experto cirujano, esgrime el escalpelo y penetra en las entrañas del organismo artístico. No ha de tocar una fibra sana. No ha de lastimar ni una célula, siquiera, que sea parte elemental de la belleza de aquel todo orgánico. Ha de separarla, únicamente, con fría serenidad, de fibras y filamentos de constitución defectuosa. El pulso tranquilo. El Espíritu desapasionado.

Esta selección no es dolorosa para el sér estético o cualitativo, al contrario, es obra de bienestar y embellecimiento.

Pero el Crítico, personal, no se limita a ejercer su misión en la forma que hemos descrito, mirando sólo al interés del Arte.

Hace incisiones innecesarias. Hiere al alma paternal del Autor sin motivo que lo justifique, y así es como resulta insano el escalpelo de la Crítica, como resulta excesivamente doloroso el bisturí, en manos del Cirujano inexperto o cautivado por ideas o sentimientos que separan su atención del acto operatorio. Hiere a la carne viva, a la carne sana, y esto es lo que hay que evitar, a toda costa, en todo análisis incisivo.

III

No vayas a creer, tampoco, que al Crítico le está vedado el empleo de la ironía y la sátira. Muy al contrario. La sátira y la ironía son los dos filos cortantes de su escalpelo.

El Crítico necesita rajar y extirpar cuanto afea a la imagen de su inspección en todos aquellos elementos que puedan darla hermosura y no podría hacerlo con un instrumento inadecuado.

Pero he aquí que muchos de los que se consagran al ejercicio de la Crítica y no se hallan libres de preconceptos, o no tienen dominio sobre sus sentimientos, extraartísticos, hacen uso de la ironía y la sátira, no para *extirpar* los defectos de la obra, sino para poner de relieve los que encuentra en la persona del autor.

La ironía cambia, entonces, de rumbo y la sátira se hace personal... No se dice que tal concepto suena a campana resquebrajada, por ejemplo, o que tal perfil semeja un disparo hecho a la Luna, etc. Se dice que suena como la voz del Autor en el primer caso, y la semejanza se establece con cualquiera deformidad física del propio Autor, en el segundo.

Y hay Críticos que dicen que el Autor lleva enaguas en el cerebro. ¿Para qué? ¿Para demostrar que es femenina su obra? Pues con decir que su obra resulta afeminada cumple con su misión. Cristaliza un juicio y no zahiere a la persona.

Claro es que el daño proviene de que hay Críticos malos y buenos, como también hay buenos y malos autores; pero el Genio productor siempre se equivoca de buena

fe. Ningún padre deja de querer para sus hijos el mayor brillo y hermosura.

No así acontece con el Crítico. Éste no ama, cuando no se halla bien posesionado de su profesión de Cualidad, la obra de Arte ajena; antes bien, parece como que le es repulsiva; y debiera amarla, si se atuviera al precepto, porque el Autor y el Crítico se complementan y no se excluyen.

Y por esto mismo de que el Crítico puede equivocarse de mala fe, es por lo que la Opinión debiera andar más remisa en otorgar su *exequatur* a cuantos hacen Crítica en revistas y periódicos.

No hay Arte alguno que más se preste a la apariencia que este que nos ocupa.

Cualquier muchacho listo, manejando regularmente el idioma, con alguna erudición y memoria para retener los juicios críticos que escribieran los Maestros, así nacionales como extranjeros, puede muy bien exteriorizarse de Crítico y hasta captarse la admiración de muchos de sus lectores, tantos como desconocedores puede haber de la diferencia que existe entre un brillante legítimo y otro artificial.

Ahora calcula el daño que hacen estos Críticos advenedizos haciendo uso de la fama inmerecida que adquieren para el logro exclusivo de sus particulares ambiciones.

El aprendizaje de la facultad de cirugía se hace en las salas de los hospitales por los licenciados en Ciencias Médicas, pero es sobre cuerpos y organismos que ya no tienen vida.

Pero estos jóvenes críticos improvisados, sin otro examen ni testimonio de su capacidad que la viveza de

su espíritu, el manejo regular del idioma y una memoria feliz, se adiestran operando sobre cuerpos llenos de vida, sobre delicadas imágenes.

¡Y se ve cada entraña herida! ¡Cada fibra lesionada! Cada innecesaria amputación...

Obsérvalo siempre que te plazca. Lee una cualquiera de esas críticas. ¿Qué fruto sacas de la lectura? ¿Qué deducciones te sugiere?

Que el autor es un erudito. Que ha leído mucho. Que conoce el léxico del idioma castellano. Que no se santigua menos que con agua bendita...

Y de la obra objeto de su crítica. ¿Qué te parece? De la obra, nada en sustancia. La Crítica no se ha hecho para la obra. Es la obra la que se ha hecho para la Crítica a fin de que el autor de ella pueda *lucirse* demostrando una vez más que hay que ir con mucho cuidado con el lanzón de su pluma.

Y aun hay otra clase de críticos que se revisten de una seriedad inconmensurable, con el prejuicio absorbente de una sabiduría infinita.

A los jóvenes siquiera les justifica su poca experiencia literaria; pero estos viejos son insufribles, porque además de ser tan torpes en el manejo del escalpelo como aquéllos, exigen que la Humanidad les rinda homenaje por el trabajo que realizan aunque esté plagado de desaciertos y pedanterías como generalmente ocurre.

Y pensarás tú. ¿Cómo se les rinde culto? ¿Cómo obtienen fama?

Por lo que antes dijimos de que este arte de hacer crítica es muy dado á la apariencia y también por otro motivo de mayor importancia.

A las gentes les place la Crítica cuanto más acre y personal mejor.

Saborea la sátira y goza con la ironía que mortifica al Autor, mucho más que con la ironía y la sátira que tienen á poner en descubierto los defectos de la obra.

Así se explica que el *Abate Pirracas*, hace ya tiempo, atrajera sobre sus críticas la atención de todo Madrid desde las columnas del *Heraldo*.

Un *Abate Pirracas* que la emprendió, pluma en ristre, contra los Autores y Actores de aquellos tiempos, cubriendo sus dislates con el escudo del valor personal, porque también solía batirse.

El pobre Miguel Cepillo, el distinguido artista creador del *Pepet de La loca de la casa*, tuvo que sufrirle con mucha resignación.

El hecho se repite con harta frecuencia. Los *Pirracas* se suceden de año en año, aunque con otros distingos y disfraces literarios.

IV

Ha de parecerse, también, muy extraordinario el hecho de que los Críticos más eminentes de todos los Países hayan visto malogrados sus esfuerzos siempre que intentaron producir obras de Arte del mismo género que diera motivo a sus críticas.

Tan general es el caso, que las excepciones de altura pueden contarse con los dedos de una sola mano.

Clarín fracasó en el estreno de su drama *Teresa*, en el Español, de un modo que no hizo demasiado honor al alto renombre de aquel esclarecido Crítico.

Y en otro género de Arte, ahí tenemos a Felipe Pedrel, el técnico musical de más relieve que hay, no sólo en España, pero también en Europa (así por lo menos lo creemos nosotros), quien no ha podido elevarse al mismo rango como compositor de Música.

¿Cómo se explica este fenómeno de exclusión tratándose de tan preclaros entendimientos?

Se explica porque la Crítica sigue un movimiento que es contrario al de la producción, y exige por esta causa facultades que son también opuestas en relación con aquellas otras que realzan al Numen.

El Autor, para dar generación a sus obras, compone. El Crítico tiene que operar a la inversa. Si no hay descomposición no hay análisis. El Autor es integral. El Crítico es diferencial.

Un Autor no puede constituirse en crítico de sus propias producciones, porque no le es posible *diferenciar* y sí solo *integrar*.

Esto es muy comprensible. En dicha obra el Autor ha producido todo lo que puede producir. En ella queda agotado el caudal de su Ideación y Sentimiento. Es una integración de todas sus facultades artísticas.

Así es que no da su labor por bien terminada mientras pueda diferenciar.

Cuando ya no le es posible establecer ninguna diferenciación entre aquellos dos elementos de Ideación y Sentimiento en el interno análisis que hace de su apreciación, sólo entonces se resuelve a dar por concluso su trabajo.

Pero acontece que este mismo Autor sigue observando y estudiando, lo cual determina, pasado algún tiempo; una modulación de carácter progresivo en sus fa-

cultades artísticas, y entonces, al aplicar su análisis interno a la misma obra que dejó en cartera, diputándola como una integración de todas sus facultades, observa que ya puede constituirse en crítico de aquella obra. ¿Y por qué? Porque ya se halla capacitado para poder diferenciar. De esta verdad pueden hacer práctica experiencia todos los Autores.

Nosotros lo somos de más de treinta obras estrenadas con éxito y también nos vimos imposibilitados de diferenciarlas o criticarlas al término de producción de cada una de ellas. Y hoy, sin embargo, estamos convencidos de que ninguna de tales obras puede considerarse como de Arte superior. Y es que nuestro Espíritu ha modulado y ya puede diferenciarlas.

Por este hecho resulta que un escritor bien puede ser un excelente Crítico de obras dramáticas ajenas y no ser Autor de condiciones relevantes, por la razón de que no puede diferenciar las producciones que le deben paternidad.

En los trabajos de Crítica un buen Entendimiento puede enriquecerse y dotarse de elementos valiosos de análisis que le permiten diferenciar y establecer la legitimidad que tienen los valores ajenos en Arte dramático.

Pero con tales elementos de análisis y diferenciación, no se escribe una obra dramática, sino con los de Ideación y Sentimiento que pertenecen a otro orden de facultades y cuyo trabajo es de integración.

Así es como se explica que un buen Crítico no se halle facultado para escribir un buen drama por regla general, y si lo escribe que resulte mediocre por aquella razón ya expuesta de que un Autor no puede diferen-

ciarse *en sí* cuando se halla imbuído por el afecto de la paternidad.

Y no se halla facultado porque el enriquecimiento de ciertas dotes intelectuales sólo se consigue a expensas de otras, por lo cual resulta que quien mucho cultiva su capacidad de diferenciación y análisis, empobrece las otras dotes integrales de Ideación y Sentimiento.

Puede afirmarse que la Crítica no acaba de llevar a efecto su trabajo mientras no llegue a un término ponderativo entre la diferenciación y la integración.

Pero hay obras que se resisten a entrar en inmediata ponderación con la Crítica. Estas son las obras de altos exponentes de Cualidad.

Cuanto mayor es aquella resistencia más elevado es el exponente.

Tal acontece con el *Quijote*. Al través de los tiempos ofrécese al análisis con una novedad que siempre sorprende y nunca se agota.

Las obras de mérito muy relativo se adaptan a la Crítica, a la inmediata observación; al repentino análisis. Cuando la Crítica se impone desde el primer momento a la obra, ésta ya puede enterrarse en el Panteón del Olvido.

Acontece, en muchos casos, que la disparidad de estas dos corrientes se acentúa de un modo que llega hasta el total divorcio.

El Genio rompe a veces con los moldes donde se producen las formas de expresión de la Belleza, ordinariamente aceptadas y conocidas, porque ya no encajan en la nueva modalidad de otros tipos variados de la Belleza, concebidos por el Numen.

Se establece el choque entre la obra, la Opinión y la

Crítica. Se producen los juicios más apasionados. Las censuras más violentas. Los informes más despectivos.

El gran Emilio Zola, el soberano autor de *Teresa Raquin* y *La Débacle*, fué calificado hasta de «cerdo» por sus apasionados detractores.

La Ópera *Hernani* fué rechazada al estrenarse en París.

Y Wagner, el inmenso y divino Wagner, ¿no ha sido también vituperado en España hasta hace muy poco tiempo por maestros tan inspirados como Arrieta y Barbieri, quienes calificaron de ruido la majestuosa Música del invicto compositor alemán?

Pero al girar del Tiempo el Genio se impone haciendo modular los juicios de la Crítica, y ésta se encarga de dirimir los primitivos choques conciliando a la Opinión con la nueva modalidad o tipo de Belleza, y se agranda la figura de Zola y se saborean las frases de la ópera *Hernani* y se rinde homenaje a Wagner, poniendo en sus manos el cetro del Arte musical.

CAPÍTULO XV

La Crítica de Teatros.

I

A nuestro juicio, la Crítica de Teatros en España no tiene toda la Unidad y Orientación que nosotros consideramos necesarias para que su Autoridad pudiera influir, más eficazmente, en la tendencia, desarrollo y progreso del Arte dramático.

La razón, a la cual procuramos ceñir estrictamente nuestro trabajo revisionista, se hace aquí de bulto.

Si se prueba que hay anarquía, ya no es menester demostrar que falta autoridad. Sólo que en el caso que nos ocupa la causa no se encuentra en la carencia de unidad y desorientación que se nota en los juicios críticos.

Parece que nos envolvemos en una flagrante contradicción, pero no es así. Hay problemas cuya recíproca no resulta verdadera, y éste es uno de ellos.

La falta de autoridad no se debe a que los funcionarios, encargados de ejercerla, sean incapaces. Preciso es que se inviertan los términos. No es que haya anarquía,

porque falta autoridad, sino que, por el contrario, falta autoridad, porque hay anarquía. Aquí estos hechos carecen de reciprocidad.

¿Y por qué hay anarquía? ¿Qué causa produce la desorientación de los Críticos? Este es el problema hondo.

La causa se encuentra en el caso nuevo. En la transformación que se opera en todos los casos y en todos los tiempos, pese á nuestra propia voluntad. En el Espíritu superior oculto, a quien podríamos calificar de Espíritu colectivo ó Alma de nuestras almas, que acciona, sin nuestro permiso, en el fondo de todos los hechos, iniciando y preparando su Evolución, más o menos laboriosa, conforme a las resistencias que nuestras voluntades le ofrecen.

II

¿Quiéres saber qué genero de Arte crítico es el más difícil a nuestro leal saber y entender?

Hallamos que el Arte pictórico exige una inspección muy detenida para opinar con acierto, cuando se trata de emitir juicio sobre su valor de Cualidad.

No hay que ver sólo el cuadro en sus formas externas, de corrección de perfiles, siluetas, escorzos... El dibujo es su parte mecánica, digámoslo así; pero un Cuadro es un sér con vida.

Ya sabes que nuestras doctrinas sobre la producción de la Belleza difieren bastante de las doctrinas estéticas al uso.

Un Cuadro es un sér con vida, repetimos; pero vida propia cuya actividad es interna.

Esta es la Vida que hay que analizar a fondo, para lo cual es preciso que la mirada espiritual del Crítico siga, uno por uno, toda la serie de movimientos que dan producción a semejante vida.

Porque si sólo se ve el cuadro por su dibujo y por los colores de que se halla revestido, no hay penetración.

Si la mirada carece de acción escrutadora, queda en suspenso en la superficie y no sale de las formas externas de expresión.

La imagen que aparece en la tela no es una pintura inmóvil. Quien no penetre en su movimiento no puede ser crítico de tal obra de arte.

El Artista Pintor la ha *vivido* y la ha transferido al cuadro con el mismo género de vida con que fué soñada y organizada entre efluvios de sangre y calor de Humanidad.

¿Qué intensidad tiene el *alma* de aquella imagen?

Esta es la cuestión, no olvidando nunca que la tela, el color, etc., son partes orgánicas del cuerpo de resistencia necesario para que el alma pueda manifestarse.

Aquí entra la misión del Crítico. Determinar el exponente de aquella Belleza, o sea el grado de intensidad de su fuerza cualitativa.

¿Y cómo debe internarse el Crítico en el fondo de la prodigiosa imagen que habla sin desplegar los labios; que mira sin mover los ojos y acaso sonríe sin saber ni dónde empieza ni dónde acaba la sonrisa?

Ese lugar interno de la Belleza de Cualidad no se halla ni arriba ni abajo; ni a un lado ni a otro; ni dentro ni fuera... Se encuentra en el fondo misterioso del Medio Universal, en el término de modulación que corresponde a la fuerza de máxima intensidad que calificamos de fuerza cualitativa o fuerza de los Principios.

Para penetrar en ese fondo tiene el Crítico que dejarse arrastrar por un éxtasis divino.

Si su temperamento... Si sus nervios se resisten a *entrar* en modulación, entonces su Espíritu no podrá apreciar la intensidad de aquella Vida... El exponente de aquella Belleza, porque los seres de Cualidad sólo aceptan la visita de los seres que son también cualitativo.

En esa excursión interna el Crítico adquiere el juicio sintético de la obra de Arte; luego viene el análisis de las formas de expresión. El estudio del detalle. Acaso hay amaneramiento en tal o cual postura... Acaso desdice de tan preciosa existencia alguna nota de ostensible artificio, etc., etc.

La Vida intensa del cuadro no la dan las formas en conjunto. Suele darla un rasgo feliz... Un toque de divina Luz en los ojos... Un rasguño de ironía en los labios... Toda la imagen perfecta no es posible.

¿Hasta dónde alcanza esta perfección de las formas merced a las cuales se exterioriza la intensa Luz que arde en el alma de la prodigiosa imagen?

El Crítico puede decirlo apelando a su método de análisis por partes. Y en verdad que es obra magna hacer la vivisección de un sér que flamea espiritualmente sobre la tela de un cuadro...

Hemos dicho que el Crítico debe poseerse de un éxtasis divino para penetrar en la Belleza y así es la verdad.

Hay que desechar la mala interpretación que se da al carácter del sujeto que ejerce la crítica. No hay que considerarle rígidamente como si fuera una especie de bisturí. Todo lo contrario.

Su temperamento debe ser exquisito como pudiera serlo el del más refinado Artista.

Delicadísimo en su perceptiva, la Belleza le hace entrar al punto en emoción. Y se comprende.

No tiene compromisos adquiridos con nadie que coarcten aquella libérrima explosión. Carece de gustos individualmente exclusivos. Es un Hombre esencialmente cualitativo... Y al punto le atrae como si fuera un imán toda fuerza congénere o de su misma naturaleza.

Acaso alguien piensa que el Crítico no debía entrar en emoción para realizar su trabajo en su forma gradual sintética.

Entonces ¿cómo había de apreciar la intensidad emotiva que corresponde a la Belleza? ¿Por la emoción que otro experimentara? ¿Por los ajenos pareceres? Ya se ve al punto que no es por tales caminos por donde debe dirigirse el Crítico al fin que se propone.

Este es otro prejuicio que desfavorece a muchos de ellos.

Se resisten a la emoción del mismo modo que a la pasión. Va mucha distancia entre emocionarse y apasionarse. La emoción es libertad. La pasión es fatalidad.

De manera que el Crítico tiene que graduar por sí mismo el término de la Escala por la cual asciende en su emoción, hasta equipararse al grado de la fuerza de Cualidad equivalente donde se produce la Belleza que le emociona, prescindiendo aquí del análisis que luego practica.

Y es de sentido común que la apreciación de aquel grado será tanto más fiel a la verdad del juicio, cuanto menores resistencias encuentre la corriente emotiva para tomar equilibrio, allí donde se establece dicha equivalencia.

¿Y cuáles son los obstáculos que entorpecen este mo-

vimiento de adaptación? Ya lo hemos dicho. Los gustos exclusivos. La simpatía... La antipatía... y hasta el prejuicio del propio talento.

Pero si es muy delicada la labor del Crítico, tratándose del Arte pictórico, aun lo es más al referirse al Arte dramático con su complementario Arte escénico, porque en este segundo caso la complejidad del juicio se eleva a grados superiores.

Por tal causa, opinamos que la Crítica, aplicada a las obras de arte Teatral, exige, en el Hombre, el máximo desarrollo del Entendimiento.

Aquí el Crítico no ha de ser sólo un literato, pero también un *Biólogo* de la Vida de Cualidad... Un observador profundo. Un analista psicólogo.

Se anuncia el estreno de un drama. El Crítico acude al Teatro. Se levanta el telón y empieza la representación de la obra.

