

EL TEATRO... DE LEJOS

LAS TENTATIVAS DE PÉREZ GALDÓS

La reforma del teatro es como la *cuestión social*, que no deja de existir porque no se haya encontrado todavía solución para ella, ni porque no se haya podido definir bien en qué consiste la cuestión misma. Y por parecerse más, hasta se parecen en que hay quien niega que haya cuestión social, y quien niega que el teatro necesite reforma. Esta solución que ve la incógnita convertida en un cero, la juzgo la menos probable. Sólo un optimismo ciego y egoísta puede creer que la sociedad no necesita que la reflexión y el amor, la ciencia y la caridad le ayuden á remediar ciertos dolores excesivos de las clases pobres: sólo un superficial examen y un arraigado apego á la rutina pueden sostener que la forma dramática no tiende en todas partes á una transformación, por exigencias de los caracteres generales de la moderna literatura, y en particular por cambios y cansancio innegables en el gusto del público más reflexivo y delicado.

Burlarse de la manoseada metáfora de los «nue-

vos moldes», no es alegar razones contra el argumento poderoso que nos muestra la historia de la poesía dramática á favor del cambio que se solicita, ó mejor, en favor de la realidad de la tendencia á buscar esa reforma del teatro.

Libreme Dios de recordar aquí la evolución teatral que cualquiera puede ver en cualquier historia literaria: pero sí valdrá que me refiera á lo que todos saben, y es prueba de que siempre ha cambiado el teatro y no hay razón para que no siga cambiando. Cambia el teatro en todas partes, en el Japón como en la antigua Grecia, como en España, como en Francia, y cambia en sus medios materiales y en su forma literaria, y en la calidad y cantidad de su contenido ó fondo. El famoso carro de Tespis es cosa bien diferente del lujoso edificio y del aparato escénico que servían para representar las tragedias de los Sófocles y Eurípides, espectáculos que tan caros costaban á las autoridades populares de Atenas; y las primitivas ceremonias dramáticas del culto griego, como los misterios de Eleusis, en que sacerdotes y sacerdotisas representaban cual un drama la historia de Demetera y de Cora, bien lejos están de los vuelos y de la libertad de un Esquilo en el *Prometeo*. Y en todos los géneros teatrales sucede otro tanto: los *mimos* de Herondas tienen como un preludio en las rápidas escenas cómicas que nos ofrecen los antiguos dorios, en las que un charlatán expone sus drogas al público de un mercado. La comedia bajo la inspiración de Baco extiende el círculo de la sátira; de los *mimos* de Saphron

proceden, como un progreso, los de Teócrito...

No hay que confundir las cosas; no hay que prescindir de la diferencia que va del valor intrínseco, individual, de una obra de arte, al valor que representa en la serie de obras que demuestran una evolución. No vale más Eurípides que Esquilo, sino menos, y sin embargo, Eurípides ensancha el teatro, rompe moldes y en cierto modo inaugura el recurso dramático de lo *patético*, sobre todo en la miseria material, en la que habla de prosaicas lacerias á los sentidos. Racine vale más que cualquier poeta dramático moderno francés, y, sin embargo, la moderna dramaturgia francesa posee multitud de elementos que no hay en Racine, y que fueron bien acogidos porque hacían falta; nadie pretende que *Atalia* no siga siendo una obra maestra; pero *La dama de las camelias* es algo más, no mejor; es el teatro con mucho más horizonte.

Más que Shakespeare nadie, pero otra cosa, sí. Aparte de que el teatro de Shakespeare hay que mirarlo como la tela en que bordó uno de los genios más grandes del mundo su labor poética, no hay, que mirarlo como un modelo de teatro para entonces, para ahora y para siempre. Los defectos *técnicos* que el clasicismo encontró en el teatro del gran inglés, no todos son ilusorios; lo absurdo fué no ver el genio detrás de los defectos; Carlyle, el gran admirador del autor de *Hamlet*; el que daría antes las Indias que á Guillermo, dice bien claramente que lo grande en sus dramas es él, su genio, que resplandece acá y allá, no continuamente ni con mucho.

No es argumento, ni lo será nunca, para predicar el *statu quo* escénico, la posibilidad de que se produzcan nuevas obras maestras por patrones antiguos. Se admiraría la maravilla artística, un poco *arqueológicamente*, y se seguiría deseando otra cosa.

