





SG

5514

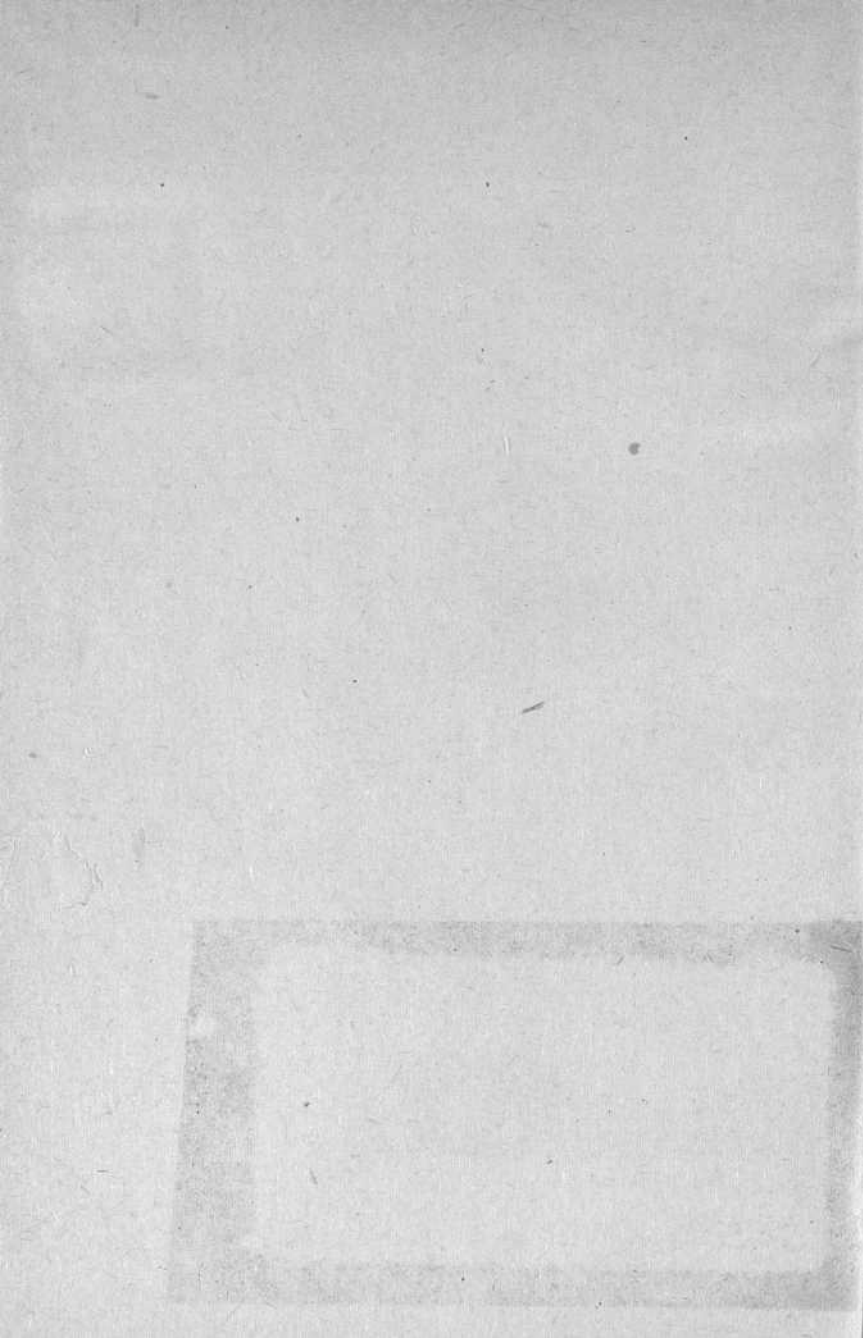
B.P. de Soria



61084299

D-2 12021

D-2
12021





NUEVO ESCENARIO

De esta edición se han tirado 50 ejemplares
en papel Ofset superior, numerados—del
1 al 50—y firmados por el autor.

«PUBLISHED IN SPAIN»
IMPRESA

E. ESTEVEZ-ORTEGA

Nº 747

NUEVO ESCENARIO

ILUSTRADO CON CARICATURAS ORIGINALES
Y FOTOGRAFÍAS DE ACTORES, AUTORES,
ESCENAS Y DECORADOS NACIONALES Y
EXTRANJEROS



EDITORIAL «LUX»
BARCELONA



Es propiedad
Queda hecho el depósito
que marca la Ley.

Copyright by 1928

A MI TIA ROSARIO ACOSTA

*No por cuanto evoca su nombre —
alejado ya por siempre de la escena
— de pretéritos días de triunfos, ga-
nados legítimamente y sin nostalgia
idos. Sino como homenaje a su bon-
dad inagotable; como devoto cariño,
sobre toda mi honda admiración ar-
tística.*



PRIMERA PARTE



LA DECADENCIA DEL TEATRO

I

PROBLEMA es éste, de la decadencia de la escena española, que abarca tantos aspectos y sugiere tan varios y diversos comentarios—por como ofrece amplia pluralidad temática en sus múltiples singularidades concretas y diferentes—que vacila uno, de cuando en vez, no sabiendo que es lo más principal ni lo que es lo accesorio, ni por donde se ha de empezar el análisis de esta cuestión.

Porque en seguida se echa de ver como una pugna, como un forcejeo de sugerencias que aspiran a la supremacía, a considerarse lo definitivo y fundamental en tan trascendente problema.

Pero si no puede determinarse claramente en torno a la decadencia del teatro, cual es su principal causa y remedio o remedios lo que no tiene nebulosidad alguna es el que la farándula española está en crisis. En esto se puede decir, con el estudiante desaplicado del chascarrillo aquél, «que están conformes todos los autores».

La crisis teatral existe. La decadencia del teatro es cada vez más patente y más amplia. Ya coge a todos: actores, empresarios, autores y público...

De tal modo se deja sentir esta decadencia—que en vano quieren disimular los menos—, que ya ha lle-



gado a preocupar hasta pensadores y ensayistas que parecían alejados por todo, de estas cuestiones escénicas pero que, a pesar de la situación actual, aún sienten optimismos insospechados. ¿Podrá detenerse la crisis del teatro que hoy tanto se deja sentir?

La pregunta puede hacer silenciar firmes razonamientos y abre senderos a diversas discusiones y pareceres e induce a serenas meditaciones. Porque, eso sí, la respuesta categórica no puede darse con algún fundamento, ya que el panorama tiene cendales, y las normas que se apuntan y señalan para enderezar el tinglado de suyo ruinoso, no inspiran con certeza confianza en cuanto al alcance de su eficacia.

Un tratadista dió hace mucho tiempo una fórmula para la renovación teatral—que se precisa, en parecer de todos—que vuelve a tener actualidad ahora. Esta fórmula es la *reteatralización del teatro*. El espíritu de este apotegma es que hay que dar al traste con el criterio dominante en las dramaturgias al uso que, solamente en porciones reducidas dan cabida a puras sensaciones estéticas y en cambio abren el portón de par en par a lo puramente externo de la vida moliente. Lo esencial, se ha venido a creer en último, que consiste en la realidad escénica, en la máxima perfección imitativa. Y no. El teatro, como toda obra de arte, no puede ser como una fotografía de la vida. No debe reproducir los acontecimientos a la manera que van sucediéndose en el decurso monótono de los días, sino al contrario, ha de ser selección de lo principal y significativo; y ha de mostrar la realidad imaginativa, pero no la verdad al alcance de la vista, como sucede ahora.

Para que el teatro sea teatro, ha de predominar el cerebro y el corazón sobre una simple estereotipación de los hechos, a la manera de una reproducción fotográfica. Interpretar la vida, teatralizándola luego, es

una de las maneras de lograr un teatro bello y palpitante, pleno de emoción e interés.

No se acierta a comprender del todo la razón de la crisis teatral. En otros tiempos de más efervescencia política, de enconadas agitaciones públicas, de luchas civiles, sería explicable una decadencia como la actual, pues no aconsonantan con el fragor bélico y el estruendo, elucubraciones literarias de ningún género que, como dijo Cervantes, «son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento, el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el mumurar de las fuentes y la quietud del espíritu».