He aquí que los Actores vienen obligados a dar vida a los personajes que toman parte en el desarrollo del drama.

¿Hablan como debieran hablar? ¿Accionan como debieran accionar? ¿Viven cualitativamente como debieran vivir? O bien, ¿no hay rasgos de vida en el carácter de los personajes que interpretan? O bien, ¿no hay paralelismo entre aquella vida y la humana? O bien, ¿se trata de una imitación de la misma y no de una vida propia cuya sangre es Luz que resplandece en el alma?

Al punto se ve que la resolución de tan hondos y magníficos juicios, comprende a problemas de una gran complejidad y que no basta conocer el léxico del idioma ni tener erudición ni viveza de Espíritu, para descifrar, una por una, todas aquellas incógnitas.

III

Terminante, nosotros somos de opinión que una obra dramática no es un organismo de arte por sí sola, al contrario de lo que ocurre con la novela.

Diferimos por completo de las apreciaciones de ciertos jóvenes de moda literaria, autores de dramas cuyo mérito y cuya finalidad, según ellos, puede sancionarse por medio de la lectura.

Tan lejos nos hallamos de tales apreciaciones, que, a nuestro juicio, un drama sólo es obra de Arte cuando toma vida en escena, quedando, al cesar esta vida, como fuente de agua interna que no brota; como una suma indicada; como un organismo sin movimiento; como un reloj parado.

El Actor no puede separarse nunca del Autor. Los personajes no se han creado para el libro. Se han creado para la escena.

Hoy es un Actor, mañana es otro; pero sin que intervenga alguno de ellos la obra no puede revelarse en su modo de ser propio, ni aun apelando a la más atenta lectura.

Además, la vida de Cualidad, que toma forma de expresión en el Teatro, tiene un fin trascendental que difiere de un modo notable con el que se realiza leyendo el drama únicamente.

No entra el Público en un Teatro para presenciar la vida artística que se le ofrece en la escena, y salir luego, terminada la representación, del mismo modo que ha entrado.

Internamente se opera, en cada espectador, un cambio

que es siempre de elevación moral del Espíritu aunque el interesado no se dé cuenta de ello.

Todas las obras de Arte son motrices en este concepto. La contemplación de la Belleza pone al alma en movimiento y la intensifica en grado mayor o menor, cuya elevación depende siempre de la intensidad de aquella misma Belleza.

Así es que cada fuerza tiene que realizar su trabajo, y los dramas no se escriben sólo para que den realce a los autores. Esto es lo que menos importa. Ni para que se haga mención de los intérpretes, ni siquiera para que se luzcan los críticos formulando los más brillantes informes. Se escriben a fin de que actúen con su fuerza motriz sobre el común Espíritu, siempre atendiendo al objeto universal y supremo de que no se detenga en su perfeccionamiento, o dicho de otro modo, en su intensificación progresiva.

Y la Crítica, como todas las demás bellas Artes, colaboran a este mismo fin.

¿Qué objeto es el de los Críticos? Facilitar la acción motora que ejerce la Belleza para dar movimiento al Espíritu.

¿Y cómo se facilita esta influencia motriz? Cogiendo de la mano al Espíritu que ofrece resistencia para encastrarle por la senda que menos obstáculos presenta y que menos tropiezos ocasiona hasta llegar a la inefable contemplación de la Belleza.

Y para esto allana el Crítico la senda limpiándola de obstáculos, que no otra es la labor que realiza, al señalar los defectos y lunares que afean la hermosura de la obra de Arte.

IV

Manuel Bueno es un excelente Crítico, y lo son Machado y Laserna, y Baquero y Ramón Pérez de Ayala y Francés y Tomasito Borrás...

Nunca lo hemos dudado y en verdad que les admiramos, y no lo hacemos constar para otorgarles prestigio alguno; primero porque ya lo adquirieron por su exclusiva cuenta, y segundo porque mal podría otorgárselo quien tanto lo necesita para sí.

Mas con todo, verdaderos son los achaques que atribuimos, en general, á la Crítica.

Nada importa que aquellos Críticos emitan los más brillantes informes, si estos no se basan sobre algún término fijo esparciéndose en juicios de una variedad que resulta inacabable.

Cada Crítico tiene un tipo de ideal Belleza que es diferente, y la idealidad se traduce en contradicciones muy ostensibles de unos juicios respecto de otros aun tratándose de un mismo sujeto de Arte.

El Público no sabe nunca a qué atenerse, fijamente, sobre el mérito que debe conceder á las obras de Arte por los informes de la Crítica y opina ya por su cuenta, haciéndose de esta manera anárquico el criterio común.

No hay sér alguno, en conjunto, que no deba su existencia a la concurrencia que le prestan otros seres inferiores.

La variedad de estas vidas de concurso es inmensa, pero hay una *soldadura* que las une a todas. La *soldadura* de la afinidad.

No hay célula alguna en el sér humano que no parti-

cipe del modo de sér del conjunto. Si se trata de un Artista lo son también todas sus partes orgánicas componentes.

Así es que en cada parte, por mínima que ésta sea, se encuentra el vínculo de afinidad que la une al total organismo, y más hondamente todavía, al Medio Universal.

Aplicando estos Principios al caso que nos ocupa, vemos de un modo clarísimo que no hay conexión que una a los juicios de la Crítica separados entre sí por líneas divisorias infranqueables.

¿Quiere esto significar que sus críticas carecen de méritos literarios? No por cierto.

Carecen sólo del elemento de la afinidad... Nada importaría que apareciesen revestidas de formas varias, de atributos distintos de elocuencia y de ropajes diferentes de Belleza, si acatasen una disciplina; si se sometiesen a una tónica.

En semejante caso, ésta sería la que imperase como Unidad dentro de la Variedad.

Y ¿por qué carece de Unidad la Crítica? Naturalmente; porque no tiene orientación. Un hecho es correlativo de otro.

Los Críticos, como no se consulten, previamente, para borrar sus diferencias, nunca llegan, por separado, a un acuerdo, por lo que hemos dicho: porque no tienen términos comunes de orientación.

En toda organización musical; ¿qué ocurre? Que por varia que sea la armonía, tiene ésta que subordinarse a una Tónica.

No pueden resolverse las cadencias de un modo interminable, porque semejante variedad desconcertaría la

atención del Público, quien necesita fijarla a intervalos en el tono de predilección de la Obra.

Y claro es; como la Crítica se halla desorientada, la producción ha perdido también su rumbo.

Cada Autor piensa a su antojo y produce la Belleza como mejor le place, reinando en la esfera del Arte la más completa anarquía.

Las pruebas de cuanto aducimos son tan evidentes que no pueden ponerse en duda.

Apenas entramos en la Exposición de pinturas que se celebró, no ha mucho, en el Palacio de Bellas Artes, situado en el Retiro, observamos que unos cuadros perjudicaban á otros, y que todos ellos se agredían entre sí. La anarquía de que hacían gala no podía ser más patente.

Una orquesta donde cada Músico interpretase una obra diferente, produciría un efecto deplorable, aunque cada parte, por separado, correspondiese a ideas musicales de la más alta inspiración.

No había tampoco *soldadura* de unión en aquella dispersa variedad. En cada cuadro vivía un alma distinta. Faltaba el Alma superior, alma de todas aquellas almas.

Faltaba que cada cuadro se hubiera puesto en casa-ción con el conjunto por un modo de ser de común relación.

Entonces se hubiera hecho la *soldadura* de todos ellos, y en aquel medio de Belleza colectiva hubiera tomado realce la individual Belleza.

He aquí también lo que ocurre en el Arte dramático. Echegaray no ha dejado discípulos. Galdós no tiene discípulos. Benavente no tiene discípulos. No hay más que Maestros.

En el Arte escénico ocurre lo propio. Cada Actor tie-

ne su hechura artística especial, sin que haya vínculo de afinidad alguna entre ellos.

Y no lo tildamos porque resulten diversas sus capacidades, sino por su falta de conexión.

No se ve ningún rasgo de unidad en las manifestaciones varias; en los temperamentos distintos, que bien pudiera ser de escuela o bien de gusto; ni aun siquiera de estilo.

La anarquía es general; pero individualmente no puede a nadie atribuirse la causa. No hay responsables.

Fuera injusto culpar a los Críticos por el hecho de que la Crítica haya perdido autoridad. Cada uno de ellos, individualmente, se siente inclinado al Bien del Arte. Su amor a la Belleza es indiscutible, desde Manuel Bueno hasta Tomasito Borrás, que es el más novel de nuestros críticos, aunque no el menos distinguido.

Pastores son de un rebaño disperso, y van por sendas diferentes, atravesando riscos y matorrales sin que puedan nunca meter en el redil a las ovejas.

CAPÍTULO XVI

Concepto de la Tesis en las obras de Arte dramático.

I

Hay que deshacer, en primer término, esa noción equívoca que trata de envolverse con la frase rodada de *el Arte por el Arte*.

El objeto fundamental del Arte se halla en la producción de la Belleza, luego el Arte tiene un objeto que no es el Arte mismo. Si así no fuera, el Arte carecería de objeto. He aquí ya establecida la primera diferencia que rompe el sincronismo de aquella frase.

Una cosa es el Arte y otra la Belleza, como son cosas distintas la Causa y el Efecto, aunque se hallan unidas correlativamente. Decir el Arte por el Arte equivale a decir la causa por la causa.

Sentada esta diferencial entre el Arte y la Belleza, hallo que hay varias formas de Belleza. ¿Qué elemento establece estas nuevas diferenciales? El Asunto. De modo que la Belleza puede pertenecer a muchos asun-

tos sin que se altere la noción constante que el Arte nos sugiere.

El Asunto no es un elemento simple. Se descompone en otros dos, que son, el Argumento y la Tesis.

El Argumento se define diciendo que se halla en la organización determinada de los hechos que componen el Asunto. Este puede ser constante aunque los hechos sean variables, como que un mismo asunto puede ser desarrollado de muy diversos modos.

Pero sea cual fuere su desarrollo, el Asunto ha de tener una finalidad... una tendencia... un Alma que venga a ser como el resplandor respecto de la Luz y el perfume respecto de la Flor. He aquí la *tesis*, alma del Asunto.

Así como el Arte no puede concebirse sin objeto, o sea sin la producción de la Belleza, tampoco es concebible el Asunto sin argumento y sin tesis. Quien quita el resplandor quita la Luz.

Mas por todos los senderos que dirijamos la investigación tenemos que someterla al imperio de las series.

La *tesis* puede tener mayor o menor relieve. Ser más o menos trascendental, refiriéndose a todas los hechos de la vida ya individual ya colectivamente.

Por ejemplo: la *tesis* de la comedia titulada *El genio alegre* puede significarse diciendo que se halla en la alegría del vivir. La del *Juan José* es de orden sentimental y social... La del *Hamlet*, de un hondo y aun no bien definido sentimiento de venganza... etc. ¿Dónde habrá una obra de Cualidad dramática sin *tesis*? Nosotros no la conocemos. Hasta el asunto que sirve de base a la formación de un sainete de Ley, tiene que cumplir con su *tesis* de regocijo.

Pero el desarrollo de la *tesis*, en todo asunto de Arte dramático, tiene que ir acompañado, paralelamente, del desarrollo de sus elementos de conexión artística.

Es decir, que para elevar la *tesis* es preciso elevar también la Ley de generación en Idealidad y Sentimiento de la obra dramática a fin de que nunca el Arte quede a más bajo nivel que la *tesis*.

El trascendentalismo de la *tesis* impone la necesidad de un Arte superior que la acompañe. Cuando esto sucede, el carácter de los personajes debe adquirir insuperable sostén. El movimiento de las pasiones se ha de corresponder con el carácter. La Ley de conducta se ha de ceñir estrictamente a la Ley de expresión, y la más severa lógica debe justificar la catástrofe originada por el conflicto.

No se puede plantear en un drama una *tesis* sólo para causar efecto con la propia *tesis*. Esto explica que haya muchas producciones dramáticas, aplaudidas fervorosamente, de muy escaso valor artístico.

En *Los malos pastores*, de Mirbeau, se desarrolla una gran *tesis*; pero es que Mirbeau ha elevado a la vez, en consonancia con nuestras afirmaciones, todos los elementos de Arte que dan composición a su drama, resultando la *tesis*, a pesar de su grandeza, subordinada a dichos elementos.

Y lo mismo ocurre en *Brand*, el drama del insigne Autor noruego.

En dichas obras no hay ningún personaje que sea sacrificado a la diosa implacable Tesis.

Por estos hechos resulta que, en la mayor o menor elevación de la *tesis*, se halla graduado el mayor o menor mérito que corresponde a la obra dramática, siempre que

se satisfagan las condiciones que se requieren, en síntesis, para que el desarrollo de la idea tética no se verifique, en ningún caso, a expensas de los elementos de Arte que deben acompañarla.

Cuando decimos que una producción dramática es trascendental no debemos entender que lo es sólo por la *tesis*, sino también como obra de Arte. Sin esta condición, el trascendentalismo, referido sólo a la *tesis*, se divorcia del Arte dramático para corresponderse con manifestaciones de otro orden.

Sin faltar a estos preceptos de Arte superior, las obras dramáticas, con *tesis* o fondo educativo, por ejemplo, pueden promover, legítimamente, los movimientos más hondos y complejos en el Alma de los Públicos, asociando el Arte y su Belleza a Principios que pueden ser de orden moral, social y hasta científico.

En el Teatro caben todas las representaciones de la Vida humana, sin restricciones de ningún género, a condición precisa de que predomine en ellas el elemento artístico que da valor a la escena.

Con esto queremos decir que no deben sacrificarse los personajes a una *tesis* preconcebida o que pierdan carácter, faltando a su deber artístico, con el fin de que aquélla prevalezca. Ésta será una obra defectuosa.

La cuestión es que la *tesis* se subordine al drama y no el drama a la *tesis*, para que no se produzca sacrificio alguno de los seres estéticos en holocausto a la Política, la Religión, la Ciencia o la Filosofía, y para que el Arte constituya el principal elemento de todo el organismo dramático.

La gran dificultad que ofrece tan exquisita labor de Arte, es causa de que, en general, las obras llamadas de

tesis no respondan a su alta finalidad, alcanzando, sin embargo, éxitos clamorosos por elementos que son extraños al mérito artístico de dichas obras, unas veces por el sectarismo político y otras por afinidades de orden circunstancial, que relacionan el interés y hasta el más vulgar sentimentalismo de los Públicos, a dichas *tesis*.

II

Falta una nueva definición para completar las anteriores, y esta es la que se refiere a la relación que guardan entre sí el tipo y el carácter.

Dicha relación es inversa. El tipo tiende a la particularización. El carácter tiende a la generalidad. A ser posible que un individuo se pareciera a él sólo, éste sería el tipo más particularizado y por consiguiente el tipo máximo. A la inversa: el individuo de tal carácter, que se pareciera a todos los hombres, se revestiría del sello universal y éste sería el máximo carácter.

Claramente se ve que se hallan situados en polos opuestos el carácter y el tipo y que su relación es inversa, como hemos afirmado. El carácter hace a la Humanidad. El tipo singulariza al Hombre.

Poco a poco vamos descorriendo el velo del misterio que encubría estas hondas cuestiones.

Cuanto más desposeído se halla de carácter, más particular resulta el tipo. En tal caso, la humanidad de este personaje comprende a una zona muy limitada. Es la humanidad de la casa, de la calle, del barrio... He aquí al tipo de sainete.

Si vamos generalizando el carácter a expensas de la

particularidad del tipo, o bien, si ennoblecemos, en cierto modo, al tipo de modo que comprenda a una clase social de ambiente más amplio, daremos creación a un personaje de comedia.

Y si producimos un carácter de gran generalidad prescindiendo de los particularismos que ofrece el tipo, y le sometemos a la acción de cualquiera de los hondos conflictos de la Vida, damos creación a un personaje de drama o tragedia.

La *antitesis* o Ley de oposición, que ya hemos estudiado, interviene en el sainete con carácter particular. Los conflictos que provoca sirven de base a las situaciones cómicas, que tan gozosa hilaridad promueven.

Esta misma Ley de oposición o *antitesis*, en la Comedia, ya tiene carácter más elevado. No es causa de risa exclusivamente, sino también de reflexión y enseñanza. Se ponen en pugna la buena y la mala costumbre. El Amor de artificio y el Amor verdadero. Los fraudes de la virtud y sus más puras acciones, etc., etc.

En el drama la *antitesis* conduce a la catástrofe, o sea al conflicto irremediable. La Ley de oposición triunfa. El Accidente impera. La sombra oscurece a la Luz.

Estas son las formas del Arte dramático en general.

Siempre acontece que no es posible elevar la *tesis* sin que su Ley de oposición, o *antitesis*, se eleve al mismo grado para que se ponga a su nivel la *síntesis*, que ya es de Arte superior.

Hemos tratado de las formas de composición del Arte que prevalecen comúnmente, pero hay excepciones que dan lugar a la producción de las obras cuyo mérito, por su más alta grandeza, es también excepcional.

El mayor prodigio consiste en llegar a una *síntesis*

del Tipo y el Carácter dentro de un mismo sujeto.

¿Cómo se han de unir un Carácter de gran generalidad y, por consiguiente, de honda humanidad y un Tipo muy particularizado, siendo ambos antitéticos? Esta es la magna cuestión.

Se crea un Tipo físicamente deforme y se eleva su Carácter hasta que resulte moralmente bello, a base de aquella misma deformidad. He aquí al gran Sér estético. La *Marianela*, de Galdós, y el *Cyrano*, de Rostand, por ejemplo.

Semejante *antítesis*, entre la fealdad del cuerpo y la belleza del alma, no puede extremarse tanto en el Teatro como en la novela. El Cuasimodo, de Víctor Hugo, se sale del marco de la escena. Es un personaje a quien ha de vérsese con las miradas del Espíritu en forma descriptiva y no en su plástico modo de ser por los ojos sensibles.

Hay todavía una cima más alta. La cúspide de todas las creaciones del Arte.

Así el *Cyrano* como el Cuasimodo son feos exteriormente y harían reír, como personajes de sainete, si no pusieran un sello de gravedad en todos los labios por la alteza de su Carácter. ¿Por qué razón? Porque sus actos se ajustan a su Ley de expresión. Nada hacen que resulte cómico... Pues bien, el *sumum* del Arte consiste en llegar a una *síntesis* superior con un Tipo que *haga reír* por sus actos y que a la vez resulte trágico y revestido de inmensa tristeza, por un carácter de la más alta elevación humana.

Sólo hay un ejemplo. Este personaje, único, inmortal, sublime... es Don Quijote de la Mancha, tético por el Carácter, antitético por el Tipo y sintético por el Arte.

III

Hemos establecido el hecho primordial de que todas las obras de Arte dramático tienen *tesis* por la sencilla razón de que todas tienen Asunto y no hay Asunto sin *tesis*.

Y también hemos llegado a la conclusión de que la *tesis* puede ser más o menos elevada o trascendental, dependiendo esta diferencia del Sujeto que la motiva.

Si la *tesis* afecta sólo a la vida de las personas, en el amor o el odio, el vicio o la virtud, etc., es menos trascendente que si se refiere a sujetos que ya son impersonales, como el patriotismo, el vicio o la virtud referidas al alma colectiva de los Pueblos; el orgullo de raza, etc., etcétera, y este trascendentalismo alcanza su periferia máxima en sujetos como el bien de la Humanidad... Los misterios de la Vida... Las adversidades del Destino, etc., etc.

Así es como se comprende que a medida que se eleva la *tesis* han de subir, también, de grado, sus elementos de Arte conexos para que haya síntesis y pueda producirse la Belleza de alto signo.

Pero, ahora, entremos en otro orden de consideraciones, que amplía extraordinariamente nuestro estudio.