Si todo cambia en la vida espiritual, todo cambia en la aspiración artística, en los anhelos estéticos, y en el teatro, una de las formas artísticas más gráficas, no hay razón para que no suceda lo mismo.

Por todo lo cual, y por mucho más que callo, porque quiero ser breve, hacen mal, á mi juicio, los que á los autores dramáticos que se presentan con propósitos reformistas, les censuran por de pronto el intento, juzgándolo inútil, irracional, ilusorio.

Lo que hay es que en muchas partes, en Francia, y ahora en España principalmente, los que intentan los cambios teatrales suelen ser escritores de otros géneros, novelistas las más veces y realistas los más. (Aparte ciertas tentativas de muy sutil idealismo que también se llevan ahora á los *teatros libres*, y á veces con buen éxito.)

Zola y Daudet y aun Goncourt, por ejemplo, han querido llevar al teatro su escuela... y hasta su método. Zola y Daudet han querido meter su novela en las tablas. Eran novelas y eran realistas. A pesar de triunfos parciales, á veces grandes triunfos, en general cabe decir que no han conseguido su propósito. ¿Qué prueba eso? ¿Que no hace falta reforma, que las *eternas leyes* del drama

son las que hasta hoy han prevalecido? Además de las *eternas*, ¿no pueden haber prevalecido otras pasajeras, cuya sustitución no han sabido encontrar Zola y Daudet, verbi gracia?

Que el teatro pide hoy variaciones, reforma en el sentido de ser más amplio, menos convencional, y de no reducir la poesía dramática á las contingencias de acciones apasionadas y conflictos de caracteres, es indudable. También lo es que las capitales ventajas que ha traído á las letras la moderna novela ofrecen algo de lo que para el teatro se pide, aunque á él se hayan de aplicar de otro modo. Pero ni eso es todo lo que necesita el teatro, ni está probado que deben ser maestros en el arte de la novela realista los poetas dramáticos que traigan nueva vida á las tablas.

Zola, que por algún tiempo anunció que iba á luchar por la conquista de la escena con el ardor y constancia con que luchó, hasta vencer, por la novela naturalista, ahora parece que se retira, no sin honor, de tal empresa; Daudet no lucha tampoco ni con gran esfuerzo ni con propósito sistemático; pero aunque quisiéramos suponer derrotados en sus intentos dramáticos á esos novelistas y á otros, no por ello concederíamos que el teatro está hoy bien como está y que se ha parado la evolución que comenzó en las farsas más groseras de las obscuras épocas, de donde salen, como de entre nubes, las literaturas clásicas.

Pérez Galdós, novelista ante todo, ha querido escribir para el teatro, y hasta hoy no ha hecho más que llevar á la escena, más ó menos cambiadas, *ideas novelescas*, planes de novela. «Realidad» y «Gerona», de novelas proceden directamente; «La loca de la casa» tiene su idea capital en «Angel Guerra». En rigor, las dificultades y los defectos que la «Loca de la casa» presenta proceden del empeño, más ó menos reflexivo, de llevar á las tablas la idea capital de «Angel Guerra». El señor Villegas lo ha dicho en la *España Moderna*, con buen juicio y pésima gramática. En «La loca de la casa» hay una transformación de caracteres, y en eso, puede añadirse, consiste el argumento; es, como «Angel Guerra», la historia de la fiera amansada por el amor. «Angel Guerra» y «La loca de la casa» son grandes paráfrasis de la fábula del «León enamorado». En la novela y en el drama una joven mística, en el sentido vulgar y corriente de la palabra, emprende la conquista de un alma rebelde y fuerte, como el cristianismo emprendió la conquista de los bárbaros; pero sucede, lo mismo en el drama que en la novela, que Galdós lleva en seguida la *cuestión espiritual* al terreno que su carácter le impone, al terreno práctico, á las buenas obras, á la caridad social y pública, que hace conventos, asilos; en fin, que en «La loca de la casa», como en «Angel Guerra», las *obras de fábrica* constituyen la mejor parte de la simbólica del misticismo. En la novela, los inconvenientes de este *prosaismo* voluntario se notan, pero menos, porque están desparramados entre muchas

bellezas de detalle; en el drama, el símbolo de la conversión de Pepet se empequeñece más, porque la *premura del tiempo* reduce demasiado á cuestión de ochavos y ladrillos la hermosa batalla espiritual de Victoria y su marido.