No es que tenga el autor de ahora la quietud y reposo que preconizaba el príncipe de los ingenios, pero tampoco se ofrece en nuestro país, hoy por hoy, el triste espectáculo que se daba en los reinados de los tres primeros monarcas de la dinastía borbónica, que se señala como una de las épocas de mayor decadencia de nuestra literatura, comentada de esta guisa por Juan García y R. Giner de los Ríos—que parece que enjuician cosas actuales por como sus palabras obedecen a un criterio que vuelve a estar de moda con certero juicio: «La lírica, el teatro, la misma oratoria sagrada no eran sino campo de las mayores extravagancias, de los más disparatados delirios hasta de las obscenidades menos disculpables y más desgraciadas y aquella lengua que había servido a nuestros grandes escritores del siglo de oro para producir tantas sublimidades y tantos primores de pensamiento y de estilo, arrastrábase ahora descoyuntada y envilecida».

II

En su libro «La máscara y el incensario» publicado en París hace un año, Gastón Baty nos viene a decir que el teatro es un maridaje armónico de todos sus elementos componentes y que lo que importa es que esta armonía no se perturbe, que tengan la coherencia—tan teatral—de los misterios de la Edad Media.

Ciertamente que se encuentra en esta admirable manifestación dramática de la época medieval la decantada fórmula *reteatralización del teatro* tan preconizada y tan urgente, y a ella parece remitirse el director y artista citado, que, por otra parte, hace un estudio interesante del teatro en Francia. Según él, en París están en decadencia los teatros del bulevar, los grandes teatros tradicionales, mientras triunfan los pequeños teatros de arte y de vanguardia que van interesando a la burguesía ya.

El fenómeno al parecer tiene una amplitud universal sintomática. En Alemania, por ejemplo, el teatro pasa también por unos momentos muy difíciles. «Está gravemente enfermo» según asegura uno de sus más conspicuos críticos y eso que la organización teatral alemana es harto diferente a la nuestra y en general a la de los países latinos e iberoamericanos, y aunque cuentan con subvenciones del Estado, del Municipio y de Asociaciones, la vida les resulta trabajosa y la situación económica cada vez va siendo peor sin posible solución pese a los propósitos del Congreso de Magdeburgo. Claro es que hay de cuando en vez opiniones autoradísimas que no piensan ni creen en decadencia alguna. Ferenc Molnar hablando con un redactor del *New York Herald* ha dicho :

«El teatro no está en decadencia. La guerra devastadora, ha paralizado un momento el progreso y ha cambiado la mentalidad de todo el mundo ; pero aho-

ra empezamos a vivir de nuevo y nos aproximamos al fin de un período en que los autores buscan los gustos del público, y el público busca a los autores. Cuando los dos se hayan encontrado, tendremos una sucesión de obras maestras. Quizá la más poderosa influencia sobre los teatros del día emana de Rusia, de hombres como Stanislawsky, Nemirocaitch, Dachenco, Tairoff y Meyerhold. Tengo una gran admiración hacia los autores dramáticos franceses de la categoría de Lenormand, Birabeau, Nathanson, Achard, Amiel, etc.»

Una cosa así dice Jorge Pitoeff que viene a coincidir con Gaston Baty al exclamar :

«—Yo no sé lo que es la crisis del teatro. En París, los teatros que están animados por una inteligencia y por una sensibilidad modernas no conocen la crisis. Ejemplos : los balances morales y materiales del teatro de Jouvet, del Studio, de Baty y del mío. Es posible—añade—que exista una crisis económica, en ciertos teatros comerciales donde por virtud de una complicada organización administrativa y técnica los gastos superan a las ganancias, si bien son estos teatros muy frecuentados por el gran público. Pero la crisis no me afecta a mí, para nada. Ni tampoco me afecta el cine.»

Parecidas a éstas son las palabras de Riekelt, realmente optimistas y encantadoras para quien no deben existir las dificultades de que tanto hablan otros compatriotas suyos y para quien el Congreso de Magdeburgo—fiel expresión de la crisis teatral alemana—es cosa fantástica, por lo visto.

No opina así Jessner, que cree que habrá teatro si hay buenos actores. Si faltan, el teatro no podrá vivir. Pero no todos consideran la decadencia, debida a los actores. Hay quien la achaca a los autores. Así lo ha dicho Genier, con estas palabras :

«—Yo advierto los síntomas de una crisis, que no es la crisis de los teatros, sino del teatro : no de interés

pretas, sino de autores. En todos los tiempos, el público ha tenido sed de narraciones que calmaran su fantasía. Esa sed fué apagada por el teatro. Hoy, en cambio, los autores escriben para un pequeño grupo de intelectuales, para la crítica y para llegar a la Academia. Ya no escriben para la multitud. Desdeñan lo que no desdeñaron Esquilo, Shakespeare, Calderón y Molière. Y, naturalmente, el pueblo vuelve la espalda a los autores. La guerra no ha dado todavía a Europa el autor nuevo que el pueblo espera con ansia religiosa. La crisis *del teatro* será resuelta el día en que aparezca un escritor de genio». Y que no coinciden—hay opiniones para todos los gustos—con las de Sybil Thornelicke que resume en estas frases concretas y sintéticas el panorama teatral inglés: «En Inglaterra el teatro está fuera de la vida. El gran público no siente ya como antes la necesidad del Drama. Sus espectáculos favoritos son el *Music-hall* y el cinematógrafo. La gente pide ahora un placer inmediato y superficial que no requiera la intervención de la inteligencia o del sentimiento. El Drama no interesa en Inglaterra si no es por curiosidad o admiración hacia una actriz o hacia un actor. Se ha convertido en un arte aristocrático que interesa a una reducida minoría. El pueblo no se interesa por el teatro, como se interesaba en la época de Shakespeare» y que parecen inspiradas en estos juicios de Salaverría:

«—Resulta de veras difícil la intención de convencer a una sociedad así, tan voltijeante, tan vertiginosa, tan «ocupada», a que permanezca quieta durante cuatro horas en el teatro, oyendo la lenta declamación de una comedia de costumbres o un drama de tesis. Sólo soporta el teatro cuando sabe que un autor «vivo» le ha de ofrecer dos horas de «astracán» continuado. Lo importante es no aburrirse. La humanidad moderna le tiene pánico al aburrimiento. La lentitud le impacienta. Y el teatro, no hay más remedio que

reconocerlo, como viene directamente de épocas «sosegadas», conserva el ritmo lento que antes le servía de seducción y que actualmente lo coloca al margen.

»Pero nada nos dice que el teatro no pueda transformarse. Que no pueda cobrar un sentido moderno, incorporándose a la ráfaga vital de nuestra época y realizando dentro de sí mismo la revolución indispensable. Lo dudoso es que el teatro logre vencer en la lucha a que ha sido lanzado con modestas reformas de detalle y de accidente. El teatro necesitará transformarse en «otra cosa», o resignarse a vegetar. La adivinación, el hallazgo de esa «otra cosa» aludida: he ahí lo que por el momento no parece que nadie haya todavía conseguido.»

Un poco extensa la cita, pero resume a mi ver de una manera muy exacta la situación de la farándula en general y universalizando al tiempo que señala concretamente uno de sus flacos más importantes.

Tres puntos, en mi opinión, esenciales, fundamentales tiene la crisis teatral, íntimamente ligados entre sí: autores, comediantes y público.

No corresponde la actividad teatral española, en orden a cantidad, calidad ni inquietud estética, con todo lo que se ofrece y se dá en los teatros extranjeros. No hace falta moverse de aquí para percibirlo. Basta leer las reseñas de cualquier diario o revista de más allá de nuestras fronteras; y aunque no vislumbremos siempre una buena orientación, ni una cumplida actuación interesante, se echa de ver en seguida por ahí fuera que en todos existe ampliamente una preocupación digna, un afán grande por un logro legítimo, un esfuerzo por el arte aunque no siempre esté conseguido; pero al menos tienen nobles intentos, existen balbuceos, experimentos; movilidad, dinamismo; no este tristísimo espíritu sedentario, este *faire laisser, faire passer* inaudito, tenaz, consecuente...

Ya sé que se me puede decir que tenemos au-

tores formidables : Benavente, Grau, Valle Inclán, Unamuno, Marquina, los hermanos Quintero, Martínez Sierra, los Machado, Arniches, y otros más inferiores : Ardavín, Linares Rivas, Luca de Tena, López Martín, Montaner, García Lorca, Valentín de Pedro, Abril, Segarra, Honorio Maura, Araquistain, Marcelino Domingo, Sassone, Rey Soto, López de Haro, etc., etc. ; unos que han dado ya a la escena lauros considerables y otros que posiblemente los darán, pues sus nombres prestigiosos en otras actividades literarias o políticas hacen sospechar con algún fundamento en posibles jornadas dramáticas felicísimas. Pero así y todo, estos son un tanto inferiores a otros predecesores. (¿Hay muchos hoy que puedan equipararse a Galdós, a Guimerá, al mismo Echegaray con todos sus grandísimos defecos y anacronismos en punto a hacer teatro?) Y no hablemos, ni comparemos los que viven con los grandes autores : Lope, Calderón, Tirso, Moratín... Ni los mejores de ahora—salvando un poco, a Benavente y a Grau—muestran hoy en el teatro una parte siquiera de la amplia inquietud universal, del espíritu renovador que alienta en todos los tabladillos farandulescos.