Donde hay *tesis* tiene que haber necesariamente *antítesis* y *síntesis*, y como hemos establecido que en todas las obras dramáticas hay *tesis*, debemos admitir, forzosamente, que hay también, en todas ellas, *antítesis* y *síntesis*.

¿Qué interpretación debemos dar a la *antítesis* en di-

chas obras de Arte? He aquí el concepto nuevo de un interés verdaderamente excepcional.

La *antítesis* en la Vida de Cualidad sirve de yunque donde se forja el Carácter, de modo que, así como el alma del Asunto es la Tesis, el temple del Carácter es la Antítesis, resultando, en conjunto, que el alma del Arte se halla en la Síntesis, o sea en la producción de la Belleza.

¿Y cómo se aplica el concepto de la *antítesis* al Carácter? Por contradicción u oposición de los elementos que dan generación a la vida del Sér estético o de Cualidad.

Un Carácter no puede manifestarse sin vida de relación contradictoria o, en términos más elevados, sin Ley de Oposición.

Un Hombre que no se viera obligado, nunca, a tomar parte en una u otra lucha, no podría jamás adquirir Carácter. En la lucha está la piedra de toque que lo señala y determina. Así es que no hay Carácter si no hay *antítesis*.

¿Dónde se halla la *antítesis* en el carácter del Cyrano de Bergerach, por ejemplo? En su fealdad física, que se encuentra en oposición con la belleza de su Alma. Y lo mismo ocurre con el Oswald de *Los Espectros*, de Ibsen. Aquí el Carácter tiene que luchar con el atavismo patológico que ata a un Espíritu consciente y animoso a una enfermedad progresiva de la medula. De este modo se revela la Ley de oposición o *antítesis* que hace del Owald un sér estético de gran Cualidad.

Y también en el Orozco de *Realidad*, de Galdós, de cuyo personaje nos ocuparemos luego, se encuentra aquella Ley de oposición o *antítesis* por la cual se determina el carácter de dicho personaje.

Pónese en pugna el sentimiento con la Razón... El corazón con el cerebro, y Orozco pone disciplina en su Ley de conducta en lucha sorda interior. Siempre acontece que no hay carácter sin lucha promovida por algún elemento de naturaleza antitética.

La obra dramática perfecta; la obra magna y por consiguiente la obra Única, sólo cabe en la infinita irrealizable aspiración del Numen, donde la *tesis* alcanzase su máxima elevación y se pusiera a su nivel la *antítesis*. De semejante consorcio resultaría la *síntesis* suprema o sea la Belleza en toda su magnitud. El Arte, el Asunto y el Carácter llegarían en este caso a la cúspide de su equilibrio y ponderación. Esta es la obra del Universo.

Mas descendiendo desde tal Empíreo a la Tierra, morada del Sér humano, la obra Única se desgrana en valores relativos, y se divide en parcelas donde la Belleza se produce en formas varias y en géneros distintos.

¿Cuál debe ser la aspiración del Autor dramático volviendo al objeto que más nos interesa? Producir obras bien equilibradas en esta esfera de relatividad en que vivimos.

Para que pueda establecerse este equilibrio menester es que la *tesis*, alma del Asunto y la *antítesis*, temple del Carácter, se eleven por igual para producir una *síntesis* igualmente elevada. Aquí reside el prodigioso talismán de la Belleza artística.

Empero acontece que hay muy pocas obras dramáticas fundadas en estas condiciones preceptivas.

Un Autor exalta su Ideación y la hace girar sobre una *tesis* elevada, pero su Numen no tiene la potencialidad suficiente para llegar a la *síntesis* que aquella elevada *tesis* requiere. ¿Y qué resulta? Que la *tesis* se pone

en relación inversa con los demás elementos que deben formar la ecuación. No hay *antitesis*. No hay Carácter y no hay, por consiguiente, Arte superior.

La relación directa... A *tesis* superior, arte superior, sólo alcanza a los grandes Genios produciendo las obras inmortales.

Los Autores de facultades más relativas, a partir de una u otra unidad de producción bien equilibrada, se hallan sometidos, forzosamente, a la relación inversa. A *tesis* superior, arte inferior.

IV

Ahora vamos a someter a la *pedra de toque* de estas definiciones perceptivas, algunos valores de Arte dramático de los más renombrados autores; pero entiéndase bien que no tratamos de hacer Crítica trascendental para la realización de cuya labor no nos consideramos con méritos suficientes.

Nuestro trabajo se encamina, sólo, a señalar los rasgos más salientes de claudicación de personajes pertenecientes a obras dramáticas conocidas, sobre las cuales ha emitido ya su fallo la Opinión.

Decimos que un personaje claudica cuando su Ley de conducta no se adapta a su Ley de generación y expresión. Dicho en otra forma, cuando no cumple con su deber artístico.

Hacemos constar, de nuevo, que los Seres de vida estética tienen deberes cuya finalidad se halla en la producción de la Belleza, así como los seres de la Vida hu-

mana tienen también deberes que convergen hacia la realización del Bien.

Para llevar a debido efecto nuestro trabajo, debemos empezar por el insigne y nunca bien llorado Eche-
garay.

Este invicto dramaturgo lo posponía todo a su exuberante y magnífica Idealidad teatral... Con menos sequedad de Sentimiento sus obras se hubieran aproximado, extraordinariamente, a su Ley de generación y el Numen de D. José hubiera brillado como un Astro esplendoroso; pero sus personajes resultan flacos de Sentimiento.

Por este predominio de la Idealidad dramática sobre el Sentimiento, dichos personajes, en su mayor parte, van donde Echegaray los lleva y no donde deben ir para cumplir con su misión artística.

De manera que no hay equilibrio, a nuestro entender, en los dos factores constituyentes de la generación de dichos personajes. Con más naturaleza artística éstos hubieran podido ofrecer mayor resistencia al incumplimiento de sus deberes, pero dominaba en ellos el Poder impulsivo de aquella gran Idealidad.

Ahí está la pobre Mariana, que aun no sabe por qué su Creador artístico la hizo casar con aquel General de hielo, estando ella tan enamorada del fogoso Daniel... aunque no lo parecía, mejor dicho, aunque a don José no le convenía que lo pareciese. Ella no le hubiera concedido tan desmesurada importancia al hallazgo de las *arracadas*, pero tuvo que obedecer a superiores mandatos... Únicamente cuando ya estaba casada con el General, consintió don José en que los sentimientos que le inspiraba Daniel, se manifestasen en su verdadera Ley de

expresión. Y, ¿para qué? Para que la matase el esposo ofendido.

En este caso, Mariana falta a su Ley de conducta. Para rendir culto a la memoria ofendida de su Madre, no era menester que se casara con el General. Bastaba con que hubiera renunciado a la dicha que le brindaba Daniel. Este era su deber artístico y también lo más racional.

El recuerdo que evoca la desgraciada Teodora, de *El Gran Galeoto*, no es menos doloroso.

Tampoco acierta Teodora a comprender por qué su Padre genial la conduce, casi de los cabellos, a la casa de Ernesto, dando margen a que la encontrase allí don Julián, su esposo. En esto claudica Teodora. Bien es verdad que tampoco, ni ella misma, se daba cuenta de los sentimientos que Ernesto la inspiraba.

Si no le amaba, debió haber subordinado su Ley de expresión a otra Ley de conducta, pero en este caso el conflicto dramático no hubiera surgido.

Por el contrario; si le amaba, debió haber ajustado su Ley de conducta a otra Ley de expresión. Aquí el drama hubiera tenido que ser otro necesariamente, bajo formas distintas de acción y desarrollo.

Sólo para justificar la influencia que ejerce el Mundo cuando se entromete en asuntos privados, se hace precisa la claudicación del carácter de Teodora y correlativamente el de don Julián y hasta el de Ernesto.

Todos son sacrificados a la inexorable finalidad de que salga victoriosa la *tesis* preconcebida de *El Gran Galeoto*.

He aquí planteada la gran cuestión que al comienzo de este capítulo nos ha servido de fundamento de estudio.

La mayor elevación de la *tesis* de una obra dramá-

tica debe ir acompañada de elementos de Arte que siempre la superen. Este es el Principio.

La tesis de *El Gran Galeoto* es de mucha elevación, pero no se hallan a la misma altura sus elementos conexos de Arte.

No concurren a la síntesis los grandes caracteres ni cumplen los personajes con su Ley de conducta.

¿Qué sucede en el drama *Brand*, ya citado? Que gira sobre otra tesis imponente. Pónense allí, en pugna gigantesca, lo Absoluto y lo Relativo; pero en tal obra nadie queda sacrificado innecesariamente. Si grande es la tesis, más grande es todavía el Arte que la acompaña.

Ibsen hace que el Protagonista se envuelva en el sofisma de el Todo o la Nada. Este es el yunque donde aquel personaje martillea.

Brand lucha contra la flaca naturaleza del Hombre. Reniega de sus debilidades y desmayos. Él sólo es el inflexible. El Único que comprende la grandeza del sacrificio... Todo o nada, repite. Así place a la Voluntad Absoluta. Esta es la *antítesis* de aquel Carácter.

Es un inmenso visionario. No comprende que nunca hay Todo o Nada. La Nada no es parte jamás de ningún Todo, y no puede servir de objeto de derivación de ningún pensamiento racional. Lo Absoluto niega a la parte, porque ésta ha de ser necesariamente relativa. Niega también a la Evolución, la cual se funda en la serie que no puede contenerse en ningún término Único.

¿Y cómo se deshace aquel nudo? ¿Cómo sobreviene la catástrofe? Con inflexible lógica. Como debe caer la piedra arrojada desde lo alto.

El Gran Autor hace fracasar a su personaje en aquella

tentativa de lo Absoluto. Hace que le arrastre una tempestad. Se ve entonces que es un pobre gusano quien tal Idea abarca. Así es como se deshace el sofisma. Y así es como el drama y la *tesis* se elevan a un mismo exponente de Belleza.

V

De las obras de don Benito Pérez Galdós, a quien también admiramos y hasta reverenciamos, nos subyuga su primera obra, *Realidad*, que se estrenó hace ya muchos años en la Comedia, y que Federico Oliver ha tenido el buen acuerdo de *reprisar* en el Teatro Español con fecha reciente.

Nos admira esta obra porque la encontramos muy limpia de todo artificio teatral y de los convencionalismos de rúbrica que en vez de dar relieve desnaturalizan a los Seres de Cualidad.

Gira sobre una *tesis* que no hace concesión alguna a los prejuicios adquiridos socialmente, sobre el caso de conflicto conyugal por desamor o infidelidades de la esposa. Puede afirmarse que dicha *tesis* se halla en relación inversa con la que se establece en *El nudo gordiano*, de Eugenio Sellés.

Y, sin embargo, ambas *tesis* son legítimas a la directa y a la inversa, sólo que en la de Sellés el sentimiento del esposo ofendido gira sobre un corazón, y en la de Galdós este mismo sentimiento gira sobre un cerebro.

La primera *tesis* está en el ambiente, y el Público la encuentra más justificada que la segunda. He aquí el

mérito de *Realidad*. En esta obra, el Espíritu de Orozco es motriz. En *El nudo gordiano* se acepta la fatalidad social y se ponen de manifiesto sus males de cuya enseñanza sale aquel Espíritu motor.

Nosotros decimos Espíritu motor al que domina sobre las malas pasiones y los malos hechos que se derivan de las mismas, haciendo al Hombre amo y señor de sus acciones.

En *El nudo gordiano* la tendencia es a producir el drama. En *Realidad* se tiende a evitarlo.

¿Con el sacrificio del corazón? ¡Ah! He aquí la *antítesis*.

Orozco aun no está fundido para sobrellevar tan enorme carga. Aun pesan sobre él, de cierto modo, los prejuicios sociales y todavía el Espíritu no se ha impuesto, totalmente, a la carnal materia, ni las ráfagas de la Luz a los efluvios de la sangre.

Y se establece el drama interno no menos patético que el que se exterioriza en la obra de Sellés, pero don Benito sabe lo que se trae entre manos y la *tesis* queda sometida a un caso de disciplina interior.

No es que no haya drama. Es que no sale a la superficie. ¿Y qué se necesita para esto? La producción de un gran carácter; pero carácter nuevo que sorprende a los que aun no se hallan exentos de prejuicios para poder penetrar en tan honda psicología. Y esto es lo que ha hecho Galdós. Ha creado en Orozco un gran carácter.

Este es el elemento de arte superior que debe acompañar a la *tesis* elevada, y por eso es admirable el drama *Realidad*.

No se anda en dicha obra todo el camino. Se descubre sólo el comienzo; mas ya se vislumbra que por tal senda

se llega al dominio de las pasiones por la Razón humana.

Hoy se desprestigia el drama suscitado por la infidelidad conyugal... Mañana se desprestigia por otros motivos que dan lugar a otras *tesis*...

Y así es como el drama tiende a desaparecer; mas no arrancando todas sus raíces; esto es, las malas pasiones, sino dominándolas o tendiendo a dominarlas, porque la perfección humana no es posible.

Para nosotros es una lástima muy grande que el ilustre Galdós no haya seguido, elaborando sus *tesis* sucesivas, por el mismo orden y con aquel carácter.

VI

Ahora tenemos que ensayar nuestras definiciones doctrinales, tomando por base de estudio las comedias de Benavente; pero antes hemos de rendir homenaje de admiración a este gran comediógrafo, como también lo hemos rendido a Echegaray y Galdós.

Casi no se puede alabar ni censurar a tan distinguidos Maestros. Si se les alaba, malo, porque parece que uno trata de engréirse como el gallo de la Fábula otorgándole favor. Y peor todavía si se les censura porque es muy aventurado el papel de Juez sin que éste se halle revestido de una gran autoridad.

Sólo a merced de los fueros del Arte, anterior y superior a todo miramiento personal, nos atrevemos, nosotros, a cumplir con tan espinoso trabajo, invocando el Principio de la buena voluntad a falta de otros merecimientos.

Y rendido este culto, debemos decir que, a nuestro juicio, el Benavente bien, se halla en la primera serie de sus comedias. Allí está el analista puro de costumbres. En la segunda serie ya no hallamos tan purista a D. Jacinto. Se nota que ha cedido a la presión del Medio dejándose influir hasta dar generación a obras como *La noche del Sábado*, *El dragón de fuego* y *La Malquerida*, tan fuera de su modo de ser artístico.

Sobre todo, *La Malquerida* iría bien firmada por Guimerá; ¡pero por Benavente!... El autor de *Marta Rosa* podría ofrecer paternidad, sin claudicación alguna de carácter, a *La Malquerida*: don Jacinto, no.

El caso es que, de concesión en concesión, el Teatro primitivo de Benavente se ha desnaturalizado, en cierto modo. Ha perdido carácter, a nuestro juicio.

¿Y en qué se funda este carácter?... Se halla muy bien definido. Hay en él más espíritu que carne; más luz que sangre; más análisis que pasión; más ideación que sentimiento; más dibujo que colorido...

En este Teatro, los personajes se distinguen más por lo que dicen que por lo que hacen. La dicción supera a la acción, y hace bien don Jacinto en aconsejar con frecuencia a los Actores que hagan en escena lo que quieran, pero que hablen claro para que se les oiga perfectamente.

¡Ah!, pero no estamos conformes con la opinión de algún crítico, que llega hasta calificar de oral al Teatro de Benavente.

Cierto que es poco cálido porque en su Ley de generación predomina la Ideación sobre el Sentimiento, pero aquí está el gran secreto de aquel ilustre comediógrafo.

Todos los personajes de sus obras resultan teatrales,

por más que se hallen revestidos de una naturaleza artística muy sutil; pero es tan exquisita esta naturaleza, tiene tal fuerza de Cualidad, que da la animación necesaria a las figuras para que no *se caiga* ninguna de ellas.

Siempre que asistimos a la representación de alguna de aquellas obras pertenecientes a la primera serie, nos parece advertir, por un fenómeno de percepción extraña, que no es la escena la que estamos contemplando, sino el fondo interno del propio cerebro de Benavente, donde cada actor es una idea, o bien un reflejo de luz espiritual, que en aquel cerebro, como en las caras de un prisma, toma distintos ángulos de reflexión.

Las cosas son como deben ser y no como nosotros quisiéramos que fuesen, y Benavente sólo puede ser como es y por eso no resulta tan grande cuando se sale de su modo de ser, aunque esto agrade más al Público.

Hay que volver a decirlo. El motor espiritual no debe hallarse en el alma del Público, sino en el Genio creador de la Belleza. Éste es el que intensifica a las almas, y, para esto, ha de residir en él aquella fuerza motriz. Así es únicamente como halla debido cumplimiento el fin supremo del Arte.

Claro es que la masa Público se resiste a entrar en modulación al igual que se opone toda inercia al impulso de la fuerza viva, y esto es causa de que las obras de arte, verdaderamente motrices, no alcancen tanto éxito ni proporcionen tanto dinero como aquellas otras que sitúan su fuerza motriz en el alma del Público, invirtiendo el orden que debe servir de régimen a tan suprema finalidad.

De manera que para nosotros es bien cierto que el

carácter artístico de Benavente ha claudicado en tal sentido.

La fina sátira... La exquisita ejemplar ironía... Los rasgos incisivos... Las frases punzadoras... Los perfiles hondos... Las vendas desgarradas, encubridoras de perfidias sociales, etc., etc., todo eso, tan exquisito y penetrante, va desapareciendo, como Astro que declina, del Teatro Benaventino.

Y no hay que exigirle a tan distinguido Maestro que haga dramas cálidos invirtiendo el orden de generación de sus facultades, ni siquiera que aborde grandes tesis...

Cada personaje de Benavente es una *tesis* por separado. El mérito estriba en dar conjunción armónica a todas estas tesis juntas. Para que mejor se nos entienda diremos, metafóricamente, que en toda obra, la *tesis* viene a ser como un ramillete confeccionado con flores distintas guardando unidad los tonos varios; pero una comedia de Benavente no es un ramillete, sino un conjunto de ramilletes. ¿Cómo se conduce el Autor para asociarlos artísticamente? Ahí está el poder de su Genio.

Y por ser así, don Jacinto sólo puede crear tipos maravillosamente dibujados, pero no grandes caracteres.

Como ya dijimos, la diferencia que hay entre lo que llamamos un tipo y un carácter, estriba en que ambos se relacionan a la inversa. Cuanto más particularizado se halla un tipo, menos generalidad revela su carácter. El bello ideal de la creación de un tipo fuera que sólo se pareciera a él mismo. A la inversa; el bello ideal de la creación de un gran carácter, fuera que se asemejara al de todos los hombres.

Pero esto no es un defecto, sino un modo de ser del arte de Benavente. El don de la facultad artística, tan

rico y vario, se halla desgranado en el cerebro de todos los elegidos... Shakespeare, que dió alumbramiento a un *Otello*, no hubiera podido hacer, acaso, una comedia como *Lo cursi*, por ejemplo... Lo que es análisis ha de ser siempre contrario de lo que es síntesis.

Y no es el Teatro de Benavente tan nuevo como algunos pretenden. Tiene cierta genealogía.

Así como puede decirse que Balzac fué el precursor de Zola, de igual manera puede afirmarse que el precursor de Benavente ha sido Enrique Gaspar, el demasiado olvidado autor de *La Levita*, *Las circunstancias* y *Las personas decentes*.

Los intereses creados, giran, en cierto modo, sobre la misma idea tética que *Las circunstancias*, pero con arte mucho más exquisito y de más amplios y elevados desarrollos.

El Maestro ha tenido el mal discurso de escribir una segunda parte. *La ciudad alegre y confiada*, que se parece a la primera, *Los intereses creados*, como el *Quijote* de Avellaneda al *Quijote* de Cervantes.

VII

Federico Oliver sobresale por sus dramas de tesis educativas. Ya puso los tres sillares que deban dar sustentación al edificio que tiene planeado. Estos son *Los semidioses*, *El crimen de todos* y *El pueblo dormido*.