De modo, que se ve claramente por lo dicho, que hasta hoy todas las obras dramáticas de Galdós son novelas convertidas en materia de teatro más ó menos directamente. Y ahora pregunto: los obstáculos con que hasta hoy ha tropezado Galdós, ¿nacén de la deficiencia de sus facultades ó de la calidad de su empeño? ¿Es lo mismo reformar el teatro actual en un sentido realista (en la forma) que convertir novelas en dramas? No.

Primero: puede Galdós tener facultades de reformador dramático y no haber conseguido por completo su intento hasta hoy, por no haber hecho dramas *sin nada de novelas*.

Segundo: puede fracasar el noble intento de Galdós por culpa suya, y, sin embargo, necesitar el teatro quien le reforme; por ejemplo, un poeta que comprenda esa necesidad y no sea novelista.

REALIDAD

En el prólogo de la traducción francesa de la *Papallona*, hermosa y celebrada novela de Narciso Oller, habla Emilio Zola de vientos de naturalismo que corren por toda la literatura moderna, sin que los escritores y artistas de los diferentes países necesiten entenderse, ni siquiera pensar del mismo ó parecido modo en materia de estética. Ciertamente lo que se llamó, con mayor ó menor fundamento, con precipitación ó sin ella, el naturalismo español, ninguna relación directa, reflexiva y voluntaria tenía con el naturalismo francés ni con el ruso; y, sin embargo, en todas las novelas de este género había cierta semejanza espontánea, unidad de tendencias, huellas de una influencia general, de esos vientos alisios del arte moderno á que el poeta francés se refería. Pues hoy, sin que deje de dominar todavía la gran novela épica que con un tecnicismo impropio se llama *objetiva*, en la saludable reacción que en varias literaturas se nota en favor de la novela psicológica se puede observar también fenómeno igual al que señalaba; sin que haya connivencia, tal vez sin saber unos de otros los representantes de este nuevo movimiento en apartadas regiones, ó acaso mejor, re-

novación de la novela malamente llamada subjetiva, con poca precisión denominada de análisis (pues de análisis puede ser sin pertenecer á esta clase), de la novela psicológica en suma, empleando el adjetivo menos impropio entre los usuales, se realiza en diferentes pueblos y da que pensar á la crítica en unos y otros países. Si Salvatore Farina, por ejemplo, escribe en Italia su *Don Chiaciottino*, novela de análisis espiritual, no es pensando en la moda de París que deja á Paul Bourget inclinarse á la novela de *efecto*, social, épica, sin gran entusiasmo por su obra, y después le atiende y le sigue cuando vuelve con *El discípulo* á la tradición de Stendhal, Constant y Sainte Beuve. De seguro no pensaba tampoco en las tendencias de los Maurice, Rosny, Rod, etc., nuestro Pérez Galdós cuando escribía *Realidad*, un drama que es menos representable que la novela más épica que nuestro autor haya escrito; menos representable, porque á pesar de la experiencia, á pesar de la forma y del argumento (*Vafabulation* tan despreciada, ¡hasta en Shakespeare! por los simbolistas), á pesar de la incógnita del crimen, *Realidad* es una novela que *pose* en el alma de dos ó tres personajes, casi casi en la región completamente ultrasensible del álgebra moral, es decir, en la psicología ética, en los espacios donde, para los distraídos y los poco aprensivos, no hay más que fórmulas sutiles fabricadas con girones de niebla ó de humo. La *pasión* del deber, esta es la materia primera; personajes: un alquimista de la moral, Orozco, un santo de la orden de los ner-