Quiso hacer algo *Azorín*. ¡Pero son tan desdichados, tan torpes, tan burdos, tan lamentables sus engendros y tan viejos sus recursos y maneras que no podemos fijar en él la atención por ahora ! ¡Y eso que parecía que podía hacer alguna cosa !

Los demás, hay que decirlo, miran demasiado al trimestre, cazan con liga el recurso y efecto escénico, para intentar emocionar con procedimientos del año ochenta al público escaso que les soporta aún, y no han traído todavía ninguna novedad. ¡Y cuidado que se ofrecen por ahí fuera en extensión considerable !... Pero como si no.

Se siguen estrenando las mismas ñoñerías de hace diez, doce, quince años. Merengues y buñuelos de viento.

Y no hablemos de la miasma imperante en los teatros cómicos. Eso es algo seriamente repugnante. Ahora que... ¡es una sarnosidad productiva!... ¡Alimentación, alimentación que clama el señor Muñoz Seca. Y vamos viviendo.

* * *

La crisis literaria es no pequeña y notoria. A nada que comparemos salta a la vista. ¿Podemos encontrar paridad o considerar a nuestros autores mejores que un Henry Gheon, un Sutton Vane, un D'Annunzio, un Ferenc Molnar, un Roso di S. Secondo, un Chesterton, un Bernard Shaw, un Chiarelli, un etc., etc., etc., de los tantos y tantos que se pueden citar? Decididamente, no.

Y es que la inmensa mayoría de nuestros autores dramáticos—la novela, el cuento, el ensayo, la poesía, el periodismo, no; esto ha evolucionado de forma que no se puede hablar de decadencia alguna—no han progresado. Debían siquiera observar la vida en sus múltiples actividades, manifestaciones y aspectos, pero por lo visto no lo hacen. Y si lo hacen no se dan cuenta de nada. Y si se dan cuenta, lo disimulan.

Para el autor dramático español, no ha llegado la invención del aeroplano, del auto, del metro. Va en *manuela* o en *simón* aún, el que más; no conoce el bar americano; cree en cambio en los aguaduchos del Salón del Prado donde todavía quisiera hacer corro; no se ha dado cuenta de que ya es posible la travesía del Atlántico en horas, no en meses; no ve que ya hay pianolas; está aún en el clavicordio, y si alguno pone a una comedia «Charleston» es para darse pisto de enterado. Pero nada de eso. Lo que le suena en los oídos es la vieja cadencia semiromántica de unos *lanceros*...

Consecuencia de esta caducidad escénica es que los

comediantes, nuestros avezados a unas piezas sin calor de humanidad, a interpretar papeles sin relieve ni prestancia esperitual alguna, están amanerados, entumecidos, con deseos de hacer, algunos; pero sin hacer nada positivo ni artístico en general.

De cuando en vez una Rosario Pino, una Xirgu, una Josefina Díaz o Lopez Heredia, o Catalina Bárcena dan alto relieve a la escena española, como lo dan Borrás, Morano, Vilches, Artigas... pero ¿no dá pena tenerlos que contemplar otras veces haciendo papeles sin alma, representando cierta bazofia al uso o comedias de color de rosa completamente estúpidas sin nada interesante, aunque sean bonitas?

Cada tiempo y escuela literaria crea un tipo de actor. Por eso estas comedias, estos dramas han producido el tipo actual de comediante torpe y atrevido, sin conversación, sin mundanidad y sin cultura. Ya sé que hay excepciones; pero eso mismo refuerza mi aserto. La masa general es iletrada, no sabe idiomas y no tiene la menor idea de cuanto acaece más allá de los hitos de nuestro territorio.

Así y todo, como quiera que en algunos hay vocación decidida amén de un temperamento y unas condiciones personales innatas suelen descollar un poco. ¡Ay, entonces! Se separan del conjunto en que actúan y a lo de siempre. A formar compañía, a erigirse en director, a rodearse de unos cuantos que sean peores que él, desde luego, y a representar de cuando en vez unas cuantas funciones en Madrid y Barcelona—aspiración suprema—y a luchar por provincias. Pero luchar en toda la extensión de la palabra.

¿Puede florecer el teatro así?

Se requiere un buen Conservatorio y una elemental cordura en la formación de compañías, cuando menos, y luego una escrupulosa selección en el repertorio. Sólo así se puede atraer al público, hoy tan esquivo y huidizo del teatro. «¿Y quién es el público?»—

preguntaba en cierta ocasión uno de nuestros más conspícuos críticos—. «¿Cómo podríamos arribar a la percepción de una personalidad de tal modo omnisciente e inapelable?» seguía preguntándose. Difícil y complicada tarea la de bucear en su esencia, de suyo difícil y complicada, porque es tan sutil, tan escurridiza la idea que se escapa de los límites de toda definición para caer del lado sofístico. Público es lo que pertenece al pueblo; es el pueblo mismo; son sus individuos que andan dispersos, ajenos, diferentes entre sí, o que se reúnen deliberadamente con infinidad de intenciones. Una de ellas puede ser para presenciar un espectáculo cualquiera. Ese espectáculo cualquiera puede ser una función teatral.

Público teatral. Conglomerado de individuos que asisten a una representación. ¿De unanimidad de pareceres? No. Es una absoluta heterogeneidad ideológica y de capacidad. Una agrupación policéfala de peculiar criterio las más de las veces veleidoso y en contradicción de vez en cuando con el de otros núcleos idénticos. ¿Y puede ser esta diversidad—*sirena del mundo*, que exclamó D'Annunzio—fatalmente la súbita creadora de las consagraciones?...

«Las muchedumbres son inconscientes y ciegas» dijo no sé quién dando al traste con el régimen de mayorías. Y ya para nadie es un aserto el manido aforismo latino *Vox populi, vox Dei* por como la generalidad, con el transcurso de los tiempos, se ha ido encargando de desmentirlo. Además, vemos con amplia frecuencia que no persiste en los públicos teatrales identidad de pareceres.

De cuando en vez nos sorprende el ánimo asombrado como una obra consigue el día del estreno un éxito estruendoso, y luego no va nadie, ni alcanza el entusiasmo de otro en las sucesivas representaciones. Y viceversa. ¿Es cierto el hecho de que una producción unánimemente elogiada por la crítica no ha tenido a ve-

ces público, o que, al contrario, comedia, zarzuela, sainete o drama recibido con repulsa o con amplias reservas por el comentarista teatral se ha visto por largo tiempo en los carteles? ¿Por qué? Nadie puede explicárselo. ¿Falta de preparación, de sensibilidad en el público? ¿Concepto peculiar de lo que debe ser el teatro? ¿Afinidad o choque de ideas en unos u otros casos? ¡Quién pudiera precisarlo! Se ha pretendido explicar este fenómeno por alguien diciendo que el público se manifiesta con más libertad que la crítica, porque carece de prejuicios y que su emotividad es más sincera por ser más ingenua.

Esto no puede ser cierto, porque equivaldría a proclamar tranquilamente un absurdo principio de jerarquía.

El público se retrae del teatro. ¿Por qué? Greemos haber señalado las causas. Porque no le interesan las obras de hoy y porque no se las representan bien. Esto parece indudable. Cuando le interesan, va. A poco que observemos el movimiento teatral nos daremos cuenta como a las veces responde la generalidad cumplidamente a la obra de arte y a la obra realmente teatral. Y no se diga que con astra canadas al uso; nada menos que con Sutton Vane, con Molière, con Bernard Shaw, por citar sólo extraños y los mayores éxitos en la última temporada.

La generalidad va menos, mucho menos al teatro, más enfrascada con otras diversiones de hoy; pero todavía va menos porque no se le ofrece nada que sea atractivo, interesante, nuevo. Y el público se refugia en el cinematógrafo, donde siempre encuentra algo de inquietud.

IV

El cine y la radio, los dos enemigos del teatro, dice la gente. Y es verdad. Frente al optimismo de los que piensan que el cine no acabará con el teatro, se alzan otras voces, pesimistas, igualmente exageradas. No. Ni el teatro podrá con el cine, ni el cine, aún el cine hablado moderno, acabará con la farándula.