Confesamos que nos place sobremanera la fundación de un Teatro educativo.

El Arte dramático, bien utilizado, puede ejercer una gran influencia en el Medio social, por la fuerza que

mandan sus creaciones plásticas y por el revestimiento que la vida escénica da a las Ideas.

Una exclamación... una frase que en la disertación oral o en el discurso de un mitin, apenas produce efecto en el Público, lanzada, o dicha en la escena, por boca de un personaje, produce un hondo sacudimiento en el alma de los oyentes. Esta fuerza es la que debe aprovecharse en bien y progreso de la general cultura.

Pero hay que seguir, inexorablemente, el precepto de que no hay que sacrificar el Arte para la *tesis*.

Cada cosa engendra su semejante. La escena no puede convertirse, nunca, ni en sala de clínica ni en local de mitin, con el fin de ofrecer ejemplos de criminalidad patológica, en el primer caso, ni explosiones de carácter político en el segundo.

Recordamos a este propósito cuanto hemos dicho en anteriores capítulos sobre el Arte y la Naturaleza.

La Vida de Cualidad de los personajes de un drama, aunque en éste se desarrolle una tesis política, por ejemplo, siempre difiere de la vida ordinaria o natural de los hombres.

De modo que hasta el discurso que pronuncie un personaje que actúa de luchador político en un drama, tiene que tener otro carácter, otro sello de mayor dignidad y nobleza que aquel otro discurso que pueda pronunciar un campeón de las mismas ideas fuera del Teatro y de la vida estética.

Nunca hay que confundir a la Naturaleza con el Arte ni en éste ni en ningún otro caso.

Todos pueden luchar por la civilización y progreso, mas sin salirse de su esfera, para no invadir la ajena.

Un orador pronuncia un gran discurso en el Parla-

mento. La *tesis* de este discurso se funda en la regeneración de la Patria, por ejemplo.

Cumplida aquella finalidad, si un Autor dramático quiere dar desarrollo a la propia *tesis* en forma de Arte dramático, ya tiene que someterla a otra Ley de expresión. Ya no es la forma oral, escueta, de dicha *tesis*, la que debe prevalecer en el drama. Tiene que revestirse de sangre y luz. Tiene que subordinarse a la vida del Arte, y a las imposiciones de buena generación y desarrollo del drama. De lo contrario, no hay que sacar a dicha *tesis* del discurso parlamentario.

Federico Oliver ha comprendido bien esto, y procura en sus obras, de fondo social, poner en equilibrio la *tesis* con el Arte.

Son muy dignas de estudio, sin embargo, las oscilaciones que se han operado en la realización de su buen deseo, dentro de aquellas tres obras citadas.

Estamos muy lejos de atribuirnos la perspicacia máxima, pero creemos no habernos equivocado en el estudio que hemos hecho a este propósito.

Hallamos que en *Los semidioses* se halla el mayor equilibrio que aquel distinguido dramaturgo ha obtenido entre la Idealidad y el Sentimiento, y correlativamente entre la *tesis* y el Arte.

La *tesis* que sirve de medula a *Los semidioses* se ve, a cada momento, relegada a segundo término por la influencia mayor que ejerce la Vida de Cualidad, o sea la Vida del Arte. Aquí se sigue aquel Principio del que antes hicimos referencia. El drama, pues, se aproxima, por esta circunstancia, a su Ley de generación.

En *El crimen de todos* ya no se halla tan marcado este

equilibrio. La Ideación tiende a superar al Sentimiento y la tesis al Arte.

No importa que este segundo drama haya sido más estruendosamente aplaudido que el primero.

El Principio está en que un drama tético no sea aplaudido a causa de la Tesis principalmente, sino por la síntesis, o sea por el Arte.

Y en la tercera de las obras de Oliver, *El pueblo dormido*, la separación iniciada en *El crimen de todos*, se hace mucho más ostensible.

Aquí la tesis impera ya sobre el Arte. Poco a poco el Maestro se fué dejando arrastrar por la Ideación, olvidando el otro factor preciso, que se halla en el Sentimiento.

El primer Acto de *El pueblo dormido* es un prodigio de observación. Era muy difícil, si no imposible, sostener la tesis de la obra en aquella textura inicial que la hubiera convertido en comedia de costumbres de fina sátira.

En el segundo Acto se pierde ya el equilibrio, y en el tercero la soberana Tesis se convierte en Diosa implacable... Casi todos los personajes son por ella sacrificados.

Las consecuencias que se derivan de tales hechos, ofrecen un nuevo campo de estudio, muy interesante, referido al concepto cuyo examen nos ocupa.

La relación de *Los semidioses*, *El crimen de todos* y *El pueblo dormido*, ligada a cada una de sus tesis, respecto de los elementos de Arte conexos, no es directa. Se advierte en estos dramas que a una mayor elevación de la tesis, corresponde un grado menor en los valores de Arte... Así es que se hallan en relación inversa los dos elementos que constituyen la *stntesis*.

El Autor ha puesto en dichas obras el mismo interés,

la misma fe; casi podríamos decir que toda su capacidad mental; pero esta capacidad se reparte en formas de actividad que son distintas.

No olvidando que en la Ideación y el Sentimiento se hallan los dos factores de la generación artística, hallaremos explicado que a un exceso de Ideación corresponde, siempre, un defecto de Sentimiento, porque es de advertir que el Artista tiene un caudal de Inspiración que no es ilimitado, y no puede producirse con toda la Ideación que a su voluntad convenga, ni con todo el Sentimiento que a un interés satisfaga.

De modo que su actividad espiritual, su Numen, tiene que repartirse, ponderadamente, para que no haya exceso ni defecto en la relación de equilibrio que deben guardar aquellos dos elementos de la generación artística, al objeto de que resulte de igual modo la obra bella y sintética.

Es decir, que si ponemos mucha Ideación en el desarrollo de una *tesis* determinada, a expensas de la parte que en la génesis corresponde al Sentimiento, la producción artística resulta flaca en este sentido. Y al contrario, si derrochamos el Sentimiento, la obra queda manca de Ideación.

Claro está que lo mejor, en todo caso, es que nos sea posible elevar la Ideación y el Sentimiento a la vez, mas para esto es necesario que nos llamemos Sófocles o Racine, o Ibsen, etc. Y se comprende, al punto, que así debe ser porque de lo contrario todos resultaríamos Genios.

Conocerse a sí mismo... Esta es la magna cuestión, porque de este modo se sabe, aunque sólo sea aproximadamente, el grado hasta donde alcanzan nuestras fuerzas y el caudal de Inspiración que poseemos para dar equi-

tativo reparto a la Ideación y al Sentimiento si queremos producir obras bien equilibradas.

Y con estos estudios, previos, ya podemos explicar la causa de esa divergencia que se nota en las tres referidas producciones del Maestro Oliver.

La Tesis de *Los semidioses* no le ha obligado a una gran Ideación. Es una Tesis que no sale del Círculo de análisis y crítica que corresponde a una mala costumbre social. La del toreo en este caso.

El fondo pedagógico se hace muy transparente sin que para ello se necesite el empleo de una gran mentalidad.

Y he aquí el motivo por el cual resulta esta obra más sintética o artística que las dos que le siguen en generación serial. Aquellos dos elementos se hallan mejor equilibrados conforme antes dijimos.

Pero la tesis de *El crimen de todos* ya es más alta y compleja, y exige, por lo tanto, una mayor Ideación en su composición y desarrollo.

Es más alta porque se funda, no en una mala costumbre referida á elementos sociales de muy particular filiación, sino al colectivismo social.

Y he aquí que Oliver, para elevar su Ideación, se ha visto obligado a reducir su caudal de Sentimiento, y la obra ha resultado más tética pero menos sintética, y, por consiguiente, menos artística.

Esta divergencia se hace mayor en *El pueblo dormido*, por las mismas causas que ya se han señalado.

La tesis, aquí, es muy elevada. Se trata de despertar el Alma de todo un Pueblo y, naturalmente, la Ideación ha tenido que imponerse sobre el Sentimiento casi por completo, por cuyo motivo, dicha obra, ha salido de ma-

nos de su Creador espiritual, dotada de Arte inferior en relación con las dos anteriores.

El éxito popular que han obtenido todas ellas se ha puesto en relación directa con cada *tesis* respectiva y en inversa con los elementos de Arte correspondientes.

Conforme la *tesis* se ha ido elevando, el aplauso ha sido mayor a la vez que el Arte ha bajado de nivel, por donde resulta que lo que subyuga en estas obras al Público es la *tesis*, cosa, en verdad, que no debe maravillar a nadie, porque, con efecto, habida cuenta de las circunstancias porque hoy atraviesa España, necesariamente ha de interesarle más al Pueblo cualquier *toque de atención*, dado con el loable fin de que despierte, que las manifestaciones más puras del Arte.

Ninguna de las obras de este distinguido Autor ha obtenido el éxito ruidoso que han alcanzado los tres dramas que nos han servido de estudio. Cuando la *tesis* no se ha ligado al interés circunstancial, del Público, el éxito ha sido mucho menoren ruido, aunque más meritorio, artísticamente, como ocurrió con *La Muralla* del mismo Autor.

Respecto de las concomitancias que en estas obras, u otras diferentes, se adviertan, referidas a producciones ajenas, cuyas *tesis* coinciden, hacemos observar que se concede excesiva importancia a tales hechos.

No hay *tesis* alguna que no sea del dominio público, y pertenecen a todos los Autores. Una misma *tesis* puede servir de fundamento a una obra bella, bien pergeñada por un Autor y, al contrario, servir de enorme fracaso a otro.

La Idealidad no ejerce su virtud sólo en el hallazgo de la *tesis*. Realiza más elevadas funciones. Tiene que concretar y distribuir todas las líneas ordenadas y coorde-

nadas del desarrollo de modo que la Tesis y la Antítesis, o sea el Asunto y el Carácter, se hallen siempre unidas por la Síntesis, o sea por el Arte productor de la Belleza.

Y esto es lo que ya no es de la pertenencia de todos, porque cada *stntesis* tiene su sello especial y se eleva o baja de grado conforme a la potencialidad del Numen.

Hase visto que no es lícito prohibir que nadie pueda proveerse de flores para hacer ramilletes.

El jardín pertenece a la comunidad de las gentes. Unos van y otros vienen tomando aquellas que a su juicio mejor se adaptan a su gusto y manejo.

Pero es el caso que en la confección de los ramilletes ya se establecen diferencias de tal género, que mientras unos despiertan el interés del público, por el gusto con que se ha hecho la confección, la armonía de los contrastes, la colocación de las flores y el conjunto artístico, otros ramilletes se ofrecen a la vista de todo el Mundo sin que llamen la atención de nadie.

Flores hay en todos los jardines y *tesis* en la Vida humana para hacer ramilletes o para escribir obras de Arte dramático. Aquí está el derecho común; pero el derecho individual ya pertenece a los fueros que tiene el gusto de cada cual o a las intimidades secretas del Numen creador y fecundo.

Por la definición que hicimos al dar comienzo a este capítulo, sabemos que los componentes de todo Asunto son el Argumento y la Tesis.

El Argumento depende del desarrollo que la Ideación da a la *tesis*; de modo, que el Argumento ya pertenece a la propiedad del Autor.

La *tesis* pertenece al derecho común, pero no el Argumento, que ya se funda en el desarrollo que se da a

la *tesis* y que exige un trabajo individual de pura pertenencia del Numen.

Puede haber coincidencias de uno a otro Argumento, pero, racionalmente, no es posible aceptar que lleguen a una total identificación por la infinita variedad que puede ofrecer el desarrollo de una misma *tesis*, descartando el plagio.

De manera que puede haber usurpación de Argumento, pero no de *tesis*.

El plagio toma completo relieve cuando la coincidencia comprende, no sólo a la *tesis*, pero también a la *antítesis*, o sea al Argumento y al Carácter, para constituir dos síntesis comunes. En semejante caso, la usurpación no puede ser más evidente.

Fuera de esto, no hay que pleitear por la coincidencia de las *tesis* y de ciertas posibles concomitancias con los argumentos.

Como antes dijimos, se da el caso de que una obra puede tener el mismo Asunto (Argumento y Tesis) que otra de gran valor artístico y hallarse, sin embargo, aquélla bien lejos de constituir una obra de mérito.

Esto consiste en que no concurre a la formación de la *síntesis*, en igual grado, la forma de expresión que se da al desarrollo de la *tesis*, ni el carácter de los personajes promovido por *antítesis* del mismo grado.

VIII

En la Ley de generación de toda obra dramática, según ya hemos expuesto, puede haber más Ideación que Sentimiento, o, al contrario, más Sentimiento que Ideación.

Las obras de los Hermanos Quintero pertenecen a esta última clase. Todos los personajes que juegan en ellas respiran por la misma herida sentimental.

Tesis de amores impregnados de Luz y Poesía y llenos de sinceridad y franqueza que se pegan mucho al corazón.

Casi siempre las variantes giran, en estas comedias, sobre un término fijo. El sentimentalismo amoroso con la buena condición de no pecar nunca de cursi ni romántico.

Se halla puesto a raya, haciendo primorosos equilibrios, por la mucha discreción que distingue a sus Autores.

Pero de ahí no sale tan interesante psicología. No rompe su equilibrio para elevarse desde el corazón al cerebro.

En esta dirección, los Quintero, ya no triunfan de igual modo porque se salen de su cuerda. No llegan a la Ideación de Galdós ni Benavente que ya es de orden trascendental.

Pero en su género los Quintero son acabados Maestros. Ahí está su comedia *Así se escribe la Historia*, que es un primor de Arte afable.

Confesamos, ingenuamente, que nos ha subyugado tan peregrina producción que fluctúa entre lo cómico y lo serio de un modo sorprendente... Así, en esa forma artística, es como se debe promover la sabrosa hilaridad del Público. Nada importa que una obra no sea trascendente cuando de tal manera subyuga al auditorio.

La riqueza del Arte es muy varia. Todo sale del común tesoro. Unas obras son diamantes... Otras son perlas... Otras zafiros... Los autores de *Así se escribe la Historia*, ya tienen su joyero repleto de piedras preciosas.

IX

Santiago Rusiñol, a quien también admiramos, ha procedido de un modo original en su drama *El Místico*, por lo que se refiere al personaje de Obispo que en el reparto figura.

Lo pinta, en el primer acto, con un carácter absolutamente ceñido al verbo cristiano, lleno de unción evangélica; pegado al Cielo. Es un encanto aquel piadoso Obispo, tanto que hasta parece que debiera tener prioridad cronológica sobre aquel otro que Víctor Hugo nos ofrece en su obra *Los Miserables*.

Tan piadoso Obispo, al final de la obra, resulta, a juzgar por lo que dice otro sacerdote, un Príncipe de la Iglesia ordinario como todos los demás, haciendo interpretaciones sofisticas del credo evangélico.

He aquí un ligero esbozo crítico que nos permite ensayar de nuevo la aplicación de nuestras definiciones.

Aquel señor Obispo se presenta bajo una Ley de expresión que deja delineada, perfectamente, cuál debe ser su ulterior Ley de conducta; pero acontece que, luego, este mismo personaje, claudica, perdiendo el carácter y faltando a su deber artístico.

Semejante claudicación nos coloca en esta doble disyuntiva. Si consideramos como verdadera su Ley de conducta, resulta falsa su Ley de expresión, y si consideramos que esta expresión es verdadera, resulta falsa su Ley de conducta.

Tampoco se trata aquí de un Obispo farisaico. Su Ley de expresión pertenece, sin dudas de ningún género, a la de un sacerdote dignísimo. No se trasluce al fariseo.

Entonces, ¿por qué claudica? ¡Ah! Porque así conviene al plan de la obra. Sin esa claudicación no hay *tesis* ni drama posible.

Si el Obispo, con aquella expresión angélica que le da apariencia de Santo varón, no claudicara, no habría necesidad de otro personaje místico. Él sería el protagonista de la obra. Contra él se concitarían los enconos de aquellas señoras aristocráticas, más pegadas a la Tierra que al Cielo. Con ellas tendría que luchar el bueno del Obispo, poniendo en pugna sus puros sentimientos religiosos con las miras bastardas que se cubren con el manto de la Religión.

¿Y por qué se ofrece al Místico, protagonista del drama, con tal unción evangélica para perder luego por completo su carácter?

La respuesta no puede ser más sencilla. El Obispo ha de tener dos caras como Jano. Una para alentar la fe cristiana del Neófito, haciéndole ver los encantos que ésta atesora y las altas virtudes que produce, y la otra para desencantarle, desmoronando su alma con el sofisma de que no son las costumbres sociales las que deben adaptarse a la virtud cristiana, sino que, por el contrario, es esta virtud la que debe transigir con las costumbres sociales. No hay, pues, *antítesis* y no hay carácter en este personaje.

Pero así es como se produce el conflicto en el alma del Místico. La cuestión estriba, primero, en confortar su fe, a fin de que persevere en su idea de hacerse sacerdote, y luego que esto se consigue, se hiere aquella misma fe para que surja el conflicto patético.

La trama está urdida con toda intención, porque, naturalmente, al Místico lo que con mayor viveza ha de

dolerle, promoviendo la exaltación interna que le hace morir al pie de la imagen de Jesús crucificado, no es el mal que recibe del Mundo (esto un buen religioso ya lo tiene descontado), sino el mal que recibe de los suyos y, sobre todo, de aquel gerarca de la Iglesia, que tanto influye, en el primer acto, a consolidar la fe de que se halla poseído.

De modo que el eje del drama se halla en la inopinada claudicación del Obispo. Faltando este eje no puede haber giro patético, ni exaltación cristiana, ni siquiera fundamento lógico, en la acción y desarrollo de la *tesis*. El Místico sería, a estas horas, un buen sacerdote, o acaso ya hubiera muerto en paz y en gracia de Dios, sin que Santiago Rusiñol se fijara en él para hacerle protagonista de una de sus más aplaudidas producciones.

X

Vamos a ocuparnos ahora del drama *Entre Ullamas*, de Jacinto Grao, porque su estudio nos ofrece nuevas enseñanzas, que son muy dignas de tenerse en cuenta.

Este drama fué estrenado por la Compañía de Morano en el Teatro de San Sebastián.

No tuvo éxito, y su Autor, al imprimir la obra, ofrece su lectura al Público en un prefacio, muy gallarda y discretamente escrito, como apeteciendo una reivindicación del fracaso.

La verdad es que, leyendo *Entre Ullamas*, produce la impresión de que se trata de una obra de Arte superior, y hace falta tener un conocimiento, muy hondo, de la vida de los seres dramáticos, para comprender que carecen de

naturaleza escénica aquellos personajes que tan brillante relieve obtienen en la lectura.

Confesamos que nos ha sido muy dificultoso el trabajo que nos impusimos de dar la explicación de este fenómeno de producción artística; pero, al fin, pudimos obtener la seguridad de haber logrado nuestro objeto.

El protagonista de *Entre Ullamas* es un defectuoso; un jorobado; pero esto no fuera óbice si no careciera de alma estética.

Si ennoblecemos la vida del Sentimiento en un sér físicamente defectuoso, damos generación a un Cuasimodo, acaso tan bello como lo pinta Víctor Hugo.

Si ennoblecemos, además, su vida de Ideación, puede generarse un Cyrano de Bergerach. He aquí dos almas grandes aprisionadas en cuerpos deformes, o digamos *antitesis*.

Estas notas revisionistas no tienen por único objeto *hacer crítica*. Las obras y los personajes que elegimos nos sirven de yunque para forjar las nuevas formas de doctrina estética, a cuyo estudio nos consagramos.

El jorobado de *Entre Ullamas* fué ideado, sin duda, para que constituyera un gran carácter, poniendo su espíritu en pugna con la *antitesis* de su deformidad física; pero esta generación no le ha resultado a Jacinto Grao.