viosos, de los que manipulan en el divino alambique de los refinamientos éticos, el hombre de Pascal, próximo acaso al *genio* de Lombroso (á quien Brunetiére tanto desprecia); Viera, el hombre moral positivo, práctico... que no practica, el librepensador de la moral, que cumple con unos deberes y con otros no, que no ve la armonía de las obligaciones, pero que en compensación, ve claro, con intensidad, con fuego de pasión, con vigor de instinto, sin distingos ni sutilezas, el deber (aquella parte del deber) en que cree sin esperar á este ó el otro criterio de moralidad; el hombre moral porque sí, por herencia, por preocupación, por lo que se quiera; el animal moral (bestia divina), el que va á la muerte sin saber por qué; el que Hamlet, camino de Inglaterra, veía en las huestes de Fortimbras; y por fin, acaso, Augusta, la mujer del derecho romano, privilegiada por la ley, por razón de la debilidad del sexo, débil también en moral, tal vez privilegiada también por la razón y por Dios en este mundo invisible; Augusta que quiere llenar los huecos de su moral con los algodones de su sensibilidad; que hace del hábito, malo ó bueno, una ley como buscando la *prescripción* de lo ilícito, legitimado, á su entender, *tractu temporis* y por los *intereses creados* al amparo del delito. Augusta, por ser como *debe* ser, desaparece empequeñecida, deslumbrada entre las figuras colosales de su amante y su marido que recuerdan á Pascal y al miserable, al mendigo, á quien el filósofo cuidó como á sí propio en los últimos días de su vida, por aquella

homonimia de dolores, convirtiendo la caridad en una lección y en un espejo. Sólo que el mendigo de Pascal, si se le parecía en sus lacerias corporales, no era santo como él por dentro, mientras el mendigo á quien Orozco quiere proteger, Federico Viera, vale tanto como él; acaso vale más. A toda mujer querida el amante que se mata por ella debe de dejarla una especie de culto secreto que no pueda interrumpir ningún otro amador... que siga viviendo. La *moralidad* (así como suena), la dueña de los pensamientos de Viera, si es hembra como el nombre lo da á entender, debió de apreciar en más la muerte del *perdis* incorruptible, que la vida santa del bienaventurado Orozco el millonario. Pero los dos son grandes. Y cada cual se porta según quien es; Orozco vive, Viera muere; el rico era hombre disciplinado, había nacido para el bien en el orden, para el *organismo* moral; Viera amaba el bien de una vez, no por sus jerarquías; desconocía el arte de la vida buena, adoraba la moralidad, pero no con esa especie de politeísmo ético que hace ver un *dios*, un *mandato* divino en cada *deber chico* de la monótona existencia ordinaria; era un romántico del bien obrar; adoraría mejor en la muerte, y se mata.

Federico Viera y Tomás Orozco representan en la obra de Pérez Galdós un nuevo aspecto; no un rumbo contrario á los seguidos hasta aquí, pero sí diferente. Tal vez sin pensarlo, me atreveré á decir que sin pensarlo, pues no es de esos novelistas que siguen al día las vicisitudes de la crítica literaria y hacen de sus libros de inspiración pro-

gramas de tendencias estéticas: Galdós, por impulsos espontáneos de su ingenio, ha recorrido en su larga historia poética etapas distintas, que corresponden á los grandes movimientos de la literatura moderna. Se puede decir que sus novelas contemporáneas, antes de *La Desheredada*, pertenecen francamente al idealismo *tendencioso*, aunque es claro que con las mezclas y levaduras saludables que en todo libro genuinamente español han de tener los idealismos. *La Desheredada* y la mayor parte de las obras que le siguieron hasta *Fortunata* y *Jacinta* y *Miau*, ambas inclusive, están influidas por lo que en general puede llamarse el *naturalismo* contemporáneo, y, por último, *Realidad*, á pesar de su apariencia dramática y de los antecedentes de *La Incógnita*, es una novela que va, por decirlo así, de espíritu á espíritu; una novela principalmente psicológica y dentro de la psicología principalmente *ética*, ni más ni menos que las novelas que más han llamado la atención de la crítica recientemente fuera de España, verbigracia, las de Rod y *Le Disciple*, de Bourget, que hasta ha merecido, pocos días hace, un estudio del ilustre crítico italiano Bonghi. Como en *Le Disciple*, en *Realidad* el *asunto* es un crimen; el fondo estético, la *moralidad* de los criminales, pero no abstractamente considerada (que entonces no sería estética), sino estudiada en el agente como esencia suya. Crimen es la seducción á que se entrega el *discipulo de Adrien Sixto*, Greslou, y que es causa del suicidio de la seducida; crimen es en *Realidad* el suicidio de Fe-

derico Viera. Pero como las almas *criminales* tienen mucho que estudiar y son esencialmente tan hijas de Dios como todas, el novelista, el poeta, pueden, ahondando en ellas, encontrar veneros de hermosura y veneros de esa singular enseñanza estética que el Sr. Valera no acaba de querer entender.