Un autor alemán, Walter Hasenclover, hablando de la competencia entre el cinematógrafo y el teatro, ha declarado:

«El cinematógrafo debe ser cinematógrafo, y el teatro, teatro. Nada peor que confundir dos artes diversas. Si el teatro pretendiera competir con el cinematógrafo como espectáculo vario, extenso y fragmentario, sería derrotado, como un caballo que quisiera seguir a un automóvil. El teatro es otra cosa. Debe ser otra cosa. Hablar, mas que a los ojos, al alma; actuar, mas que en extensión, en profundidad. En suma, volver a la unidad aristotélica, la cual no era una mera pedantería escolástica, sino la expresión de una exigencia profunda. Tender a hacer coincidir la duración de los acontecimientos representados con la duración de la representación misma. Y eso es lo que el cinematógrafo, sintético y fragmentario, no podrá conseguir nunca. El teatro es un arte clásico. Si quiere vivir debe tornar a sus orígenes.»

En estas ponderadas palabras hallamos el secreto de la inclinación pública hacia el *cine* y la orientación que requiere el teatro para no perecer. La generalidad gusta de lo variado, de lo extenso y de lo nuevo. Esto le ofrece el *cine*. Pocas artes hay tan nuevas y sin embargo en tan constante renovación.

No se hable de que el cinematógrafo es más barato, porque a las veces no le llega en punto a costo ni con mucho al teatro y otras es igualmente caro. No.

Acude la gente porque en el *cine* hay más novedad cada día ; hay un gran deseo de superarse cada vez mayor ; hay alardes que no se ven en el teatro y una constante renovación en todo que no se percibe en la farándula, harto anquilosada, paupérrima, siempre la misma.

Siendo el *cine* tan de hoy, está más en armonía con su vida específica, más y mejor encauzado que el teatro, pese a su enorme tradición y a la práctica de tantos siglos.

El cinematógrafo nos dá en su constante evolucionar la pauta para la renovación teatral, que es urgente e inapelable. Pero ¿en qué sentido y cómo debe ser esta renovación? ¿Está en las obras de vanguardia? ¿En un retorno a lo clásico? Estudiaremos las respuestas en sucesivos capítulos.

¿LA RENOVACION TEATRAL ESTA EN LAS OBRAS DE VANGUARDIA?...

EN medio de la multitudinaria desorientación que en achaques teatrales se viene padeciendo en nuestro país, apenas asoma una norma o criterio que marque un camino a seguir ni se vislumbra el procedimiento eficaz que levante nuestros tabladillos faranduleros hartos anquilosados, hartos apegados a una modalidad caduca y a unas formas anacrónicas.

No ha faltado la opinión al parecer sensata, que fía en los teatros de vanguardia la renovación de la escena española. Pero este teatro estético ni es comprendido ni practicado con eficacia, pese a los plausibles intentos de los que lo han pretendido seducidos acaso más por un snobismo sugestivo, que por un verdadero afán de arte.

Pero aunque el teatro artístico se llevase a cabo, es dudoso que las meras obras de vanguardia produjeran la renovación ansiada. Este pesimismo mío es consecuencia de una escrutadora mirada al panorama que cae del lado francés tan gemelo al nuestro. Mi pesimismo no es un pesimismo de español; es un pesimismo francés. Es el de Copeau. Y el de Luis Jouvet también.

Jouvet viene a decir que se está en la luna. Pero el símil no es ciertamente porque considere el teatro a mucha altura.

Se queja del desvío del público, de lo ruinoso ¡ en Francia ! de un teatro de vanguardia. «Yo no quiero ga-

nar dinero. Yo quisiera vivir simplemente»—dice todo desilusionado, entristecido, entre otras amargas melancolías.

¿Qué pide el público?, le ha preguntado una vez uno de tantos entrevistadores de la vecina República en demanda de la encuesta sensacional. Y él entonces exclamó con dolorosa sinceridad: «Si nosotros nos pasamos con armas y bagajes del lado del público hay que darle a todo pasto groseras revistas, lanzadas comercialmente a la manera de una marca de mostaza; o adularle con lo tradicional—yo diría con lo clásico—y ofrecerle *Maître des forges*.»

Por si alguien preguntara por las causas del desdén generalizado hacia el teatro nuevo, Juvet las explica también a su manera con un símil que reputamos afortunado: «Así como cada individuo tiene una edad para las complicaciones sentimentales, una edad para los sports, otra en que le gusta el teatro, etc., con las generaciones pasa lo mismo. Ahora tenemos delante una generación que le da por los deportes y no tiene interés por el teatro.»

Sería curioso averiguar si el estado psicológico de las actuales generaciones que tanto y tanto desdén muestran por el teatro, obedece a que lo repulsan por su estado actual de decadentismo universal, o por que estas generaciones, de individuos sanos, fuertes, ágiles, buscan otro género teatral que no el que priva ahora. Un género que fuera también ágil, intrascendente, fácil, eminentemente teatral; a tono, con esta época de inarmonías y descoyuntamientos, (años del *chárleston*, del *Jazz-band* y de Josefina Baker) ¿Se precisa un teatro abigarrado y chillón de audacias—de *raids* teatrales asombrosos—absurdo, esquemático, un poco arbitrario?...

Es difícil aventurarse a responder. En literatura priva el ensayo. La juventud moderna *encinematizada* un poco, es más partidaria de las grandes síntesis que de

las amplitudes sugerentes, y de lo que invite a meditaciones y a analizar. Tienen cada día más inquietudes y una gran curiosidad por lo nuevo, por lo poco conocido, por lo *snob*. A este respecto, las miradas conyúntanse en un punto; en el arte ruso que está poniéndose de moda. Literatura rusa, música rusa, pintura y escultura rusa están ganando la atención de todos los pueblos. El teatro ruso también se señala como el más colmado de ímpetu renovador, como el más henchido de formas nuevas y sugerentes, de motivos plásticos, y como el más cuajado de esteticismo... Más, ¡ sí, sí!

El notable escenógrafo Bürmann, «el hombre que acaba de llegar de Rusia», nos hizo días atrás importantes declaraciones sobre este tema.

—¿Vió usted, naturalmente, allí—le preguntamos— el teatro de Meyer-Hold? ¿Es el más avanzado, no? ¿Qué impresión le causó?

—Es un teatro feo; no tiene telón; no hay embocadura; no hay decoración. El fondo es una serie de planos desiguales pintado en tonos diferentes, cortados por triángulos de colores diversos, que cierran la escena. El escenario es giratorio, pero no todo él de una sola vez, sino que giran unos anillos circulares todos a una misma altura y de ancho distinto, que vienen a coincidir con los planos perpendiculares que cercan la escena y que forman el tablado o plataforma. Los actores entran y salen a escena sin moverse sobre dichas plataformas giratorias y aparecen y desaparecen a la vista del público tras los planos que se mueven como las puertas giratorias de los cafés. Es demasiado monótono. No está logrado; no está cuidada la escena; es un teatro experimental, pero sin belleza. Las representaciones son todas de asuntos revolucionarios.

—¿Y el de Tairoff?—le preguntamos después.

—Yo no tuve suerte—me contestó entonces—ninguna de las veces que fuí. Este teatro es de improvisa-



ción. Un escenógrafo, un autor, un actor cualquiera pueden salir allí a darse a conocer. Algunas veces se ven cosas buenas. ¡Pero yo no tuve suerte!

—¿Y el de Stanislaswsky, y el de Tchechow?

—¡Oh! Estos son mejores. Pero allí representan piezas con argumentos franceses y alguna vez, aunque rara, teatro español. Al ruso están traducidas algunas obras de Calderón. En estos teatros no se representan obras revolucionarias. Al contrario; allí se ponen comedias con argumentos que constituyen lo que ha destruído la revolución: vida amable, episodios burgueses, comedias de ambiente plácido y tranquilo.

—Y dígame: ¿no es superior el teatro ruso al nuestro?

—No, no—me respondió—. Yo les enseñé algunas fotografías de nuestros decorados y de escenas de obras españolas y tuvieron un gran éxito. Créame, que el teatro en España no es tan malo como algunos dicen.

Tienen un indudable valor estas precisas y concretas palabras, por ser de un hombre tan ducho en cuestiones teatrales como el sagaz y sensible *metteur en scene* con Martínez Sierra de Eslava (uno de los pocos teatros españoles donde se hermanaba el arte y el buen gusto) que después de recorrer los principales teatros de Europa viene a decirnos que es mundial la crisis del teatro y que como entre nosotros por fuera hay una inquietud renovadora, amplia y multiforme y que no es siempre recibida por los públicos con la comprensión requerida.