En vez de luchar aquel personaje, colocándose en el polo opuesto al de su *antitesis*, como hacen aquellas grandes figuras, de Víctor Hugo y Rostand, para ennoblecer su Espíritu, intensificándolo en la lucha de la resignación interna, se subleva contra aquella irremediable fealdad para acusar a su Madre... ¡Y todo por las ansias que le inspira un amor, contra el cual debiera luchar para ser grande!...

De modo que la joroba no le hace falta ninguna para determinarse como otro pasional cualquiera que no tuviese aquella deformidad física. Así es que huelga semejante apariencia de *antitesis* con que ociosamente le *adorna* su Creador Artístico, habida cuenta de que no son, únicamente, los jorobados quienes padecen contrariedades amorosas hasta dar ocasión a los más violentos dramas; resultando que el protagonista de *Entre Ullamas* no es hermoso ni física ni espiritualmente.

Además, no vive como sér de Cualidad, y este es otro aspecto de la cuestión que nos importa dar a conocer.

La generación de un sér estético es como un alumbramiento. Un sér se desprende de otro sér, individualizándose hasta determinarse en una nueva existencia, aunque ambos tengan rasgos fisonómicos que establezcan ciertas semejanzas.

Pues bien; en la génesis de una obra de Arte; en la creación de un personaje que ha de vivir en la escena, cuanto más acentuado resulte aquel desprendimiento del sér estético respecto de su Creador artístico, más bella y fecunda resulta la génesis.

No basta que un Autor transmita al papel la Ideación que le sugiere un modelo de vida; un personaje. Si no hay parto, o lo que es lo mismo, si no hay desprendimiento de ráfagas de Luz y efluvios de sangre, aquel personaje no toma individualidad. No vive. Habla lo mismo que su Creador artístico. No son dos seres. Es uno solo.

Formas de expresión son unas y formas de expresión son otras, pero hay una escala de muchos tonos diferenciales que las separe y distinga entre sí.

El Autor que tiene el don fecundo de aunar los dos

elementos que son necesarios para dar generación a los personajes de Arte dramático, produce sus alumbramientos hasta con el dolor de su Espíritu. Se desprenden de su sér aquellos otros seres que al nacer se determinan. Los modelos de Humanidad que el Autor concibe y siente, toman espíritu y Naturaleza en aquellos seres estéticos. Hay, pues, transferencia de Humanidad, produciéndose la belleza y facundia de los hijos en relación con la mayor o menor potencialidad genésica de su padre artístico.

Pero cuando un Autor muy fecundo en Idealidad, no produce a la vez vida de Sentimiento, sus creaciones no se individualizan; no se desprenden de su Creador porque carecen de Naturaleza o del cuerpo de resistencia necesario para determinarse en vidas separadas. La Luz de la Idea tiene que impregnarse de los efluvios de sangre que aporta el Sentimiento para que se produzca el calor de Humanidad de que se hallan revestidos los seres artísticos constituyendo su Naturaleza.

Y esto es lo que hemos notado en el jorobado de *Entre Ullamas*. Que es un personaje de pura Ideación. Ente de vida. Alma sin cuerpo. Luz sin efluvios de sangre. O a lo más, que tiene vida refleja, único elemento que el ha transferido su Creador artístico Jacinto Grao, aparte de la esmaltada frase que así enaltece a tan distinguido literato.

Explicaremos bien este concepto de vida refleja que atribuimos al drama *Entre Ullamas*, haciendo un esfuerzo para no dejarnos subyugar por las formas, literariamente bellas, que contiene la obra.

No es lo mismo mirar al Sol desde el Astro de la noche que recibir los resplandores que el Sol envía a dicho Astro, siendo éste objeto de nuestra contemplación.

Y sin metáfora, no es lo mismo sentir y vivir la Humanidad poniendo la Ideación en ella directamente, que sentirla y vivirla poniendo la Idea en las formas de expresión con que otros la han sentido y vivido a la directa.

La diferencia de sentir y vivir la Humanidad de un modo, a sentirla y vivirla de otro, está bien significada por la que distingue a los rayos esplendorosos del Sol de los reflejos pálidos de la Luna.

Pero el que siente y vive la Humanidad refleja, cree, sinceramente, que se halla imbuído de aquella vida a la directa.

Y de este sentimiento reflejo viven muchos personajes, no sólo del drama de Grao, que nos ocupa, pero también de muchas obras, cuyos autores son muy aplaudidos.

Así es como nosotros hemos podido hallar la explicación de aquel singular fenómeno, cuyo estudio nos ha preocupado largamente.

Jacinto Grao ha empapado su espíritu en la lectura de los grandes autores trágicos, así antiguos como modernos. Ha leído a Sófocles, a Racine, a Ibsen, a Shakespeare..., etc., etc., y se ha saturado de aquella vida que tales Genios vivieron... No se ha inspirado directamente en la vida original humana, y al dar producción a sus personajes los hizo a todos a semejanza de aquel modo de ser reflejo que se produce por la inspiración, que no es directa.

Así es que todos hablan como Jacinto Grao y de Jacinto Grao no salen con escasas diferencias de valor muy relativo.

XI

Vamos a cerrar este Capítulo con una nota revisionista que pudiera muy bien desglosarse de estas páginas, porque sólo se halla unida de un modo afable al objeto que nos ha servido de estudio.

Echegaray ha tenido dos discípulos que pronto abandonaron su escuela.

Uno de ellos fué Leopoldo Cano. Así al menos lo parece por su drama *Los laureles de un poeta*. Sólo tuvo este término de concomitancia con su Maestro. Luego escribió otras obras que ya se separaron de aquella escuela inicial.

El otro discípulo fué el autor de *El mártir de ajena culpa*, Juan Maillo, quien obtuvo un éxito ruidoso, en Novedades, con el estreno de dicha obra. También abandonó la escuela Echegarariana, pero sus nuevas obras han quedado inéditas.

Maillo es, en la forma, tan lírico y potente como pudo serlo Marcos Zapata, pero con mucha más *enjundia* de autor dramático; sólo que la fortuna no le ha favorecido.

Por Madrid anda el pobre Maillo sin que nadie se acuerde de él, murmurando versos por las calles, eterno sonámbulo del ensueño dorado que no ha podido realizar.

Ha sucedido con Maillo lo contrario de lo que ocurrió con Alejandro Dumas. Éste empezó viviendo de su letra y acabó en potentado, viviendo de su pluma. Maillo empezó viviendo de su pluma, y ahí está en una oficina viviendo de su letra.

¿Y por qué no figura Maillo en la lista de nuestros

primeros autores? Porque no supo nunca vencerse a sí mismo. No es un osado. Es un hombre extraordinariamente modesto y sencillo.

Y con la sencillez y la modestia no se sale del Parnaso, instalado de tiempo inmemorial en una bohardilla, en este País donde todos los caminos que conducen al Templo de la Gloria, se hallan infestados de salteadores del Arte.

¡Tristeza grande ha de ser la de Maillo al contemplar desde los altos miradores de su soñado Paraíso, las obras de fábrica que están haciendo en aquel Templo glorioso, con la idea de convertirlo en un Banco, los más astra-canados faranduleros de la Risa!...

CAPÍTULO XVII

Los estrenos.

I

Hétenos de nuevo en la planicie, después de haber descendido de la cumbre a la cual nos condujo nuestro espíritu de observación.

Suponemos, caro amigo, que habrás sacado algún provecho de la excursión que hemos hecho a las alturas, porque desde allí has podido contemplar gran parte del espectáculo que ofrecen nuestras desdichas nacionales.

Ahora, nuestro campo de análisis, ha vuelto a ser lo que era, y aun vamos a reducirlo a las proporciones de un escenario para hablarte de lo que ocurre en las noches de estreno.

Por lo pronto debes imaginarte el valor literario, y hasta personal, que se necesita para escribir un drama de Cualidad en estos tiempos de anarquía artística y con el horror que el Público siente hacia este género de obras.

Ello es que el drama se ha escrito por un autor novel,

que se ha ensayado y que se va a poner en escena, si alguna otra fuerza mayor no lo impide.

Todas las precauciones que se toman para que la obra no fracase nunca parecen suficientes.

El Director de escena recomienda al Electricista que las lámparas se enciendan y apaguen a su debido tiempo. En la obra hay algunos efectos de luz y esto trae desconcertado a todo el mundo, porque, efectivamente, si un mechero se apaga o enciende a destiempo, adiós éxito.

El Público es inexorable en esta clase de asuntos. Así le interesara el drama más que el *Otello*, de Shakespeare, se había caído como el Electricista encendiera un mechero por otro, y en vez de quedar iluminado un pasillo resultara alumbrada una habitación.

El desencanto que se produce en tales casos es tan grande que ya basta, y aun sobra, para que estalle la *pasión de risa* que todo español puede apenas contener, acostumbrado a reirse en todas ocasiones, aun en aquellas en que le hicieron saber que la Escuadra española había sido destruída en aguas de Santiago de Cuba.

A los Actores no les llega la camisa al cuerpo. Saben a ciencia cierta que entre la caída de la obra y la caída de la nómina no hay más que un paso de tortuga.

Esto no es óbice, sin embargo, para que continúen sin saberse el papel. Muchos de ellos prefieren quedarse en la calle antes de pasar por ese *calvario* de aprenderse de memoria.

Han adquirido la convicción profunda de que la memoria es un mito, siempre que el apuntador sepa lo que se trae entre manos.

Además; la experiencia les ha demostrado que todo lo que no se haga en el tercer ensayo ya no se hace en nin-

guno de los restantes, aunque la obra se estudie día y noche por espacio de un trimestre.

Y lo que es todavía más peregrino. No hay que hacer caso de que un actor no diga una palabra en los ensayos.

Cuando la sala se llena de gente... Se enciendan las luces y nuestro Actor se ponga cuatro rayas en la frente con el carbón de corcho quemado... Y hagan su oficio el carmín y el blanquete... y se ponga la peluca y se le ericen los pelos del bigote verdadero o postizo, bien a la prusiana, bien a la borgoñona... Entonces... sólo entonces es cuando el Público sabe lo que es bueno.

Luego hay también antecedentes. En el ensayo general de *La muerte en los labios* tampoco dijo una palabra don Antonio Vico... Don José Echegaray estaba aterrado...; pero se efectuó el estreno. ¿Y qué paso? Que don Antonio se metió en el bolsillo a todos los demás personajes del drama.

Bien es verdad que entre don Antonio Vico y el Actor de referencia media algo más que un paso de tortuga.

Hay que decir, empero, que este recuerdo tranquilizador no deja convencido al Autor del drama, cuyo estreno ha de efectuarse en breve.

Parece que hay más garantía de éxito si se dice la obra en los ensayos, porque cualquiera sabe lo que ha de ocurrir más tarde.

En la tablilla donde se fijan esta clase de avisos, se halla escrito que el ensayo definitivo se verifica con decoraciones, indumentaria, *attrezzo*, armería... en una palabra, con todo.

Y, efectivamente, a la hora de empezar el único que acude es el Autor.

El jefe de la maquinaria viene luego para decir que necesita el escenario a fin de poner el varillaje a las decoraciones.

Éstas han llegado al Teatro de arribada forzosa media hora antes.

Hay un salón gótico que está tierno todavía. El peluquero trabaja en un desván haciendo bigotes y pelucas. El armero no parece ni el sastre tampoco. ¡Y son las dos de la tarde! Por la noche tiene que verificarse el estreno.

Por fin llega el primer Actor con la precipitación del que trae mucha prisa. Se entera de lo que ocurre y se acuerda que el ensayo se verifique en la sala del Guardarropa.

Lo del ensayo general con todo se ha convertido en un cuento tártaro.

A nada se opone el Autor, alentado por lo que le dice el Galán de cuando en cuando. ¡Ya verá usted! ¡Ya verá usted!...

A las seis en punto termina el ensayo en medio de un silencio sepulcral.

El Empresario, que lo presencia, se levanta, al terminar, fríamente y se va a Contaduría, sin dignarse siquiera dirigir una mirada al Autor.

También éste queda muy mal impresionado, y llamando aparte al Jefe de la Claque, cuchichea con él misteriosamente.

En esto llega el Botones y le entrega un volante procedente de Contaduría.

En este volante dice el Empresario al Autor que si no le pone algunas pinceladas de risa al papel cómico que tiene la obra, no hay caso.

El Autor, completamente desconcertado, se pone al habla con el primer Galán y le entrega el volante diciendo: ¿Qué le parece?

El Galán, después de haberlo leído, dice muy gravemente: ¡Vaya un *quinqué* que tiene este empresario!... Pero esta ya me la tenía yo tragada. Inútil es el silencio. El papel cómico que tiene la obra es una sosera y creo también que necesita unas cuantas pinceladas de risa. No lo he dicho hasta ahora por no ofender la dignidad de Usted.

Hay que advertir que este primer Actor ha hecho cuanto le ha venido en gana del original de la obra, quitando aquí, añadiendo allá y desorganizándola a su antojo con el mismo interés que si él la hubiera parido, sin que el verdadero padre de la criatura se considerase nunca ofendido en su dignidad.

El Autor se atreve a replicar tímidamente... Yo creí que tenía mucha fuerza cómica.

No. No. Al contrario; dice el Galán. Mi papel es muy emocionante. Tiene un verbo trágico que espanta. Aquí está el éxito.

El Autor respira con más libertad. Y conviene...—sigue diciendo—conviene que la atención del Público no se condense tanto en mi papel. Hay que diluirla hacia la parte cómica.

—¿Qué impresión ha sacado Usted del ensayo general?

—Ha ocurrido una cosa verdaderamente extraordinaria—dicho acá para *internós*—. Se me ha dispersado el drama... Se me ha ido el *bouquet*.

—¿Cómo?—dice asustado el Autor.

—No hay que alarmarse... Pudiera ser muy bien

que el mal efecto producido se deba a que hemos hecho el ensayo en el cuarto del Guardarropa... ¡Como es tan reducido!

Esta explicación, en vez de disminuir la perplejidad del Autor la aumenta, porque lo que él piensa sin que tenga valor para decirlo... Si el drama se dispersa en tan estrecho recinto, ¿qué es lo que va a ocurrir en el escenario?

El Galán, que advierte aquel estado de ánimo, para acabar dice... Vengan esas *pinceladas de risa*. Son las seis de la tarde. A las nueve y media se levanta el telón. Sobra tiempo. Tome usted el ejemplar, y al avío.

Y, sin más *oste ni moste*, vuelve la espalda y deja solo al Autor con el ejemplar en la mano y en la misma o parecida situación en que queda Gabriela de Bergi en el acto final de la famosa tragedia, al recibir el pergamino donde se le anuncia el envío de la redoma que contiene el corazón del Caballero Templario, todavía caliente.

La diferencia más ostensible, entre ambas situaciones, consiste en que una de ellas tiene lugar al fin de la Tragedia, y la otra cuando todavía no ha empezado.

II

Has leído el capítulo de *Los Miserables*, de Víctor Hugo, que se titula «Una tempestad bajo un cráneo». Pues aquella tempestad es una nube de verano comparada con la que se produce en la mente del Autor encargado de ponerle unas *pinceladas de risa* al personaje cómico de su obra.

Metido en un cuartucho lee todas las escenas en que

toma parte el tipo cómico, y con efecto, observa con claridad, que a él le parece meridiana, que es una sosera todo el papel, en consonancia con lo que dijo el Galán.

¡Si a lo menos se salvara la obra por el lado trágico!... Lee algunas escenas del Protagonista y las encuentra frías y completamente deslabazadas. ¡Cómo se ha operado un cambio tan radical en la apreciación que antes le inspiraba su obra! ¡Cómo ha quedado tan marchita la gracia del personaje cómico! Toda aquella flor de sus ilusiones y esperanzas, ¿quién la ha deshojado en un punto?

Ya no abriga la menor duda. ¡El fracaso será espantoso! ¡Ah! ¡Si pudiera retirar la obra!

Nota que su frente está bañada en sudor frío y que tiene seca la garganta.

Pero el caso es que no hay tiempo que perder. Las *pinceladas de risa* tienen que ponerse al papel cómico. Lo ha dicho el Empresario. Lo ha dicho el Galán.

Se acuerda entonces de que el Peluquero se reía mucho en los ensayos; pero, ¡bah! ¿Quién es el Peluquero.

Nada. Nada. Al trabajo... ¿No haría más gracia el personaje si en vez de decir esto dijera lo otro?... ¿Y si sucede todo lo contrario? ¿Cómo se averigua esto? Hasta ahora no había caído en tan grave dificultad. ¿De qué modo se toca a las almas para que se dibuje la risa en los labios?

Dándole giros al pensamiento le acomete una idea que le hace exclamar: He sido un mentecato, debí haber presentado el otro drama que tengo escrito. ¡Aquél sí que tiene golpes teatrales! ¡Y la gracia le cae a chorros al papel cómico!

Pero, ¿y las *pinceladas de risa*? Pasea nerviosamente con las miradas en el techo. ¡La Gracia! ¡Oh, la Gracia! ¿Cómo encontrarla en tales circunstancias y con la cabeza ardiendo?

La Gracia es serena, sutil; se parece a la mariposa revolando entre flores y no al estilete puesto a la temperatura del rojo.

De súbito exclama: ¡Ahora!, y vuelve a ocupar su asiento. Se inclina sobre el velador que le sirve de mesa escritorio...; pero la chispa feliz de alto voltaje gracioso, al desprenderse del cerebro y circular por los nervios pierde toda su luz. Y el Autor queda con la pluma en alto sobre la cuartilla del papel... sin tener idea ninguna de lo que pensaba escribir, como si la corriente se hubiera interrumpido en aquel preciso momento.

Se levanta y vuelve a sus cabildeos. De pronto siente que se subleva su conciencia. Yergue altiva la frente. ¿Qué sabe el Empresario de achaques de Teatros? ¿Quién es él para enmendarle la plana a un Autor?

¿Y el primer Galán? ¿Quién es tampoco el primer Galán para saber dónde se halla el *toque* de la Gracia? También este Galán se equivocó en el juicio que expuso sobre cierta obra, apostando contra todos a que no gustaría, y, con efecto... gustó muchísimo.

Se reanima su esperanza aceptando que las obras que no gustan a los Actores son muy celebradas por el Público, y, al contrario; las obras que éste rechaza son siempre muy celebradas por aquéllos antes de que se conozca el éxito.

Pero entonces acude un recuerdo a su mente que le vuelve a dejar frío. Los empresarios, cuando no tienen nada de literatos y son muy inciviles, nunca se equivo-

can. Siempre aciertan en el juicio que les merece el éxito que debe alcanzar una obra al enterarse de su argumento. La historia del Teatro se halla salpicada de estos ejemplos.

Y las palabras del Empresario aparecen escritas con letras de fuego en la Memoria del desdichado Autor.

Si no pone Usted algunas *pinceladas de risa* al tipo cómico de la obra, no hay caso.

Es evidente que este *no hay caso*, bien entendido, envuelve la idea de una catástrofe. ¡Estoy perdido!, exclama. Por lo mismo que ese Empresario es tan incivil ha debido poner el dedo en la llaga.

Se convence de que el Arte de hacer dramas no tiene valores fijos... Nada importa que haya puesto el Autor calor de su sangre y luz de su Espíritu en la creación de los personajes. Que haya tratado de revestirlos de las formas más bellas... Que haya estudiado a fondo las pasiones... Todo eso son fuegos fatuos, hasta que asoma el fulgor del Éxito.

Y en tanto las *pinceladas de risa* no parecen. Y el tiempo pasa inadvertidamente para el Autor, quien pierde hasta la noción de su existencia.

Y pasa minuto tras minuto y hora tras hora hasta que viene a poner término a tan crítica incertidumbre el Apuntador, entablándose entre los dos este diálogo:

—Al fin le he encontrado.

—¿Usted aquí? ¿Qué desea?

—El ejemplar del drama.