Repito que Galdós no sigue á nadie ni está de acuerdo con nadie; él va solo por su camino; pero causas análogas producen efectos análogos, y los cambios de su novela obedecen á las influencias sociales, y particularmente estéticas á que obedecen variaciones semejantes en otros países.

A cualquier lector atento le parecerá natural que se mire desde este punto de vista la *Realidad*, de Galdós, que á juzgar por *La Incógnita*, por lo que habían anunciado los periódicos y por otros signos, se diría que iba á ser *ante todo* un estudio de nuestras costumbres actuales relativo á los caracteres, defectos y vicisitudes de la opinión pública, según pudo estudiarse poco ha con ocasión de un crimen célebre.

En *La Incógnita* hay mucho de eso; en *Realidad* todavía hay algo, pero ya en segundo término, y, sobre todo, desde que el conflicto moral adquiere bríos; ya en las últimas jornadas, el lector apenas tiene tiempo para pensar en lo que *dice la gente*, en si la opinión es buena ó mala, pues todo el interés está concentrado en las íntimas batallas de las almas. Lo que más importa en el libro es lo que le pasa á Federico por dentro; grandes esfuerzos de ingenio se necesitaban para lle-

var á feliz remate la empresa de hacer palpables, casi *teatrales*, estas luchas de conciencia, estas complicaciones psicológicas en que hay tanto de ese *gris espiritual* que el análisis descubre siempre en el fondo de los corazones examinando el bien y el mal que en ellos existe; en Orozco había que ver la bondad, si no absoluta, de intención perfecta, sin lucha apenas con la tentación, pero en lucha con las *fatalidades* fisiológicas; con lucha en esa región que Milton, psicólogo, describiría bien, como describía los límites del infierno:

But now at last the sacred influence
Of light appears, and from the walls of Heaven
Shoots far into the bosom of dim Night,
A glimmering dawn. Here Nature first begins
Her farthest verge, and Chaos to retire,
As from her outmost works a broken foe,
With tumult less, and with less hostile din...

en esa región en que el materialismo que no sea sistemático se detiene confuso, vislumbrando los abismos de un misterio posible, y en que el idealismo más convencido se detiene también ante los palpables fueros de la fisiología. Augusta da sin querer la clave de esta dolorosa, terrible posibilidad determinista en absoluto; habla ligeramente, como es natural, sin comprender la importancia de su observación, del *tic* de su marido; aquella santidad, por lo completa en el propósito, por la obstinación y los escrúpulos, le parece una obsesión, una manía; ¡el santo es acaso un loco! El autor no

resuelve, y hace bien, la duda que nace ante los temores de Augusta. ¿Es la poesía de ella quien dicta esa observación, quien la hace ver un caso de *psiquiatría* en la perfección moral de su esposo, ó es caso de *neurosis* el de Tomás? El autor todo lo deja entrever; hasta la posibilidad de que haya de todo. Y es que, dada la dependencia del alma *libre* con respecto del cuerpo esclavo, habrá acaso que acabar por reconocer la santidad de los santos locos. Va á haber que admitir, sólo que al revés, la teoría de Tyndall respecto de la responsabilidad. Después de todo, esta clase de dificultades las resolvía muy bien Spinoza... Y en rigor, las da por resueltas la teoría *protestante* de la gracia... Orozco acaba, como Viera, por ver visiones. Viera mismo se mata tal vez fuera de su sana razón. Tal vez se hiera sin contar con su libertad completa, reflexiva; pero el impulso de su razón estaba dado, venía de atrás; hombre como él no podía dar otra solución al conflicto.

La última escena en que Federico se aparece á Orozco es *profundamente* bella, enternece y hace pensar; aquella relación casi mística de las dos almas tiene algo de los sublimes diálogos de Hamlet con la sombra de su padre.

Todo está bien, menos que Galdós haya escogido precisamente para una novela de poca psicología en lo principal, la forma dramática aunque no sea teatral. Esta equivocación, ó mejor, falta de oportunidad, aunque es defecto de pura pereza, ha de perjudicar mucho al libro en el juicio de multitud de lectores.