Aunque debamos confesar, que desde luego tiene eco más amplio en el tablado ajeno toda idea innovadora, que en los nuestros, menos dispuestos de lo que debieran a los aires de fuera... Claro está, que no todo lo ajeno es ópimo ni debe imitarse, ni, por ahí fuera, triunfa toda innovación, tampoco. En Alemania, por ejemplo, a pesar de considerarse como la cuna del expresionismo, y donde el teatro de avance ha tomado

alguna vez esta modalidad, no ha tenido siempre este experimento éxito. Ha triunfado «La Hermana», de Kaltnecken, pero en cambio la comedia *La muchacha invisible*, de Hans Kafka, en el Nuevo Teatro de Berlín, que dirige el grupo «la nueva generación» capitaneado por Llierman, fué un escándalo sin precedentes y un fracaso rotundo. Y es que a las veces, el teatro de avance, avanza tanto que se pasa con mucho de la más amplia limitación escénica. Y también acontece que muchas veces, la impotencia, el *pastiche*, quiere pasar por arte; y al teatro de vanguardia—cordialidad, amplitud—se han querido acoger muchos desdichados engendros...

¿QUE ES TEATRO DE VANGUARDIA?

POR qué rutas se inclinará nuestro teatro?
Difícil es predecirlo.

Contra la *norma anacrónica* clama el ilustre poeta de *En Flandes se ha puesto el sol*. Sus frases serenas dicen que no solamente cree en la eficacia de los teatros de vanguardia, sino en su necesidad. «Pueblo en cuya literatura no hay grupos de vanguardia—exclamó—es un pueblo literariamente perdido. Aquí hemos intentado en más de una ocasión hacer algo. Falta el caudillo, el *leader*, el *bahnbrecher*. No ha surgido todavía el Antoine, el Copeau, el Ligne Poe peninsular. Estoy convencido—añadió—de que en cuanto aparezca el animador heroico y desinteresado, nuestro teatro de vanguardia será un hecho.» Y después cifra su esperanza de hallarlo en un nombre que da: Martínez Sierra.

No sabemos si el autor de *Canción de cuna* será el Copeau español que, a su vuelta de América, funde un *Teatro libre* donde dé hospitalidad con un gran criterio ecléctico a todas las amplias elucubraciones dramáticas, a todo radicalismo, a toda renovación.

¿O tengamos que esperarlo de ese excelente y joven actor que se llama Santiago Artigas, siempre dispuesto, como el gran comediante Andrés Antoine, en Francia, a todo ímpetu renovador?

Lo que no se puede ni debe tolerar es el anacronismo tenaz de nuestro teatro. Es preciso adoptar una

franca y decisiva postura frente a la amplitud experimentadora del teatro de vanguardia.

La frase *teatro de vanguardia* es para muchos asustadiza; pero, a pesar de ser originariamente moderna, de procedencia francesa, su existencia es tan remota como el teatro. *Vanguardia* es lo que marcha delante, la fuerza de choque; y en este arte, todos son sucesivos adelantos desde los más remotos tiempos. Y choque. En un principio, el teatro no era otra cosa que ingenuos festivales en honor de Dionisos—dios del vino, amigo de las musas y de las artes—exclusivamente. Pero quinientos treinta años o más, antes de Cristo, surgió el primer innovador: Tespis, contemporáneo de Solón, que añadió a los cantos corales y a las danzas y cortejos una representación de la leyenda de Dionisos, surgiendo entonces el actor. Posteriormente, y en lugar de Dionisos, a quien seguían de cuando en vez dedicándole los festejos, fueron introducidos héroes y reyes, motivos entonces ya de las canciones. Esquilo, cuyos dramas tienen dejos de poesía homérica, fué otro innovador, verdadero autor de vanguardia elevando a dos los actores, y por la importantísima intrusión de una especie de tienda, la escena y lo fué luego Eurípides, quien llevó al teatro tres actores y una complicada maquinaria, hoy desconocida, y Sófocles, que llevó a quince el número de individuos que tomaban parte en toda tragedia, y Arión y Aristófanes, con sus comedias imitativas de personas conocidas (Sócrates y Eurípides). Y en Roma lo fueron Ennio, Plauto, Terencio, como hoy lo fueron y son Ibsen, del que dice con razón el gran crítico escandinavo Jorge Brandes que es en el fondo un poderoso revolucionario, y Bjornstjerne Björnson, y el Mauricio Maeterlinck de su primera época, cuando su inquietud por ese misterioso más allá de influjos distantes, de atracciones angustiosas, de clarividencias extrañas; y antes, Willembruch, pronto destacado de la intelec



tualidad berlinesa, de su tiempo, etc... Pero no vamos sólo a circunscribirnos a los escritores.

Desde el gran Quinto Roscio, entre los comediantes se han producido con frecuencia movimientos de vanguardia. El genial actor inglés Guillermo Kempe, que apareció por Leipzig hacia 1585, y Roberto Brown, seis años después, fueron precursores, innovadores, verdaderas vanguardias en el incipiente arte teatral alemán de aquella época, que pronto había de dar una figura como la de Welthem; y fué innovador en Viena, Laroche, muerto en 1807, que transformó el entonces popular tipo grotesco a la manera de *Leopold, Lippert, Wackerl* continuación del Hanswurst en el personaje de *Kasperle*, que ha llegado aún a nuestros días; y fué innovadora Carolina Neuberín, hija de un abogado de Reichenbach, que se dedicó al teatro y fundó una discutida y combatida escuela para actores. Ella señala el punto inicial del desarrollo del arte escénico alemán en la primera mitad del siglo XVIII.

Kainz, con la Sorma y la Numann fueron los primeros actores del *Deutsche Theater*, de Berlín, fundado en el siglo pasado, y en donde se representaron ya las primeras escenas impresionistas que aún asustan a mucha gente... De la misma manera, en el arte de la decoración, desde que Bramante descubrió el teatro de perspectiva, ha habido infinidad de innovadores: Serlio, Juan Bautista, Aleotti, Fabricio Carini, Motta, Alejandro Mauro, Galli-Bibiena, hasta los más modernos de hoy: Fontanals, René, Moulaert, Meier Hold, Emil Pircham, etc.

En nuestro teatro Torres Naharro se le debe considerar en el siglo XVI como un autor de vanguardia con relación a Encina y como creador de las comedias de *capa y espada*; y a Pedro Navarro—elogiado por Cervantes—que introdujo en la escena española nuevas maquinarias, decoraciones movibles, etc.; y hasta el granadino Cosme de Oviedo, que fué el primero que

se le ocurrió la *réclame* por medio de carteles como hoy se hace; y a Lope, con su *Nuevo Arte de hacer comedias*, y Moratín, etc. Y entre nuestros actores Maíquez y Julián Romea, entre otros, fueron dos grandes revolucionarios del arte escénico, y no digamos Antonio Riquelme, Luján y Vallés, a cuyo triunvirato se debe el nacimiento del *género chico*, hoy tan arraigado a nuestro teatro y tan genuino.

Es, por tanto, inútil pretender sustraerse al influjo del teatro de vanguardia o fingir desdeñarlo. Tardará más o menos; pero acabará por imponerse. No es capricho de una escuela, de una teoría ni un efímero afán por sobresalir de unos cuantos. El teatro de vanguardia ha sido de todas las épocas y de todas las edades, y se ha pronunciado por mil diversos motivos, y ha tomado infinidad de formas distintas... Porque no es otra cosa que dar al traste con el anacronismo y dar, mostrar, una inquietud con acento de afirmación, totalmente inédita; una expresión rotunda e ignorada; unos moldes recientes. Crear. En el más puro sentido. No repetir, aclarando o cambiando lo conocido dentro de las normas tradicionales, sino ofrecer ideas originales por nuevos procedimientos y con una técnica desconocida. En el mundo teatral extranjero muestra la vanguardia diferentes expresiones: así es unas veces original en cuanto al fondo y estructura, como Pirandello en sus *Seis personajes* y en la humorada *Cada cual a su manera*; otras veces lo es en cuanto a su procedimiento, como acontece con el teatro católico flamenco; otras, es por la forma escénica, como sucede con el teatro de Bragaglia, o se señala por una técnica desconocida, como pretende Tairoff en su teatro Camerny. Y también aparece colmado de obsesiones espiritualistas, como con Ferenc Molnar, con Shaw, en ocasiones, con Sutton Vane, con Cherteston, con Antonelli, con Barrie, con Paul Claudel, con Henry Gheon; otras cae del lado humorístico, como en los *grotescos*,

de Mario Botempelli, o de Luigi Chiarelli; o tiene reminiscencias clásicas, como sucede con Curel, atento al fondo, no a la forma; o es crudo, palpitante, como Andreieff; o inquietante, como Lenormand; o naturalista, como el caso de Rosso de San Secondo o Natanson o *futurista* como el de F. M. Marinetti y Vasari, o suprarrealista como Marcel Sauvage, como Apollinaire; utopista, con Karel Tchapek, etc...