—¡Cómo! ¿Qué hora es?

—¿En qué mundo vive usted? Las nueve y media. No tardará ni dos minutos en levantarse el telón.

El Autor, maquinalmente, le entrega el ejemplar sin haber acertado a poner en el papel del tipo cómico, ni una sola *pincelada de risa*.

III

Lo que ocurre en una noche de estreno ya se sabe.

El Público va ocupando sus respectivas localidades con mucha tranquilidad.

De telón afuera la vida tiene un aspecto muy distinto al que ofrece de telón adentro.

Las gentes van satisfechas al estreno, sabiendo de antemano que el dinero que han dado por la localidad, ha de producirles todo su fruto.

Bien si la obra les gusta y mejor todavía si tienen que *patearla*.

No hay exageración en esto que vamos a decirte. La mayor parte de los que asisten a los estrenos gozan mucho más en el segundo caso que en el primero.

Esta satisfacción de reventar al prójimo tiene también sus grados.

Cuanto mayores son los sacrificios que hace una empresa en adornar la obra, gastando un capital en decoraciones y trajes, más grande es la satisfacción que aquellos experimentan y más estrepitoso el ruido que arman al verificar la protesta.

El grado más alto, o de mayor escándalo, se produce cuando la obra es de un Autor aplaudido en otras ocasiones.

Y sobre todo cuando la obra es de los Quintero. Aun está fresco el recuerdo de lo que ocurrió en el Teatro de

Apolo. Esto significa, sencillamente, que son muy aplaudidos.

La evolución que sigue en el Alma del Público el éxito o fracaso de una obra, se determina por estas cuatro fases típicas, prescindiendo de las de psicología intermedia, empezando por el éxito. Primera, Espectación; segunda, Confianza; tercera, Interés; cuarta, Agrado, y quinta, Ovación.

Y para el fracaso son éstas: primera, Espectación; segunda, Desencanto; tercera, Indiferencia; cuarta, Desagrado, y quinta, Protesta.

En el transcurso de la obra, cuando ésta tiene más de un Acto, se altera con frecuencia el orden de aquellas fases de desarrollo, y hasta se involucran las dos series, tendiendo la obra, alternativamente, al éxito y al fracaso.

El término final es el que decide, aunque en un drama o comedia en tres actos sean los dos primeros de factura irreprochable. Hay que pegar fuerte al terminar la obra, o, de lo contrario, resultan ineficaces cuantos primores de arte se hayan apreciado hasta entonces. Esta es una gran absurdidad; pero el Teatro es así.

La obra puede acabar despertando o sólo interés, o sólo agrado. Cuando entusiasmo, se produce la ovación.

Tales son las fases diversas que tiene el éxito. El fracaso puede acabar en indiferencia o desagrado. Al indignarse el Público, estalla la protesta.

La indiferencia es, acaso, el signo más adverso del resultado que puede apetecerse para el estreno de una obra dramática.

El espectador que se encoge de hombros al día siguiente, cuando alguien que no estuvo en el estreno, le pre-

gunta por su resultado, es el crítico más implacable que tiene la obra.

Pero advertimos que nos extendemos demasiado en tales consideraciones. Volvamos a nuestro principal objeto.

Comienzan a ocupar sus butacas los periodistas. Luego entra un Señor muy grave que usa lentes. Trae una cara de Juez que mete miedo. Es un Crítico.

IV

De telón adentro la cosa ya varía. Todos saben cómo las gasta el *ojalatero*, es decir, cómo las gasta el Público.

El éxito depende, casi exclusivamente, de las formas que revista la representación: de los perfiles externos; y esto es precisamente lo que trae agitados y nerviosos a todos, desde el Apuntador al primer Galán; desde el Cabo de comparsas al Jefe de la maquinaria.

Cuidado con que se encienda una luz por otra. Cuidado con que caiga un telón por otro... Cuidado con que se retrase la salida de ningún personaje... Cuidado con que el Apuntador se equivoque... Cuidado con que se caiga algún sable de la panoplia... Cuidado con que no haga falta el tiro de la pistola o revólver..., etc., etc.

Salvados todos estos inconvenientes, ¿creerás tú, caro amigo, que el resto se confía a la bondad del drama? Te equivocas. El resto se confía a la Divina Providencia.

¡Pásmate! El libro, aun el más celebrado en los ensayos, va perdiendo prestigio a medida que se acerca la hora apolítica del estreno.

Cuando ésta llega, el drama se halla desvalorizado por completo.

Y esto no deja de tener su lógica, porque si en realidad puede echar abajo la labor más exquisita de un intérprete y la situación más patética de una obra, cualquier gato que cruce la escena...; y si, por otra parte, la experiencia demuestra que este hecho es inevitable como si se tratara de una imposibilidad racional o metafísica... ¿Qué seguridad puede abrigar nadie de que dos y tres son cinco, tratándose del estreno de un drama?

El Autor corre la misma suerte que su obra. También se desvaloriza por completo al llegar el momento crítico, y si algún valor conserva, éste se debe a prestigios anteriores; esto es, a la velocidad adquirida.

Acaso te parezca absurdo; pero es lo cierto que el Autor novel rodeado de actores, maquinistas y comparsas, se encuentra en la más espantosa soledad.

La gran Esfinge (el Público) absorbe la atención de todos y hasta que hable esta Esfinge nadie quiere comprometerse a entrar en confianzas ni simpatías con un hombre de quien acaso tengan que hablar de muy mala manera, transcurridas que sean algunas horas.

Dicho Autor nada tiene que hacer en escena. Todo lo dirige el primer Galán.

Por pura fórmula suele decirle el primero al segundo: ¿Va bien así? ¿Qué le parece? De perlas, de perlas; contesta invariablemente el Autor asombrado de que él sólo, con lo que ha ideado y escrito, haya puesto en acción y movimiento todo aquel *maremagnum*; todo aquel torbellino de cosas y preparativos que le envuelve.

El caso es *pegar* esta noche, dicen todos. Mañana ya será otra cosa.

Tal exclamación indica lo falso, convencional y artificioso que puede resultar el éxito de una obra obtenido en la noche de su estreno.

Es de advertir que cualquier accidente extraño a su buena composición y organización, sólo toma bulto y exagerada importancia en aquella experiencia crítica.

Al día siguiente ya nada importa que se encienda una luz por otra o que caiga un telón por otro... El peligro ya ha pasado... La fiera sólo acude en esas noches angustiosas para devorar a su víctima al menor descuido.

Y por esto mismo se hallan todos agitados y nerviosos de telón adentro, porque saben que si la obra fracasa por cualquier accidente, para lograr su rehabilitación hay que elevarla a la categoría de obra de Romanos.

Al día siguiente, aunque todo vaya como una seda, *ya es después*, como dicen en Méjico.

Los revisteros se atienen siempre a lo que ocurre en el estreno y no á lo que debiera ocurrir. La obra se juzga por los efectos externos, y si cae en la indiferencia nadie vuelve á ocuparse de ella.

Alguien que asiste a la segunda representación advierte que en la obra hay preciosos elementos de Arte... pero *ya es después*. El Público no acude y la obra desaparece del cartel.

V

Volviendo á nuestro Autor novel y al estreno de su drama, al levantarse el telón cree que una mano misteriosa, agarrándole del Alma, le ha sacado fuera de este Mundo.

Oculto entre bastidores sigue con avidez el desarrollo que obtiene su obra, repitiendo a flor de labio todo lo que va diciendo cada personaje en escena, y no porque sea novicio.

Los más esclarecidos autores se ven atacados de ese mismo balbuceo en igualdad de circunstancias.

Sale el Galán con gran prosopopeya como diciendo «Aquí estoy yo».

Tiene una escena con la dama que siempre fué celebrada en los ensayos. Acaba la escena, y el Galán hace un mutis que al Autor le parece de una soberbia incomparable; pero desgraciadamente el Público no es de la misma opinión y le deja marchar sin que nadie aplauda. Ni siquiera la claque.

Sigue al mutis un silencio sepulcral. Hay en la sala una depresión moral horrible. El Autor se estremece de pies a cabeza.

Pero le llega el turno al Actor cómico, y apenas sale a escena, no se sabe por qué recóndita causa, en cuanto despega los labios, una ráfaga de satisfacción circula por toda la sala, elevándose al punto el barómetro de todas las esperanzas.

Aquel personaje le *cae en gracia* al Público. Celebra todas sus agudezas, corea con grandes murmullos de agrado todos sus chistes, y al hacer mutis el Actor, le llama a escena por dos veces.

Y este triunfo se prolonga hasta el final del Acto. La obra *entra* en el Público. El Autor, conmovido, sale a escena más de diez veces.

El escenario se inunda de gente ávida de felicitar al Autor. Éste no sabe si estrechar cuantas manos se le tienden o besarlas enternecido.

Un revistero le dice: «Usted ha equivocado el género, Usted es un autor cómico más grande que una casa».

«¡Mil gracias! ¡Mil gracias, replica el interpelado, pero ya verá usted... ya verá usted lo que ocurre cuando el protagonista llegue al nervio de su papel!»

El Empresario, transportado de júbilo, también acude para felicitarle: «¡Eh! ¿Qué tal? ¿Tengo yo buen ojo clínico? Todo el éxito se debe a mis *pinceladas de risa*... Le felicito».

El Autor no se atreve a decirle al Empresario que no hay tales *pinceladas de risa*.

En el cuarto del Actor cómico no cabe la gente. Todos se disputan el honor de estrechar su mano, maravillándose cuando éste les dice muy seriamente: «Esto no es nada. Ya verán ustedes en el Acto segundo.

En cambio el Galán se encuentra solo en su cuarto. Nadie se acuerda de él, ni siquiera de que tal hombre exista en el Mundo.

«He sido un miope, murmura por lo bajo. La obra tiene mucha más fuerza cómica que dramática. No necesitaba de ningún otro aderezo.»

VI

Va a empezar el segundo Acto.

Se halla muy avivada la curiosidad del Público, porque se ha dado pávulo a la especie, echada a volar por el Actor cómico, de que la verdadera gracia de su papel se encuentra en el Acto segundo. Esto, en un drama trágico, es de una novedad muy interesante.

Se levanta el telón y se hace el silencio en la sala. Ni

el más leve rumor se desliza por toda ella. Parece que el Público en masa ha desaparecido por escotillón, al igual que los personajes de una comedia de magia. Es un silencio precursor, lo mismo del éxito que del fracaso, y esta incógnita le hace verdaderamente aterrador y temible.

A todo esto el vinillo, cálido y espumoso, del triunfo, obtenido en el Acto primero, se les ha subido a la cabeza a todos los actores.

Apenas empiezan a jugar su papel en escena, se advierte, en seguida, que la representación difiere casi por completo del modo de ser que tuvo en los ensayos.

El Actor de carácter se arranca con un acento cavernoso, de bajo profundo, con el cual no se había contado, mientras que la voz de un galancete, que apenas se oyera en los ensayos, se eleva hasta las nubes, sonando como un clarín.

Un partiquino, que sólo sale para decir «Esta boca es mía», se las apaña de modo que parece el galán de la obra, sin duda para demostrar a todos que su papel no es tan insignificante como podía creerse y que, afortunadamente para el Arte, se había descubierto a tiempo el *meollo* que encerraba.

Sale la dama, y creyendo que el tono con que se está representando la obra es el de *do* mayor conforme se había ensayado, declama sentimentalmente en el tono relativo, que es el tono de *la* menor; pero en seguida advierte, por la voz de tiple que ha tomado la segunda dama, que ella está haciendo de contralto, y al final de un parlamento, da un *si* natural de falsete tan agudo y fuera de situación, que el Público se queda atónito; en la difícil alternativa de tener que matarla o aplaudirla a

rabiar; pero la dama tiene muchas simpatías... y no sabiendo los espectadores a qué carta quedarse, «se deciden», pasados algunos segundos de estupor, a ovacionarla con entusiasmo, que al Autor del drama le parece delirante.

No nos es posible contenernos en los límites de la seriedad que tales hechos imponen: dispénsanos, caro amigo, por estos rasgos humorísticos.

El caso es que cuando el primer Actor, ya muy alarmado por aquellas inopinadas manifestaciones de entusiasmo, sale a escena, para dar a conocer el trabajo portentoso que se ha reservado para sí, se encuentra con que ya no tiene nada que hacer.

Se le han anticipado todos; desde el barba cavernoso, hasta el galancete meliflúo; desde el partiquino que sólo tiene que decir esta boca es mía, hasta la primera Actriz convertida en tiple de Ópera.

Y, efectivamente, el Galán que había ensayado siempre a media voz a estilo de eminencia, no sabe a qué tono ponerse para no desentonar demasiado en aquel conjunto de extrañas voces especie de sinfonía primaveral, donde todo canto y todo gorjeo se ha presentado a concurso.

Y sucede lo que debía suceder irremisiblemente; que el Galán pierde la paciencia al observar que aquel terreno florido donde él pensaba hacer su agosto, ya ha sido *devastado* por sus compañeros, y apela a toda clase de latiguillos, abandonando la serena y majestuosa labor que le impone la forma de expresión artística que corresponde al personaje que interpreta.

El Público calla como un muerto. Se le ha metido en el cerebro el *si* natural de falsete que les espató la pri-

mera Actriz y todo lo encuentra ya bajo de tono y desprovisto de sustancia; sólo un tenor como Caruso podría sacarle de aquel estado de ánimo.

Ante la actitud, ya muy sospechosa, del Público, los Actores comienzan a intimidarse y la representación del Acto que empezara en tono brillante como de *re* mayor, baja dos tonos y se hace opaca como si estuviera escrita en *si* bemol.

Ya no queda más esperanza que el Actor cómico, quien se halla aguardando entre bastidores a que el trapunte le dé el aviso de salida.

Este Actor se halla tranquilo. Sabe él, mejor que nadie, lo que fatalmente tiene que ocurrir apenas el Público le vea salir a escena. Hay que desengañarse, piensa; el gusto reinante del Público no está por lo trágico, sino por lo cómico. La *débâcle* parece inminente, pero aquí estoy yo para evitarla.

Y esto lo piensa de buena fe, hasta alegrándose en su fuero interno, de aquella caída de la obra. ¡Suerte que uno tiene! El Destino le había elegido a él para levantar el éxito hasta las nubes.

Por fin sale a escena. ¡Allí estaba el ídolo! Mas por uno de los fenómenos de esa percepción sutil que únicamente posee el Alma del Público, éste advierte al punto que aquel Actor se propone hacer gracia y no que resulte gracioso el personaje que interpreta y recibe a su ídolo con una frialdad desconcertante.

Entonces el Actor cómico sacude la melena de león. Su víctima no se le escapa tan fácilmente y hace esfuerzos inauditos hasta rayar en lo bufo...

Se contiene, empero, al notar que un siseo a especie de murmullo de selva que se levanta a la vez que se pro-

duce una ráfaga de sombra cuando el sol se eclipsa detrás de alguna nube, le advierte que, no sólo no hace gracia, sino que pesa como el plomo todo cuanto hace para producirla.

No hay forma ya de levantar la obra. El éxito del primer Acto se relega totalmente al olvido. Los *morenos* semejan, inmóviles en sus asientos, estatuas de mármol sepulcral.

Este silencio marmóreo se interrumpe inopinadamente, mas no para sisear ni aplaudir.

Algunos espectadores, en plena representación, vocean ordenando que se cierren unas ventanas que hay arriba abiertas para evitar la corriente de aire que por ellas penetra. Esto produce mucho ruido y confusión en la sala.

En el primer Acto nadie hizo caso del aire que circulaba. En el segundo todos piensan que pueden morir de una pulmonía.

Acaba el Acto y el Público ni aplaude ni protesta. La claque se intimida y el Autor no es llamado a escena. Este queda como antes de empezar el estreno; en la más espantosa soledad.

Todos empiezan a mirarle con recelo y desconfianza, adelantándose a los acontecimientos. Ante el peligro de un fracaso total ya le hacen objeto de sordas recriminaciones por las esperanzas que hiciera concebir y los intereses que ha comprometido.

Ni por casualidad acude nadie al escenario como si un temblor de tierra hubiese abierto una zanja que interceptase el camino.

La Dama que a la terminación del primer acto, en vista del éxito, abrazó tiernamente al Autor, pasa junto a él sin mirarle siquiera.

El Barba que hace un papel de traidor de esos que llaman *embolados* y que nunca pudo disimular su descontento, le mira, al pasar, con aire de triunfo.

Unos maquinistas que antes le felicitaron con lágrimas de entusiasmo, le apartan, ahora, sin el debido miramiento, con un trasto que llevan para servir la decoración.

El traspunte dirige la escena porque al primer galán no se le ve por ninguna parte.

Por fin asoma para echar un vistazo aparentando gran serenidad, al revés de lo que siente por dentro. No ha oído ni un solo aplauso y trae un humor más negro que el corcho quemado a la llama.

El vistazo alcanza también al Autor quien, huyendo de la subida y bajada de los telones, se arrincona en un ángulo de tal modo que así parece como que está formando parte de la *mise en scene*.

Aquel vistazo le alcanza para decirle en silencio. En vez de escribir dramas debiera usted contentarse con escribir a su familia.

El pobre Autor no sabe qué partido tomar ni qué movimientos hacer para no perder el equilibrio en aquel alambre flojo que le imponen las circunstancias.

¡Y eso que todavía no se han perdido las esperanzas por completo!

El alma del Autor se encoge, su corazón se oprime. Ha caído desde lo más alto del Paraíso a un montón de ruinas.

Le toma miedo al tercer Acto. No se siente con valor para seguir presenciando el estreno. ¿Dónde ocultarse para que nadie se fije en él? ¡Ah! Sí; al cuartucho donde antes estuvo.

Y en él se mete, recomendando antes al Guardarropa que vaya en su busca cuando el Público le llame a escena al finalizar el drama.

Desde aquel sitio nada se oye. Está muy apartado del escenario y, además, las paredes que forman el recinto son muy gruesas.

Allí vuelve a reanudarse en su cerebro la tormenta que dejara atrás a la tempestad bajo un cráneo, tan admirablemente descrita en *Los Miserables* de Víctor Hugo.

Así estuvo aguardando el aviso del Guardarropa, sufriendo más ansias y amarguras que aquellos condenados a las penas del Infierno, de que nos habla el Dante.

Cansado de esperar, decide volver al Escenario, y lo encuentra envuelto en la mayor oscuridad y en el más profundo silencio.

El Teatro parece una tumba. Ni Público, ni actores... ni el más leve vestigio que denotara que allí, en aquel mismo lugar, había palpitado, poco antes, un alma colectiva en formas mil de brillantes colores.

Los pies del Autor echan raíces en las tablas de la escena, y queda allí clavado, semejando una sombra silenciosa de trágica inmovilidad.

Al cabo aparece el conserje del Teatro con una luz, que vierte resplandores de luciérnaga.

—¿Qué hace usted aquí?—le dice.

—Dígame—contesta el otro temblando de emoción—, ¿Qué ha ocurrido?...

—Una lástima; una verdadera lástima. El tercer Acto iba bastante bien, pero, como al final tiene aquel efecto de luz, un descuido del Electricista ha matado la obra.

CAPÍTULO XVIII

Extracto moral y crítico del Capítulo «Los estrenos».

I

En el Capítulo anterior hemos empleado un tono humorístico porque el asunto se presta a ello, pero al deducir las consecuencias, hallamos que éstas nos obligan a usar un lenguaje revestido de la mayor seriedad.

Fijate y verás cómo de todo aquel mundo-mundillo de pequeñeces y accidentados sucesos, sale una enseñanza que debe tomarse en cuenta por todos los que guardamos respeto a la verdad y sinceridad del Arte.

Contra esa verdad y sinceridad se concitan todos los elementos que giran en torno de un estreno, formando un bloque formidable que acaba por aplastar a la obra, inmerecidamente, en muchas ocasiones.