Lo que en el fondo no es falso, á lo menos en los personajes principales, lo parece por culpa del *doble fondo* del lenguaje. Aunque el autor distingue, con signos exteriores, lo que los personajes dicen en voz alta y lo que dicen para sí, al fin emplea la misma forma para uno y otro caso, el diálogo ó el monólogo; pero todo ello es expresión exterior, retórica, como suponiendo en el que habla alto, y después habla para sus adentros, ó ni siquiera esto, piensa sin hablar (lo cual ha demostrado la psicología que hacemos todos) la intención de hacerse entender de cualquiera, del *espectador*; y de aquí resulta una falsedad psicológica y retórica que en ocasiones enfría la acción y las pasiones y parece que deforma los caracteres. Si Galdós hubiera hecho lo que otras veces, lo que hacen Zola y otros muchos novelistas, emplear la forma narrativa, con introspecciones en la conciencia del personaje, hubiera podido ofrecernos con igual resultado y mejor efecto el *interior* de aquellas almas, sin violentarlas á ellas, haciéndolas declamar, revestir de forma retórica los matices más delicados y los cambiantes más rápidos de su conciencia en acción; lo cual llega á ser falso y hasta ineficaz muchas veces. Si el insigne novelista se detuviese á leer ahora de nuevo su *Realidad* (mucho dudo que lo haga), acaso notaría lo que yo creo haber vislumbrado: que resulta de este hablar para el público de lo más íntimo de la conciencia una especie de nota cómica velada, con saborcillo humorístico que, si en algunos pasajes no circula mal (en lo que piensan Malibrán y Au-

gusta, por ejemplo), es inoportuno, contraproducente, toda una profanación, cuando se trata de los grandes momentos del conflicto moral en el alma de Viera. Y no digo nada de Orozco; si su mujer le *oyera* pensar, como le oye el lector, probablemente le tendría por más loco de lo que sospecha que está. Hay momentos en las primeras jornadas en que, por culpa de este error de forma, parece que Galdós se burla de su Tomás y que va á ser éste un *original* parecido al filántropo anglomano de otra novela suya. Y en cuanto á la verosimilitud de lo que dicen los personajes, si en Orozco no es de extrañar el primor de estilo y el tecnicismo psicológico que usa pensando, no así en otros actores, en el mismo Viera, pero sobre todo en Augusta, que no sólo para sus adentros, sino en alta voz habla á ratos de modo que no le corresponde. Hasta la *Peri*, en medio de sus arranques *populares*, habla y piensa hablando á veces como un doctor. En cada cual los pensamientos pueden ser mucho más elevados que las palabras; el autor era el que, sin inverosimilitud, podía traducir por su cuenta en la forma más vigorosa y elocuente las ideas y emociones y determinismos volitivos de sus criaturas, aunque éstas no fueran capaces de expresar tan perfectamente lo que pasaba por su conciencia. Galdós sabe cómo se procede en tales casos, pues llenas están sus novelas de hábiles aplicaciones de esta regla, hoy ya vulgar en a novela contemporánea.

MÁS SOBRE REALIDAD

I

No hace muchos días recibía, quien esto escribe, una muy discreta confianza literaria de un notable crítico de Barcelona, acerca de cuyos méritos ya he tenido ocasión de hablar en una de estas revistas. Varios oportunos consejos venían en aquella carta, y de uno de ellos me acuerdo ahora, al comenzar este examen de la última novela de Pérez Galdós, la cual, en mi sentir, representa, en cierto modo, una fase nueva de tan peregrino, fecundo y variado ingenio. Me decía el inteligente corresponsal á quien aludo, que en mis recientes artículos de crítica notaba una tendencia á abrir camino en el gusto español á las novísimas aspiraciones literarias que, sin renegar del *pasado* inmediato, mostraban francamente no satisfacerse ya con la *fórmula* naturalista, y propendían á una especie de neo-idealismo. El crítico catalán no reprochaba este movimiento en general, pero sí lo estimaba prematuro tratándose de España, en donde los vicios tradicionales de otros idealismos, que nada tienen de nuevos, todavía florecen con lozanía, sin que amenace ahogarlos la vegetación realista, que está muy lejos, entre nosotros, de ser