En Italia, además, el elemento católico trata de moralizar la escena: los ensayos de un *teatro educativo*, casi afortunados, y algunas interesantes publicaciones, como *Controcorrente*, que se publica en Pavía, han dado a conocer multitud de piezas inéditas, en las que, a un gran respeto para la moralidad, se unen excelentes condiciones de dignidad artística. Entre estas producciones, *Uno che s'in camina*, de Augusto Michelletti, por ejemplo, drama simbolista de exquisito gusto poético, y *Una forza*, de G. M. Machi, drama de recio naturalismo, entre otras muchas de ideología análoga, tienen un marcado acento moderno y un espíritu de vanguardia, palpitante y atrevido, que coloca a sus jóvenes autores entre los más caracterizados innovadores del teatro italiano.

¡Vanguardia! Diversidad e inquietud: es lo mismo. ¡Frente a la rutina se alza, diversa y amplia, una avalancha creadora! ¡Frente a los límites reducidos de las viejas formas, serios panoramas extensos!

TEATRO DE VANGUARDIA EN ESPAÑA

NO son muchos, ciertamente, los que en nuestro país se han ocupado y se preocupan de lograr y hacer un teatro de avance, pero de los pocos nombres que ni pueden ni deben ser olvidados nunca, por como suponen un noble afán de dignificación escénica, una gran inquietud estética, una moderna orientación teatral bien comprendida y practicada, es el de Martínez Sierra uno de ellos. Acaso el más representativo.

El autor de *Canción de cuna* supone un alto valor en la dramaturgia hispana; mas, acaso, por su labor directriz, encauzadora, henchida de amplitudes desconocidas y de comprensiones generosas, que por su acervo literario, con ser estimable y abundante.

Representa Martínez Sierra aquí, donde la escena caduca y esmirriada sigue su vegetar lento inconcebible, el airón de protesta enhiesto y chillón tras el que marchan las huestes en vanguardia de su teatro de arte.

Es el guerrillero inquieto y vivaz que se quiere acorralar y que cada vez sorprende más y más por sus golpes de audacia y su movilidad insospechada.

Su teatro de arte representa una de las más puras sensaciones estéticas de la moderna dramaturgia hispana. Abierto, por comprensión y convencimiento, a los nuevos aires de fuera y a los viejos clasicismos inéditos, su escenario ha sido eco, las más de las veces, de innovaciones y resurgimientos ejemplares. Recor-

demostremos cómo nos ha dado a conocer, junto con pantomimas y revistas, puestas y escritas con decoro, teatro de Molière, de Shakespeare, de Goldoni, de Ibsen, de Moreto, de Bernard Shaw, de Dumas, de Angier, de Dickens, de Wilde, etc., etc.

Dentro siempre, como es natural, de un gran eclecticismo, de una cordial y acogedora disposición para la labor ajena; además de un buen gusto también y de un gran sentido estético por añadidura.

Puede decirse que contra la rutina y enemiga de muchos, ha vuelto por el prestigio incomprendido, injustamente postergado, y por el recién advenedizo, con igual entusiasmo, con idéntica capacidad crítica y de acierto.

Porque su afán era el de reunir un teatro artístico, dar un espectáculo bello, hacer interesantes las representaciones, sin negarse al dramaturgo nuevo, al gesto atrevido, ni al aire clasicista, ¡tan diferentes!

«Martínez Sierra ha hecho de Eslava el único teatro artístico de España—ha dicho Tomás Borrás—. Está en un estrecho pasadizo y su arquitectura es de las más sencillas, entre las de otros coliseos de la corte. La Compañía no es exhibicionista, sino activa, alegre, apta para todos los géneros, fácil a las sugerencias más opuestas, metida en su hogar. Allí tampoco hay elementos truquistas que deslumbren por su rareza; el escenario tiene cuatro metros de fondo; el ámbito de trabajar es estrecho y ahogado; los telones son de papel; la maquinaria apenas existe. Todo es normal...»

Y sin embargo, pocos *metteurs-en-scene* han de lograr más felices resultados, más armónicos conjuntos, mejores efectos escénicos que los conseguidos por él, con sus bambalinas de papel y sus decorados—por Burmann, por Fontanals, por Barradas, por Ferrer, etcétera—que han llenado de asombro a los directores rusos, que han sido el gran éxito español en la Exposición de Artes Decorativas de Monza y han hecho

arrancar exclamaciones de admiración a tan capacitado escenógrafo como Bragaglia.

Martínez Sierra, como dice muy bien José Francés, «juega con las miradas y la sensibilidad de gentes acostumbradas a reunirse para asistir a más torpes o necios artilugios escénicos. Busca, no en una selecta minoría intelectual, sino en la crasa burguesía deglutidora de tópicos y zafiamente asimiladora del retruécano, el melodrama sensiblero y la astracanada, el público capaz de costear un ensayo feliz de Teatro de arte. Y lo extraordinario es que lo encuentra. Hasta tal punto, que cuando precisamente el propio Martínez Sierra parece olvidarse del milagro y de cuanto le hizo posible; cuando parece claudicar y hacer concesiones, a gustos desacostumbrados por él mismo, el público se fatiga, se aclara y se desvía. ¡Oportuna lección que debe tener presente Martínez Sierra!»

¿Sólo Martínez Sierra? Porque es tan dura y tan exacta, tan justa además la lección, que debía ser aprendida por otros cuantos *animadores* que a las veces encenagan ciertas expresiones artísticas con torpes concesiones públicas de dudoso gusto. Así, por ejemplo, Santiago Artigas. En su teatro, también, hay de cuando en cuando chispazos de arte que tanto se le agradecen y tanto dicen en pro de su capacidad técnica.

A Santiago Artigas se debe el traer a nuestra escena las inquietudes ultraterrenas de *Mary Luz*, el misterio de «El viaje infinito», el moderno y atrevido teatro de Ferenc Molnar y a Jules Romain... con que ha hecho penitencia de otros pecados y tolerancias que no debiera cometer ni consentir... Y que comete, como los comete Margarita Xirgu, tan sensible y tan capaz, en quien todos esperamos y confiamos, y a quien se debe el conocimiento de obras—entre otras modernas—tan dispares pero tan de hoy, como «Santa Juana» y «Nuestra Diosa», de autores tan conspicuos e interesantes como Bernard Shaw y Mario Bontem-

PELLI, acuciados de inquietudes escénicas y de afanes renovadores acaso sin proponérselo deliberadamente...

Esto en cuanto a compañías organizadas puramente españolas. Mas no se puede silenciar ahora la actuación de Mimí Aguglia que dió a conocer un repertorio italiano de D'Annunzio a Pirandello, muy interesante y De Rosas, argentino, que aunque de tarde en tarde, supo elevar su nivel artístico con obras de Chiarelli y de Strindberg, de un alto interés literario y dramático, y cuyas actuaciones han dejado grato recuerdo en los asiduos al teatro. Pero esto es muy poco. Casi nada.

Porque ni De Rosas ni la Aguglia han hecho grandes temporadas de teatro de arte y aunque, naturalmente, sus compañías teatrales sobresalieron un tanto fué debido al lamentable actuar de las muchas compañías nacionales entregadas por completo al vacuo repertorio al uso actual.

De la labor literaria de Martínez Sierra dice Cansinos-Assens que es «tan amplia y tan diversa ya que constituye por sí sola un teatro, un vasto panorama visual y psicológico, una representación estética del mundo y de la Humanidad, de tal suerte que puede decirse ya el teatro de Martínez Sierra como se dice el teatro de Galdós y el teatro de Benavente. Y este teatro de Martínez Sierra representa un concepto social al mismo tiempo que una fórmula estética; tiene la trascendencia práctica que ha de pedirse a esta tradicional escuela de costumbres; es algo más que una antología de farsas hilvanadas para distraer a la multitud; tiene una máscara firme y expresiva sobre el claro friso; una máscara, no de gorgona, no trágica, una máscara humana sencilla y grave, llena de gracia soñadora, y esta máscara simpática y grave, de una gravedad que no excluye la sonrisa, invita a que entremos con seriedad en este teatro diáfano y sencillo, que se asienta sobre firmes cimientos de realidad y tiene

abiertos allá arriba grandes ventanales para el ensueño y para la fuga de la golondrina azul que en su interior cuelga los oscuros nidos.» Martínez Sierra ha sido en España el exponente más capacitado, más tenaz, más en contacto con el público de la dramaturgia nueva, en sus manifestaciones diversas y lejanas: lo clásico y lo futuro, Molière y Grau, Goldoni y Shaw.