Hay que empezar por los Actores. No creas que exageramos ni un ápice al presentar algunos de ellos imbuidos por ese falso preconcepto de que no hace falta saberse los papeles de memoria cuando hay confianza en el apuntador.

Esto indica que no tienen del Arte que cultivan la alta idea que debieran tener.

El Actor puede y debe inhibirse de cuanto le afecta personalmente, de sus ideas y sentimientos; de la percepción sensible que le pone en relación con la vida externa, hasta de su Yo... De todo puede prescindir menos de la Memoria.

Conserva cuanto decimos en la tuya como el más imperioso de los preceptos.

Y no puede prescindir de la Memoria porque esta es el *embrague* que une a las dos almas: la del Autor y el Actor. Es la correa circulatoria que enlaza a una y otra polea poniéndolas en movimiento a fin de que se transmita al Artista intérprete, la fuerza del Numen generador.

A la menor distracción, al más insignificante olvido, el Alma del Actor se *desembraga* de la del Autor. La correa circulatoria que pone en movimiento a las dos poleas, pierde su impulso, quedando éstas inmóviles y cesando la transmisión de aquella fuerza.

El Público advierte, con prístina claridad, que el trabajo del Arte se ha interrumpido desapareciendo el personaje ideal reemplazado por la persona del Actor, que ya no le interesa un comino.

Al contrario, porque entonces advierte que ya son postizos todos los afeites y rayas y menjurjes que lleva en la cara, y la desilusión es tan completa que comprende lo mismo a la persona que al personaje. Lo mejor en tal caso sería que el Actor hiciese mutis por el foro o por donde quisiera para librarse, cuanto antes, del ridículo que cae sobre él.

La percepción del Público es en esto tan sutil, que

apenas el intérprete de un personaje se inclina hacia el apuntador para no perder la frase, ya no le considera como el sér ideal que le subyuga.

Vuelve el Actor a recordar su papel. Se pone de nuevo en situación. Giran las dos poleas. Circula la corriente y se reanuda el interés del Público, mas no con la intensidad que en su alma se hubiera producido a no haber mediado aquella interrupción.

Este interés dura muy poco. Es sólo un ráfaga, porque el Actor vuelve a preocuparse de las palabras que no recuerda, y esto hace que de nuevo se eclipse su personalidad artística.

¿Y así se quiere convencer al Público de que debe deleitarse con la expresión de una vida cuya naturaleza se compone de efluvios de sangre y luz? ¿Así es como se quiere vivir la vida de Arte dando representación y forma a los seres divinos?

¡Ah! No; y a ti te lo decimos, caro amigo. Si no hay vocación; si no hay entusiasmo; si no se siente el oficio, otros hay, acaso, más lucrativos, donde el Actor que así olvida sus deberes, puede ejercer mejor su actividad dejando para otro una plaza que no sabe ocupar dignamente. Él ganaría más y el Público no se lo agradecería menos.

Para que lo sepas y no lo olvides nunca; el Actor no sólo tiene que saberse de memoria su papel, pero también el de todos los demás que con él dialogan.

La fuerza generatriz del drama le da el general impulso; pero al intérprete corresponde hacer el reparto de aquel caudal de fuerza, dividiéndolo y subdividiéndolo en mil primorosos detalles.

Y si no sabe, de antemano, el radio de acción que co-

responde al papel ajeno, ¿cómo ha de adornar el suyo, de modo que no invada la jurisdicción artística que pertenece a los demás?

Para dar extensión a estos detalles válese el Actor de la libertad en que le deja, por algunos momentos, aquel impulso motriz de que hemos hablado, con voluntad segura y disciplina de los nervios para reanudar la inspiración que le ata al carácter, y al modo de ser que en general corresponde al personaje que interpreta.

Pero estas momentáneas interrupciones ya no desilusionan como aquellas que se producen por distracción o falta de memoria. Al contrario, acentúan el interés. La vida artística particularizada se desgrana en detalles que dan mayor relieve a la Belleza en total.

Esta es la independencia que puede ejercer cada Actor con riqueza y variedad de matices, según lo permita su clarividencia, tan varia como pueda serlo su temperamento; pero esta labor, particularísima, no puede realizarse si la atención del que debe ejecutarla se halla fija en la concha, pendiente de los labios del apuntador.

II

Recordarás, también, que en el Capítulo cuyo extracto crítico y moral estamos haciendo, representamos al Barba o Actor de carácter, disgustadísimo de que se le hubiese repartido un papel de traidor, de esos que llaman *embotados* en el *argot* teatral.

Tan hondo disgusto se debe a que el Público no recibe con aplauso a semejante personaje, como si el aplauso fuera preciso para que obtenga fe de vida artís-

tica el trabajo realizado a toda conciencia por un intérprete.

Cierto es que el aplauso, por su lado anverso, hace buen oficio para estimular y exactar la inspiración en aquellos casos ó períodos de álgida y vehemente plasticidad, pero no lo es menos que también produce un gravísimo mal por el reverso, halagando vanidades, suscitando envidias y corrompiendo las más sanas intenciones.

El Actor de carácter en cuestión, conforme a la pintura que de él hacemos, siente una secreta antipatía al éxito de la obra, mirando con aire de triunfo al autor cuando éste no es llamado a escena... por eso; porque a él no le aplauden.

Semejante moral es peor que mala, es pésima, porque revela en la persona que la padece sentimientos poco delicados, denunciando, además, la falta del necesario sentido estético y de amor a la Belleza de que están adornados, espiritualmente, cuantos hombres se precian de ser artistas.

Y esto que decimos no ofrece la menor duda. Aquel Actor coloca su resentimiento personal sobre el bien colectivo posponiendo a los suyos, de carácter egoísta, los sagrados intereses del Arte de común aspiración.

Te pondremos un ejemplo, que consideramos muy elocuente, para que comprendas toda la absurdidad que entraña el resentimiento de un Actor, disgustado porque no tiene aplausos su papel.

Sírvanos de testimonio la gran orquesta. Los violines, clarinetes y flautas dicen las frases más salientes y melódicas. Su trabajo es más afiligranado que el de los violoncelos, contrabajos, oboes, trompas, etc., encargados de revestir aquellas frases de nutrida armonía.

¿Cuál es la aspiración de todos los músicos en común? No que se aplauda a éste o al otro en algún pasaje concertino, sino de que guste la obra musical en conjunto.

Esto es lo que halaga y satisface a todos. Cada uno de ellos toma de los aplausos que la orquesta recibe, aquella parte que a su juicio debe corresponderle por el trabajo que ha puesto en el total concurso.

Por el contrario; si la obra musical no gusta, participen todos del mismo disgusto, revelándose en sus semblantes la contrariedad que el fracaso les produce.

Y este sentimiento es tan general que alcanza del mismo modo a los que sostienen casi todas las frases de la obra que a los músicos que sólo intervienen para decir algunos compases y, cosa rara, que acrisola más el ejemplo que aducimos. El disgusto afecta más hondamente a los que de un modo individual ganaron aplausos en cualquiera de los solos concertinos, ante la consideración de que su mayor esfuerzo haya sido también inútil para levantar el éxito de la obra.

He aquí, pues, lo que debiera ocurrir entre los Actores que forman una compañía de declamación.

Cada uno de ellos debe considerarse como parte que coadyuva al éxito del drama en la esfera de acción que le corresponde, teniendo conciencia de que no es el aplauso individual, sino el de conjunto, el que debe apetecerse a gloria y satisfacción de todos, aplauso que no ha menester, por otra parte, de grandes ni atronadoras palmadas para que resulte muy eficaz y verdadero.

Además, el mayor premio que se puede otorgar á un artista, sea cual fuere la significación de su género, no estriba tanto en el dinero que gana como en la satisfacción que su propia obra le produce.

Así como el mayor premio que alcanza el que se dedica al ejercicio del Bien se halla en el Bien mismo, así también el gran premio del Artista se halla en su propio Arte.

III

Un Actor que no siente la más honda satisfacción por el éxito de un drama donde él actúa, porque no recibe aplausos, no es un Artista, como antes dijimos y recalcamos ahora, para dar todavía mayor relieve a la fealdad de semejante conducta.

La divina inspiración no baja al cerebro del Hombre para recrearle a él solo intensificando su Espíritu, sino para que se transmita a los demás cerebros y se produzca la intensificación de todas las almas.

Y aun mucho menos se concede este Don a los elegidos, para que se satisfagan y envanezcan con el aplauso que reciben, como si a tal homenaje se redujera toda la finalidad que se obtiene con la producción de la Belleza.

No es así, y hablen por nosotros los más grandes artistas.

Decidle a un Pintor de un cuadro glorioso después de haberlo vendido al más alto precio, que su obra ha sido destruída por un incendio, y le veréis contristado profundamente como si le hubiesen arrancado un pedazo de alma. ¡Devolvería todo el dinero recibido y daría mucho más con tal de que pudiese recobrar su cuadro!

El aplauso personal que los públicos conceden es tanto más halagador cuanto es más irreflexivo.

Merced a él se elevan muchos Actores prematuramente a categorías que no merecen, y esto es lo que seduce,

como el dinero que se adquiere por un golpe afortunado de lotería.

El galán joven que en su puesto desempeña un papel excelente, sube a merced de aquellos irreflexivos aplausos a la categoría de primer Actor mucho antes de que se halle sazonado su entendimiento y tenga conciencia de todos los requisitos y deberes que corresponden a su más alto cargo.

Esta es, principalmente, la causa del disgusto que experimenta un Actor cuando no hay aplausos en el papel que desempeña.

La cuestión, que en su fundamento es de orden artístico, degenera en otra de carácter moral.

Cuando no se siente amor por el Arte, la contrariedad que se experimenta, sin freno alguno que la contenga, irrumpe por los senderos más trillados, ya recorridos por las pasiones de bajo nivel. El Actor se hace envidioso, y cuando se fija que llaman a escena a un compañero, se siente herido como si le tocaran con un estilete, encendido al rojo, en la carne viva.

La vanidad, el despecho y la envidia hacen que en España, salvo muy honrosas excepciones, el Actor sea enemigo del Actor.

Mas no creas, sin embargo, que tratamos de ofrecerlo a tu consideración como un tipo odioso. Lejos se halla de nuestro ánimo semejante propósito. Cada profesional tiene su estimación propia y no fuera justo lastimarla con rasgos de acerada pluma, descomedidos.

El Actor es hombre, y como tal no puede eximirse de las imperfecciones inherentes a la condición humana; pero hay que afean sus lunares con buena intención, como lo hacemos nosotros.

No creemos, tampoco, que merezcan los Actores españoles aquella calificación cruda de *gavilla* de cómico: que se hace en el *Drama nuevo*, de Tamayo y Baus.

La Vanidad parece ser la sombra que acompaña a la luz en todos los que hacen uso de las nobles facultades del Espíritu.

Más vanidosos aún que los Actores son los intelectuales. El Autor dramático es el más achacoso en esta debilidad que tanto desluce, moralmente, el prestigio que dan los triunfos de la inteligencia.

Esto es debido a la embriaguez que produce en el alma ese alcohol vano y espumoso que, excediéndose del elogio merecido, se convierte en lisonja interesada o en baja adulación.

Por el elogio circunspecto no habría tantos actores eminentes, tantas capacidades ilustres, tantos Genios gloriosos. Y esto es lo que embriaga.

Todo por no considerar cada Actor, cada intelectual, cada Artista, que el don maravilloso que poseen no les pertenece exclusivamente. Se les otorga por un Poder más alto, no para envanecerles, sino para que con él realicen la obra común, cuya finalidad interesa a todos los hombres.

Pero no lo creen así los vanidosos. No hay quien les separe de la creencia de que son los propietarios absolutos de tales bienes, y hasta confunden en muchas ocasiones la pasión que denigra con el sentimiento que ennoblece, postulando en su Yo la siguiente absurda ecuación:

$$\text{Vanidad} = \text{Dignidad.}$$

Así es que al tocarles en su Vanidad se yerguen altivos, como sintiéndose heridos en su dignidad.

Hay casos muy curiosos de Actores que, hallándose muy necesitados, devuelven a las Empresas los papeles que se les reparten, unas veces porque tienen pocos pliegos, y otras porque, a su juicio, no hay en ellos ningún aplauso. Prefieren roer el hueso del hambre a roer aquel hueso, como ellos dicen.

Todos los Actores, sea cual fuere su capacidad artística, a base de que ésta no llegue a cero, pueden brillar en el Teatro.

¿Cómo? No asaltando los puestos que requieren facultades superiores, en primer lugar, y ciñéndose al grado de su capacidad artística, en segundo.

Obras donde Borrás raya a inconmensurable altura, no se ajustan, acaso, al temperamento artístico de Morano, y obras donde éste hace maravillas no encajan en los moldes donde se plasman las facultades de Borrás.

¿Habrá Actor alguno de los que conocemos, incluso los más distinguidos, que interpretando el papel de *el Cano* de *Juan José*, pudiera rayar a la altura que tanto prestigio diera al malogrado Vallés?

Y, sin embargo, este Actor no presumía de eminencia ni lo era tampoco; pero allí en la interpretación de aquel personaje estaba eminente.

¿Y por qué razón? Porque aquel tipo iba ceñido a su modo de ser artístico como anillo al dedo. Y esto es lo que deben tener presente los primeros Actores que dirigen Compañía. Conocer a fondo las cualidades varias de que se hallan dotados los Actores que las constituyen para utilizarlas como es debido, dejando a un lado las anticuadas clasificaciones.

Grandes eminencias como Novelli, Zaconi, etc., entran pocas en libra; pero hubo Actores españoles que,

sin ser eminentes, pudieron codearse con ellos en la ejecución de determinada obra.

Valero en el *Luis Onceno* no tuvo rival, y obras hay que quedaron sepultadas en la tumba misma de sus intérpretes.

El hombre de mundo desapareció con Julián Romea. El *Don Álvaro* perdió todo su jugo romántico al morir Rafael Calvo... El rey don Sebastián, del drama de Zorrilla *Traidor, inconfeso y mártir*, pasó los mares con D. Antonio Vico, y allá murió en América sirviendo de gala mortuoria al gran Maestro...

IV

El bello ideal de todo Actor se encuentra en elevarse, sea como fuere, a la categoría de director de escena, poniéndose al frente de una Compañía.

Esta aspiración es muy legítima cuando ese elevado puesto se conquista y no se asalta.

¡Y para conquistarlo se requieren tan relevantes condiciones de mando artístico!

Asaltarlo es más fácil, porque esto depende de la osadía; del desconocimiento de las facultades propias, exaltadas por la vanidad de las lisonjas que, como bola de nieve, ruedan en torno de un éxito circunstancial.

El resultado no puede ser más desastroso, porque el número de primeros Actores es ya tan crecido que difícilmente puede formarse un cuadro de compañía que tenga buen conjunto.

El exaltado [primer Actor sería acaso un buen galán joven o un segundo galán, etc., pero no hay quien le

haga descender de las alturas, donde no subió por sus propios pasos, sino en el globo hinchado por la lisonja y la vanidad.

Como director de escena es *cabeza de ratón*, abrigando la perfecta seguridad de que por sus altos merecimientos no debe prestarse a ser *cola de león*.

He aquí, pues, bien determinado el punto de la vanidad que pierde a nuestros Actores, en perjuicio de los altos intereses del Arte que profesan.

Las Compañías que se forman carecen de conjunto. En esta orquesta no hay más que un músico que sepa interpretar regularmente su papel; éste es el violín concertino, quien se encarga de decir todas las frases melódicas. He aquí al Galán.

Los demás intérpretes, encargados de producir la armonía, no es menester ni que sepan de música. Con que toquen al oído ya basta.

¿Y qué resulta? Que sólo se produce un género de Belleza: el melódico. La gran Belleza, la Belleza armónica no parece por ninguna parte, y para obviar esta dificultad, ¿qué hacen los primeros Actores? Lucirse ellos solos, eligiendo obras especiales, donde sólo haya un papel apreciable: el de violín concertino.

Y aquí llegamos al punto de la obligación en que estamos de declarar nuevamente, a fin de no herir dignas susceptibilidades, que nos referimos siempre al caso más general y no a los particulares que tanto enaltecen la excepción.

V

Lo que más te habrá sorprendido es la pincelada, acaso demasiado pintoresca, que dimos a nuestro cuadro de «Los estrenos», haciendo ver que el ensayo general del consabido drama tuvo que efectuarse en el cuarto del Guardarropa, fuera del escenario, cuya importancia casi puede adjetivarse de sacramental para que dicho ensayo tenga eficacia.

Pero las decoraciones se recibieron casi a última hora. Las pinturas llegaron tiernas como acabadas de salir de manos de los escenógrafos. Un gabinete de la Época de Felipe II estaba fresco... A un salón gótico no podía tocársele... indicando todo esto que tales decoraciones se habían pintado a raja tabla. Acaso en un par de noches.

Y una de dos, o se iban los Actores a ensayar a otra parte o no podía colgarse el decorado, y aun menos envarillarlo como es preciso.

Todo ocurre del mismo modo en ciertas organizaciones teatrales. Al Público se le sirve la obra con los hilvanos y éste luego la cose según le place.

¿Qué debe hacer un director de escena que pone por encima de todo la dignidad de su cargo y el amor que debe merecerle el hermoso arte que cultiva?

Oponerse a que el ensayo general se verifique de ningún otro modo que no sea el que se indica en la tablilla de avisos. Esto es: «Ensayo general con todo».

Y si esto no es posible, por causas que son independientes de su buena voluntad, oponerse a que se verifique el estreno de la obra aquel mismo día, habida cuenta de que no ha podido ensayarse como es debido.

Esto lo indica a la Empresa con una mano y con la otra lleva el contrato para rescindirlo si aquella no atiende a tan justas pretensiones.

Pero su conducta es otra. ¿No llegan la víspera del estreno las decoraciones? Pues ya llegarán el mismo día. Hay tiempo. Con tal de que se pueda disponer de ellas momentos antes de levantarse el telón, ya basta. El caso es que lleguen. Esto es lo problemático.

¿No puede verificarse el ensayo general con todo? Pues que se verifique sin nada. Lo principal es que acudan todos los Actores, habiendo muchos, la dama, por ejemplo, que sólo asisten cuando el cumplimiento de su deber no se sale del estrecho círculo de sus conveniencias particulares. Habría que corregirla, pero cualquiera se mete con una dama en estos tiempos para el Teatro serio tan ignominiosos.

Y si no puede efectuarse en el escenario se verifica en cualquier otro lugar. Esto es lo que menos importa.

Por lo demás, cuanto más reducido sea el local, tanto mejor; por aquello que dijo D. Julián Romea: *A cómico malo poco tablado*. Bien que dijera más tarde: *A cómico bueno y malo poco tablado*.

¡Ah! Y si alguna parte, aunque sea una de las más principales, no acude a tiempo, tampoco no hay que arredrarse. Hace cualquiera otro de la Compañía su papel, suplantando la figura, y al avío... Es decir, al estreno.

¿Arredrarse? Nunca. Cada cual dice para sus adentros, ¿cómo no ha de gustar la obra gustando yo?

Esta es la cuenta galana que se echa principalmente el Actor encargado del desempeño del protagonista. Se aferra a su firme convicción de que el eje del Éxito se

halla en su exclusiva labor escénica. Por eso aceptó, además, la obra cuando se hizo la lectura, porque vió el éxito de su papel con ojos de lince.

Por lo que respecta a los demás papeles... Acaso... acaso convenga que no gusten demasiado para que resalte la figura del personaje principal, llave dorada del codiciado triunfo.

No te parezcan exageraciones esto que decimos, caro amigo. Para un primer Actor, a la corriente de aquel uso, no hay más instrumento necesario en su orquesta que el violín que él toca, volviendo a la metáfora de antes.