Se echa de menos un animador así en la actualidad, capaz y culto que ahora fuera expurgando en la gran avalancha formal de la vanguardia escénica imperante, lo más representativo y sensato, lo más teatral, lo de más interés, para ir metiendo en la cabeza a nuestro buen público, toda esa amplia gama de sugerencias inéditas que están aún esperando un discreto introductor, un *métteur-en-scene* de alguna sensibilidad para entrar en España; porque ya han entrado en todos los países.

* * *

Si en Madrid se consideran a Martínez Sierra, a la Xirgu, a Artigas, etc., como elementos de la vanguardia teatral hispana, Barcelona cuenta con otros tantos o más, posiblemente mejor capacitados, y desde luego más en inmediato contacto con las orientaciones nuevas de fuera.

Supone Cataluña, y más concretamente Barcelona, el punto vulnerable por donde suelen colarse en nuestro país las bellas expresiones artísticas de fuera, sus modalidades más o menos conseguidas y sus experimentaciones más características. Es, además, la región española donde la actividad artística en general tiene más y mejor acogida y desarrollo y donde han sido posible ensayos, actuaciones y representaciones que son aún imposibles e inéditas en la capitalidad española.

El lamentable ejemplo de la ópera—lamentable por

lo que a Madrid se refiere, naturalmente, a pesar del lujoso esfuerzo oficial en múltiples sentidos—se da en otros muchos órdenes de la actividad teatral. Mientras tienen interés y eficacia las campañas de ópera del Liceo, la actuación lírica en nuestro primer coliseo de ópera es de lo más pobre y cursi y vieja que se puede dar.

Y así en la comedia, en la revista, en el drama. Suele caer por Madrid en los postreros días primaverales, la triste y casi siempre lamentable *troupe pour l'Espagne et le Maroc* que nos sirve Galas Karsenty con consecuencia y tenacidad dignas de mejor causa y alguna rara vez, unos Pitoeff, Emma Gramatica, de positivo interés, en tanto que en Barcelona la visita de prestigios teatrales es cada vez más frecuente, más amplia y mejor comprendida por la generalidad.

En Barcelona fué posible aquel intento de «Teatro ecléctico» de corta actuación en el Novedades, en el que bajo la dirección artística de Fernando Accame y Ricardo Lahoz iniciaron un ciclo de obras rusas asesorados por el doctor Alexis Alewievich Markoff, del teatro de arte de Moscou, con el concurso del escultor Ferrant que tras el seudónimo de «A. Gel», llevaba la dirección plástica de la compañía y al que se deben unos decorados de sabia estilización y unos *affiches* de un modernismo y una riqueza cromática perfectamente logrados.

«A. Gel que es un exquisito y sutil temperamento forjado en las nuevas corrientes del arte decorativo, ha puesto al servicio del Teatro Ecléctico—dice Accame—todo el valor de su arte y las vehemencias de su entusiasmo.

»Gel en sus bocetos de los decorados, que son resueltos por reconocidos artistas escenógrafos, tiene una suave estilización impresionista, y una razonada originalidad, supeditando el detalle, el ambiente y la luz, al todo.

»Lo mismo se cuida la propiedad del mobiliario, de las telas.

»Todo es, como debe ser, una parte justa del total completo de la obra.»

Por primera vez se pudo decir, respondiendo a un exacto criterio de realidad que, «los servicios auxiliares en el teatro son de tal importancia que de su perfecta organización depende la más justa realización del espectáculo.

»El personal que desempeña estos cargos, por su renombrada especialización, supone la mayor garantía del funcionamiento regular de estos servicios.

»La indumentaria, la luz y los juegos de maquinaria tendrán, por tanto, el más justo aprovechamiento para conseguir la más alta sensación de realidad o de fantasía, según sea necesario.»

El ciclo de arte ruso estaba formado por Leónidas Andreiev, Antón Chejov, León Tolstoi, Máximo Gorki, Iván Ruguenov, Urbancev, Surguchov, Kliuchnicov, Evreinov, Naidenov, E. Chiricov, Obstrovsky, Anatoli Kamenski y B. Vinichenkov y empezó en el Teatro Novedades de Barcelona el 19 de enero de 1926 con el estreno del drama en cuatro actos de Andreiev «El profesor Storitzin».

¡Lástima que tan noble anhelo, por causa que no nos compite considerar ni comentar ahora, no haya tenido la cumplida realización que debiera para estímulo de reacios y enseñanza de muchos!

* * *

En nuestro país el esfuerzo personal aislado y sin eficacia, se da con frecuente asiduidad; desde aquel lejano Teatro de Arte de hace veinte años dirigido por *Alejandro Miquis*, al último del Círculo de Bellas Artes, han sido muchos los intentos y los propósitos noblemente concebidos, pero torpemente realizados, que

se han llevado a cabo. Y ni el prestigio del Ateneo de Madrid, ni la autoridad de Unamuno, de Benavente y otros, han conseguido a la postre nada.

En Barcelona, en cambio, la actividad reducida del pequeño grupo ha colmado las más de las veces el propósito. Así, recordemos el teatro de arte de Luis Masriera, por ejemplo, teatro de cámara, de intimidad de familia, pero de amplitudes teatrales insospechadas. José Francés que conoce bien este teatro y que ha gustado de sus selectas representaciones, piensa darlo a conocer en Madrid en breve, y entonces podrán contemplar los madrileños ese teatro de moderna y rica escenografía, de obras muy estimables puestas con lujo y propiedad, dentro de un gran sentido estético y de un alto valor de arte.

Pero hay en Cataluña otro nombre que tiene una prestigiosa aureola bien lograda. Me refiero a Adrián Gual.

Hace veinticinco años, más o menos, que fundó su «Teatro Intimo», al margen de todo mercantilismo y con un solo criterio: hacer arte. Este teatro carece de exclusivismos en cuanto a repertorio; y se señala por una estudiada armonía de cuantos elementos integran la escena y por su carencia de profesionalismo. No tiene Gual actores propiamente tales, sino «aficionados». ¡Pero qué completa la actuación de ellos, qué estudiada colocación, tono, gestos, ademanes, actitud, de todos! Adrián Gual les dirige y encauza de tal modo, que es difícil que se pueda superar cualquiera de las representaciones que él ofrece.

Porque en Adrián Gual se dan una serie de aptitudes y de conocimientos tan profundos y practicados, que sus orientaciones y enseñanzas tienen, naturalmente, el mejor y más exacto fin didascálico. Escritor, autor dramático, conferencista, actor, erudito... ¿Cómo no ha de ser fuertemente eficaz su labor, henchida de cordialidades generosas y de amplitud?

Parte de su labor no es desconocida en Madrid, donde dió, hace mucho tiempo, ciertas representaciones de teatro clásico griego en el Teatro de la Princesa, pero su actividad se desenvuelve en Barcelona en los altos de una casa destartalada de la calle Canuda, donde todos los días reciben sus sabias y oportunas lecciones un grupo poco numeroso de jóvenes en promiscuidad que luego de sus tareas oficinescas, mercantiles, industriales, asisten a esa exacta, real y verdadera escuela de comediantes—única en España—y en donde encuentran, junto con provechosas enseñanzas, una expansión espiritual del más alto orden estético.

Si enumerásemos todos los esfuerzos, las tentativas, las realizaciones de teatros de avance, de arte, que se han producido en nuestro país causaríamos asombro, pues no fuimos nunca remisos a la sugestión exótica; pero no nos asombraría menos el contemplar que en la actualidad no tenemos un serio teatro de arte, de avance, experimental que recoja la inquietud varia en punto a dramaturgia nueva que se da en todos los países, pese a todas las tentativas hechas y los esfuerzos realizados. Y así sucede que el teatro modernamente orientado de Grau triunfa en el extranjero y se representa, mientras que aquí...

Pero esto merece capítulo aparte.



EL TEATRO MODERNO DE JACINTO GRAU

NO se puede hablar en España de teatro moderno sin aludir y referirse a Jacinto Grau, la más típica personalidad dramática de nuestro teatro de vanguardia.

Es el autor del «Señor de Pigmalión», el mejor dotado de ímpetu renovador, el sensible escritor a las tendencias actuales en la exótica dramaturgia, donde se le requiere con afán y se le considera en todo su alto valor.

Aquí, en cambio, la farándula ignara le vuelve la espalda, la patulea de empresarios le huye y mientras su nombre de tarde en tarde, muy de tarde en tarde, se asoma por alguna cartelera teatral española a la pública curiosidad, más allá de los hitos de nuestra frontera su teatro es cada día más frecuente y mejor comprendido.