Aquí tienes explicado por qué concede tan escasa atención a los demás elementos que integran el conjunto. Lo importante es él, y de ahí nace la olímpica indiferencia que le merecen las partes secundarias.

Aun se desgrana en hechos más olímpicos este menosprecio que siente hacia todo adorno que no recaiga sobre su persona.

Cuidado que ningún Actor consiga hacerse aplaudir dialogando con él en escena. ¡Ya se ha caído! Si tal intérprete tiene más amor al Arte que a la nómina, y esto se averigua pronto, ya puede ordenar que un mozo de cuerda o el avisador del Teatro, a elegir, se encargue de conducirle a casa la ropa que tiene en el cuarto... porque al violín concertino no se le sube a las barbas ningún primer trompa, ni violín segundo, ni saxófono tercero.

La armonía que se la lleve el diablo. Se ha de oír sólo la frase melódica, y esta es la que tiene que decidir del éxito; de lo contrario, que se vaya la obra al foso. Nada importa.

¿Y de la bella creación del Numen? ¿Dónde está la imagen concebida con los sudores del Espíritu?

Virgen hermosa ataviada con rosas de luz y efluvios de Humanidad... divina aparición que baja del Cielo para embellecer a los hombres en la Tierra. ¿Cómo se ofrece en escena a la contemplación del Público? Vamos á decirlo.

Los pintores escenógrafos, que no por falta de inspiración, sino por falta de tiempo y sobra de economía, se han visto precisados a pintar a raja tablas las decoraciones, son los que dan el primer zarpazo a la bella imagen.

El guardarropa no se queda corto llenando la escena de muebles y trastos que ya están mandados retirar.

Cada Actor, por su parte, la pellizca como puede... Unos por no saberse el papel... otros por chillar demasiado. Total, que la imagen hermosa queda allí manoseada y desvirtuada, perdiendo todas las sorprendentes galas de su nativa hermosura.

Pero no son todos los primeros galanes y Actores como estos que estamos dibujando. Si así fuera, medrada estaría la escena española.

Hay muchos primeros Actores que saben muy bien dónde tienen la mano derecha, como vulgarmente se dice, y también la izquierda, como añadimos nosotros, para poner orden y disciplina en todos los elementos que les son afines.

Directores de escena con total independenciam para imponerse a todas las resistencias y abandonos, llegando con su inspección hasta los menores perfiles, limpiando de anacronismos y detalles de mal gusto la escena para que ésta pueda recibir dignamente a los partos fecundos de la inspiración.

VI

La probabilidad de que se acepte o no un drama o comedia, presentado a una Empresa, depende de la impresión que saca el primer Actor de la lectura y del ajuste que ofrezca el reparto a sus vanidosas pretensiones.

Por el dibujo, el colorido y el carácter, deduce si el protagonista *entra* en sus facultades. Aquí está la piedra de toque. Si *entra*, aconseja a la Empresa que la acepte como obra de gran mérito. Si no *entra*, su opinión absoluta es de que la rechace colgándola el sambenito de un fracaso irremisible.

Ignoramos si tienes noticia de las dificultades que ofrece el vaticinio del Exito tratándose de obras teatrales, aun prescindiendo de todos los juicios interesados que pudieran hacerlo todavía más inseguro y problemático.

Te daremos a conocer algunos casos que despiertan suma curiosidad a nuestro juicio.

El drama en un acto *La capilla de Lanuza* tuvo un éxito formidable en el Teatro español.

El estreno se verificó en aquella Epoca en que la poesía lírica en el drama era muy bien recibida, y eso que Camprodón no nos había dado a conocer aún en su *Flor de un día* y *Espinas de una flor*, sus ripios cadenciosos, dejando aparte los versos de Zorrilla cuya enjundia dramática no necesita para nada de nuestro elogio.

Pues bien, *La capilla de Lanuza* se estrenó en la general creencia de que se trataba de una flor lírica cuya

esencia quedaría para siempre desvirtuada la noche misma de su estreno. Y de esta creencia participó el ilustre Vico, quien estaba maravillado del éxito que obtenía su papel a medida que se iba representando la obra.

El Autor, que era Marcos Zapata, se agigantó desde aquel memorable triunfo. De él se decía que era el perro de los cómicos; pero se invirtieron los términos y Zapata se quedó con toda la jauría.

Y del drama de Zorrilla, el famoso *Don Juan Tenorio*, ¿no sabes lo que se refiere?

Durmiendo estuvo mucho tiempo, recibida que fué con escaso interés la lectura por los notables de aquel tiempo, hasta que apareció en escena con el exclusivo propósito de que hiciera reír al Público merced a las gracias que Guzmán descubrió en el papel de Ciutti.

Y salió Don Juan, tan caballeresco y arrogante..., y por ahí anda matando todos los años al pobre Comendador, como si éste mereciera mil muertes por haber querido defender el honor de su hija, la intangible doña Inés de Ulloa.

Más modernamente podemos citarte la equivocación que sufrieron autores y críticos, la flor intelectual de todo Madrid quienes asistieron al ensayo de *El Poder de la impotencia*, vaticinando para su autor, el inolvidable Echegaray, el mayor de los éxitos que pudo obtener en su gloriosa carrera; y, efectivamente, el drama no gustó al verificarse el estreno en la Comedia, transcurridas que fueron no más veinticuatro horas.

Del estreno de *La Dolores*, de Felú y Codina, podemos referirte muy buenas cosas.

El mismo Echegaray se equivocó lastimosamente en el juicio que le mereció la lectura de dicho drama, hasta el

punto de que María Guerrero se resistió, cuanto le fué posible, a no encargarse del papel de la protagonista.

Don Emilio Mario, empresario y director del referido Teatro de la Comedia, se hallaba interesado personalmente en complacer al Autor, quien, además, era su abogado y le había defendido muy bien en el pleito que tuvo que sostener con Ceferino Palencia sobre el derecho de prioridad que éste aducía referente al estreno de *Guerra in tempo di pace (Militares y paisanos)*.

Contrariado don Emilio acudió a la notable actriz Juanita Martínez, ofreciéndola el desempeño de la protagonista de *La Dolores*.

Y no habrá quien nos desmienta, porque fuimos nosotros los portadores de la carta que Mario dirigió con el fin indicado, al malogrado don Enrique Martínez, padre de la Juanita.

Ésta rechazó la oferta, y ya casi al fin de la temporada, y para salvar el compromiso de Mario, la sin par María cedió, por fin, y se estrenó el drama con ruidoso éxito, sólo superado por el *Juan José*.

¿Será menester que digamos que la Guerrero alcanzó aquella noche un triunfo colosal, sólo comparable a sus altos merecimientos?

No; no es necesario, porque son muy pocos los que no han saboreado tan admirable creación.

Pero sí que nos place refrescar la memoria, aunque tampoco hace falta, porque hay glorias artísticas que nunca se olvidan, para recordar, el no menos incoparable éxito que alcanzó Paquito Ortega (hoy don Francisco), en el desempeño del Seminarista, del referido drama.

Y ya que al *Juan José* nos hemos referido, tampoco

poco es un secreto para nadie que el propio don Emilio Mario no abrigaba confianza alguna sobre el éxito que pudiera alcanzar semejante obra, si bien su desconfianza se basaba, también, en la clase de Público, mezcla de aristócrata y burgués que favorecía con su asistencia el Teatro de la Comedia.

Por estos hechos puedes recabar de tu juicio la imposibilidad que ofrece la admisión de una obra, a ciencia segura de que ha de ser un éxito.

Y esta imposibilidad se hace mayor si los lectores que han de aceptarla no se hallan desprovistos de todo preconcepto, a fin de formar un juicio, siquiera aproximado, de las bellezas que tal obra pueda contener.

Esto sin contar con que cada Teatro tiene su Público, y que obra que acaso triunfara en alguno de aquéllos determinado, fracasa por haberse estrenado en otro.

VII

Ya sólo falta que acabemos el dibujo con la pincelada que para nosotros encierra el mayor peligro.

No podemos dejar en olvido a los *reporters* de noticias de Teatros, dada la intervención que éstos tienen en todos los estrenos.

Nosotros somos ya tan viejos que bien nos podemos amparar en nuestra madura edad para dar consejos a la juventud.

Hasta hemos visto envejecer, pasando por todos los tonos que ofrece el arco iris, día tras día y año tras año, el famoso gabán que hizo su aparición incontables in-

viernos, cubriendo el cuerpo de Eugenio Sellés, el escultural Autor de *El nudo gordiano*.

Y evocamos este recuerdo para que les caiga en gracia a los precitados revisteros y nos tengan indulgencia, porque ya nos duelen los huesos sólo de pensar la molienda que pueden hacer con ellos.

Declaramos con toda sinceridad que esos muchachos de la Prensa nos son sumamente simpáticos, y aun nos lo serían muchísimo más si no emitieran juicio personal alguno en sus informes o reportajes, dejando esta tarea para los críticos.

Pero el caso es que *hacen crítica*, y aquí está el toque de la dificultad.

Si a lo menos se atuvieran a todas las deficiencias que se notan en la organización externa de los estrenos, fijándose en todas las causas que las motivan, y esgrimieran la pluma y levantarán el palo con el fin de hacer un saludable escarmiento... pero ¡bah! Eso no es lo que más les interesa.

Con juventud, ardor en la sangre, inteligencia en el cerebro y sin una peseta en el bolsillo, ¿qué ¡miles de diablos!, como diría Darwin, puede exigirse a esos muchachos, más salados que la sal y más rumbosos que Rothschild, cuando tienen dinero?

Hacen lo que deben hacer, y atizan palos donde va su gusto.

Son abejas que se esparcen por los saloncillos de los Teatros, dando miel a las tiples y actrices de su predilección. Recibiendo lisonjas, que ellos saben muy bien que son solicitudes de *bombos* que a nadie disgustan, sobre todo cuando son inmerecidos.

Para los que logran recabar la simpatía de estos jóve-

nes revisteros... miel... Para aquellos que no lo consiguen... aguijón.

Ellos saben perfectamente cómo se achica un éxito y cómo se agranda. En esto son acabados Maestros.

Lo mejor de todo, ya lo hemos dicho, consiste en buscar el lado flaco de sus sentimientos hasta encontrar el talismán de su simpatía, y con este talismán, que es una especie de Lámpara de Aladino de *Las mil y una noches*, ya puede un Autor dormir tranquilo.

Y esto es precisamente lo que nosotros deseamos recabar de sus corazones.

Y dicho esto, vamos a confiarles una idea que hace tiempo nos escarabajea en el cerebro y que nos quita el sueño a raíz de cada obra que se estrena.

A nosotrosnos parece que todos los revisteros, formando un bloque, deberían moler a palos esa costumbre de que salgan los autores a escena.

Bien que saliera García Gutiérrez por aquello de que era Sargento, en primer lugar, y en segundo, por el extraordinario mérito de su drama *El Trovador*.

Desde aquella noche memorable se inició la costumbre, y ésta se ha desarrollado de un modo tan alarmante, que ya salen a escena los Autores a bandadas para dar fe del éxito de sus obras, aunque sea a disgusto de la mayor parte de los espectadores.

Bastan, sólo, en muchas ocasiones, algunos aplausos de la claue.

No hay que justificar estas salidas a escena invocando la fuerza de la costumbre y su impulso de origen. Los Autores salen como si todos fueran Sargentos y se hallasen las obras que han escrito a la misma altura que alcanzara, en su tiempo, el famoso drama de García Gutiérrez.

Al más pequeño examen se advierte, en seguida, el espantoso ridículo que llueve sobre ellos aun antes de salir a escena, por lo que el público adivina, y cierto es que ocurre entre bastidores entre el Actor que los agarra de una mano como para sacarles violentamente a escena y los Autores que le tienden las dos, significando así el vehemente afán que sienten para que se cumpla aquel buen propósito, aunque parezca lo contrario por la resistencia que ofrecen a la vista.

Y si antes de salir a escena ya corren semejante ridículo, no hay que decir las proporciones que éste toma cuando salen en efecto.

Posible es que haya quien crea que el Público llama al Autor para fijarse en él como si fuera un alma intangible, con el solo objeto de aplaudirle y admirarle desinteresadamente.

¡Miserable equivocación! Le llama para ponerle en evidencia. Tal es su intención en el fondo. Le llama por el gusto de que todos se fijen en su persona y adviertan la diferencia que va entre los hermosos personajes de su creación y la prosaica figura de la tal persona.

Todos se fijan, ciertamente, en el Autor inspeccionándole con una gran atención, al igual que si se tratara de un animal raro y curioso, no clasificado por Cuvier, que tiene la flaca ilusión de figurarse que se le llama a escena sinceramente.

Los espectadores sonríen de un modo tan irónico que no deja lugar a duda alguna respecto de las intenciones que abrigan al otorgar aquel homenaje. Otros vuelven las espaldas poniéndose los abrigos para largarse cuanto antes sin hacer caso de aquella comedia, de la cual no quieren hacerse partícipes.

En un momento, y con la rapidez de una corriente eléctrica, circula, a flor de labio y a superficie de oído, todo lo malo que se conoce de la vida privada del desdichado Autor, sus defectos orgánicos y hasta sus debilidades fisiológicas.

¿Esto más que homenaje no parece un castigo?

Los espectadores se cobran con creces el favor que otorgan con crueldad inconcebible.

Los Autores no tienen necesidad ninguna de salir a escena. Ya hablan por él los personajes de su obra. Ya se hallan representados por los actores intérpretes. El resto es impersonal, absolutamente impersonal. Basta con que se promulgue el nombre del creador de la Belleza que subyuga a las almas; Belleza intangible que se da de bofetadas con la corporal, y muchas veces hasta moral, del Autor.

El homenaje teatral empieza desde el primero hasta el último aplauso que se otorga a los Actores, no sólo al terminar la obra, pero también en todos los Actos.

Los Actores pueden recibirlo dignamente porque están revestidos de los atributos que les identifican, en lo exterior, con los personajes que representan.

Si alguno de ellos hace el papel de jorobado a ninguno le extraña que salga con su joroba a recibir los aplausos cuando por el mérito de algún mutis se le llama a escena. Su misma imperfección le dignifica.

El personaje que representa el papel de Cyrano de Bergerach, por ejemplo, cuando realiza su labor con arte, no necesita sacarse el apéndice de cartón que hace de su nariz una prolongación descomunal, para recibir el homenaje de admiración que se le rinde.

Pero el aplauso que se concede a la persona del Autor

carece de aquella intangibilidad, y si éste sale con joroba hace reír; y ¡ay! de él si se pareciera físicamente al Cyrano.

Restableciendo la costumbre interrumpida por García Gutiérrez, a fin de que los Autores no salgan a escena, se modifican, de un modo extraordinario, las proporciones de escándalo que en las noches de estreno toma el fracaso de una obra.

El Público, sin el temor que abriga de que salga el Autor a escena a recibir un homenaje que no merece, impulsado por la claqué, templaría su disgusto. No se establecerían esas luchas ruidosas entre los amigos y enemigos del Autor.

Y ¿por qué el Público se muestra tan irascible hasta salirse de las formas más elementales de la buena educación en sus protestas de disgusto?

La causa se hace más transparente que un cristal desprovisto de toda mancha.

El Público no quiere tolerar al Autor cuando no acierta. ¿Por qué causa? Porque se le impone cuando acierta.

Se le impone... Esta es la frase. Si así no fuera, ¿cómo es posible que, tratándose de Autores a quienes hoy llama a escena, les haga objeto mañana de tan indelicadas demostraciones de desagrado?

No hace falta tener condiciones de gran psicólogo para comprender, al punto, que un giro tan radical de atenciones y sentimientos se debe a que el homenaje no es espontáneo, y sí sólo obligado por la fuerza de la costumbre, el oficio interesado de la claqué y la simpatía de los amigos.

Sería irracional que hoy se levantara una estatua para derribarla al otro día, habiendo tantas probabilidades

de que al siguiente hubiera precisión de levantarla de nuevo.

¿Cómo se explica esta sinrazón?

Se explica, porque todos los que asisten a un estreno ya van *sublevados* al Teatro, a causa del conocimiento adquirido de que existe el deliberado propósito de sacar al Autor a todo trance. Saben que su fallo sólo se toma en cuenta para el caso de que resulte favorable, y esto es lo que les subleva y hace que su protesta, cuando estalla, se revista de formas que desdicen de la dignidad del acto y hasta de las reglas de toda buena crianza.

Las costumbres se corrompen cuando se vician, y esta que nos ocupa se ha corrompido por el vicio que ha tomado de que ya no es siempre el éxito el que determina la salida del Autor, sino que, por el contrario, es la salida del Autor la que toma significación para determinar el éxito. Una salida es un grado. Dos salidas son dos grados. Tantas salidas, tantos grados de éxito. Por esto las empresas procuran que salga el Autor a escena, aunque sea a *trancas* y *barrancas*, haciendo que su persona haga oficio de barómetro.

Y media además otra circunstancia, que podríamos calificar de testimonio precioso para el caso que nos sirve de estudio.

Un Autor pone siempre en sus obras el mismo cariño, la propia solicitud. A todas las atiende por igual, amándolas del mismo modo; mas luego se encuentra agasajado y admirado por el mérito que se advierte en algunas de ellas; y tratado con pública y ruidosa desconsideración por los defectos que se descubren en las otras.

¿Qué debe hacer? Esto es tan elemental que casi fuera

ocioso decirlo. Debe rehuir todo nuevo agasajo después de haber recibido la primera ofensa, así como un padre que al presentar a sus hijos se siente lastimado por el desaire que se hace al más deforme y desgraciado; hasta el punto de que ya no vuelve a presentarse con ellos a la persona que tal agravio le infiriera.

Y en este caso se hallan comprendidos todos los Autores, porque no hay ninguno de ellos, aun el más favorecido, que no haya sufrido alguna amarga decepción.

No saliendo el Autor a escena, el cuerpo del fracaso se adelgaza hasta hacerse intangible.

Dicho más gráficamente, haciendo memoria del conocido refrán castellano... «Muerto el perro se acabó la rabia».

Aquí tienen nuestros apreciables revisteros de Teatros un buen asunto que tratar y una mala costumbre que demoler.

Peguen firme a este clavo dejando la herradura para las cosas fútiles de saloncillo, y otras muchas trivialidades y críticas de bajo vuelo que no debieran nunca publicarse.

Si ellos consiguieran con sus *palos* desterrar de los estrenos aquella mala costumbre, obtendrían un merecido galardón.

El Público se lo agradecería muchísimo, y más todavía los Autores que rinden culto a la estimación propia.

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO PRIMERO.—Concepto del Arte escénico.....	5
CAPÍTULO II.—Distinciones esenciales entre el Arte y la Naturaleza.	15
CAPÍTULO III.—Vida estética.....	23
CAPÍTULO IV.—Concepto artístico del valor de Cualidad....	33
CAPÍTULO V.—Leyes de generación y organización de la obra dramática.	49
CAPÍTULO VI.—Estudio de los géneros de Arte dramático...	67
CAPÍTULO VII.—El melodrama.....	79
CAPÍTULO VIII.—El Actor en el sainete, la comedia y el drama.....	87
CAPÍTULO IX.—Teatro de artificio.....	97
CAPÍTULO X.—El Cine en relación con el Arte escénico.....	107
CAPÍTULO XI.—Balance artístico.....	123
CAPÍTULO XII.—El horror a la Belleza moral y artística....	149
CAPÍTULO XIII.—Anarquía artística.....	163
CAPÍTULO XIV.—La Crítica en general.....	177
CAPÍTULO XV.—La Crítica de Teatros... ..	191
CAPÍTULO XVI.—Concepto de la Tesis en las obras de Arte dramático.....	203
CAPÍTULO XVII.—Los estrenos.....	243
CAPÍTULO XVIII.—Extracto moral y crítico del Capítulo «Los estrenos».....	265

3,50 pesetas.

Imp. Viuda P. Pérez.