Porque Grau es un caso lamentable de incompreensión desalentadora. Sus obras no han tenido la frecuencia escénica que debieran ni han llegado siempre a la generalidad en forma adecuada y natural; ni han tenido, mereciéndolo, la entusiasta acogida precisa. Y eso que en Madrid público y crítica estimaron en gran manera su producción admirable y artística.

«Jacinto Grau—dice José Francés— es de esa raza de escritores que tiene el don de exasperar a sus coetáneos, mejor dicho, a sus conterráneos. Hablándoles sin hermetismos pedantescos, dirigiéndose a ellos sin al-

terar el acento humano de las palabras que pueden estar en todos los labios, estos raros escritores de selección, diríase que producen en torno suyo una sensación de hermetismo, de radical antítesis, de inaccesible culminación ideológica.

»Su teatro es esencialmente, resueltamente, casi diríamos humildemente humano. Nada hay en él de abstrusa cerebralidad, de enfermiza literaturia. Y no obstante, el público siente a su contacto esa electrificación animal de los gatos a quienes se les pasa la mano a contrapelo. Nada importa que la mano sea la de un puro e íntegro sacerdote, la de una castísima doncella de esas que ya no se encuentran más que en las novelas de autora inglesa del siglo XIX o la de una dulce viejecita toda ternura y bondadosa ansia de acariciar. Los pelos gatunos echan chispas y el animal ingrato se enfurece.

»Jacinto Grau pasa su teatro a contrapelo del espectador, de ese acéfalo animal que somnolece bajo el cretinismo sensiblero o al que le agradan las cosquillas después de cenar. Ese público que como los gatos, sólo le gusta que le dejen dormir hecho una rosca inconsciente al dolor de los demás.

»Y esto se paga; mientras lo otro... ser payaso del léxico o limpiar lágrimas de solteronas, tenderos o burocratas, se cobra.

»Jacinto Grau ha estrenado en España y fuera de España. Sus obras sacudieron de distinto modo la sensibilidad colectiva de las muchedumbres. Coincidencias en el éxito de Francia, de Italia, de Holanda, de Norteamérica, respondió a la acogida diferente de España. De ello no tiene la culpa Grau. Ni le preocupa más allá de los límites lógicos en que nos molesta el pisotón del zafio que no sabe andar o nos obliga a soportar transitoriamente el contacto de seres mal lavados y mal educados en un viaje de tranvía o metro. Y en el fondo es también el éxito. El éxito de los selec-

tos y de los que en definitiva impondrán su reacción.»

Los selectos ciertamente que van imponiéndose, pero poco a poco, con temeroso paso, con tino medroso, aunque esforzándose generosamente por hacer comprender cada día a la generalidad el sincero esteticismo de los dramas de Grau tan henchidos de honradez literaria y en los que palpita siempre una humana realidad eminentemente teatral en los fondos, en los temas, en los tipos y en el ambiente; todo ello escrito en un estilo, personal, casticísimo, sin estridencias; con cierta ponderada sobriedad magnífica.

Pero mientras la selección se impone—y tardará en imponerse, que el cretinismo impera todavía en achaques teatrales—Grau es artículo caro, artículo de lujo de exportación. Es la españolada sin españolada; la españolada artística, literaria, culta, digna.

Sus obras no hablan nunca de una España de toreadores, de una España negra o haragana entregada al vino, a la pandereta y a la faca. No tiene la inveterada monotonía de ese estúpido teatro quinteriano, por ejemplo, que también sale por ahí fuera a mostrar una España falsa aunque de casto andalucismo y un optimismo tonto y decadente.

Sin embargo, Grau no está solo en su tierra. Además de Juan Maragall, de José Francés, de Cejador, de Manuel Bueno, de Alsina, de Maeztu, tiene un exégeta magnífico y consecuente: Ricardo Baeza. Ricardo Baeza con persistente afán, con tenacidad ejemplar, ha venido estudiando y comentando ha tiempo, el teatro grauiano, tanto en España como en el extranjero—donde ciertamente no necesita de panegirismos y exaltados glosadores—en el libro, en la conferencia y en el periódico. También Martínez Sierra ha prestado cordial acogida a la labor de Grau del que nos dió a conocer en su teatro de Eslava hace ya años «El hijo pródigo», después de que Morano y otro actor de tanto fuste vencidos por la currinchería andante dejaron

sin cumplir los compromisos con este autor; y en cambio la compañía Melia-Cibrián, ha acogido ahora, recientemente *Pigmalion*, como se merecía, con general beneplácito. después del éxito de la Heredia con «El Caballero Varona».

He dicho antes que Grau es un artículo de exportación. El mercado lo tiene en los mejores y más selectos escenarios europeos. En *L'Atelier* le han puesto hace tres años en escena «El señor de Pigmalión», traducido por Francis de Miomandre y representado por Charles Dullin. En la revista «*Les Ecrits nouveaux*» se han publicado sus obras y en casa de la duquesa de Clermond Tonhnerre se dió lectura de algunos de sus dramas.

En Praga tiene Grau un gran público. No sólo de selectos sino entre la muchedumbre bastante educada y comprensiva. Nada menos que el Teatro Nacional donde solamente se han representado hasta ahora de España obras de autores clásicos le han puesto con una *mise en scene* cuidada y moderna de Capek «El señor de Pigmalión», representada por Mr. Vivdra, B. Raal, Mme. Krombauerova y otros tan excelentes comediantes como ellos. Y en el teatro Municipal de Praga también se ha puesto «El Conde de Alarcos». En Italia, Pirandello ha recogido su admirable labor y lleva de repertorio para su compañía «El señor de Pigmalión» de la que ha hecho grandes y merecidos elogios. En Polonia se anuncia para muy en breve las representaciones de «El Conde de Alarcos» y «El señor de Pigmalión» en los mejores teatros nacionales.

Ryze, primer agente teatral de los Estados Unidos, le ha pedido autorización para traducir y representar toda su obra en Norteamérica. Como dice Ricardo Baeza «es un hecho désele el alcance que se quiera, que la obra del señor Grau, comienza a difundirse rápidamente en el extranjero, y ello sin premios sonados,

ni aliño de españolada ni afluencia alguna que no sea inherente al valor de la obra, a su sola categoría artística»).

* * *

Jacinto Grau—que algún crítico francés, con su natural y exaltado nacionalismo tenía, claro está, que buscarle alguna vez un antecedente francés: Villiers de l'Isle Adam, por ejemplo—no es nuevo de *ahora*.

Quiero decir que su obra tan moderna, tan actual, no obedece a dictados recientes ni ha nacido al socaire de las modas al uso en las farándulas de vanguardia de hoy, tan palpitantes de inquietud y de interés, tan extendidas por ahí fuera y tan frecuentes.

Hace muchos años que todas estas corrientes renovadoras en la dramaturgia que ahora todavía asustan aquí, las sentía ya y practicaba Grau con sincerísima convicción. Porque lo curioso de todo esto es que tanto en *mise en scene* como en literatura dramática lo que ahora se propugna y se anhela por unos cuantos para España no es nada de hoy. El cretinismo de la farándula nuestra así lo cree; pero son modalidades ya muy jamonas. Pasan de los cincuenta años algunas.

Sin perjuicio de que pasarán otros cincuenta hasta que ciertas normas y ciertos principios escénicos se implanten y arraiguen aquí.

Por eso la personalidad tan discutida, tan combatida de Jacinto Gau y su teatro, que se niega un poco por sistema, algo por incomprensión y mucho por rencor tiene más eco fuera—donde toda innovación ha tenido ya su lueñe antecedente y una larga experimentación—que aquí, donde muchos siguen pensando que el teatro, como dice el pontífice de la negación teatral, es... alimentación.

Poco ha de importar en fin de cuentas, a la literatura dramática, que Grau no estrene en España, porque

sus obras no son por ello desconocidas ya que publicadas, cada vez se extienden más. No pierde mucho con ello él ni pierde nada tampoco para la posteridad a lo que debe aspirar todo artista verdadero.

Por eso nuestro patriotismo, que no es precisamente el de la «Marcha de Cádiz» ni el de «Las Corsarias», se ufana y contenta según va sabiendo que en los teatros extranjeros de más altura y de arte se ponen de cuando en vez obras de Grau que nos dignifican y lavan de tantas cosas reprobables, falsas y torpes como se dan tras los hitos de nuestros límites con marchamo español en las farándulas extrañas.



Grau es catalán por nacimiento, pero de recia castellanía espiritual y lingüística a lo que tal vez no fuera ajena su madre, dama distinguidísima de rancia nobleza andaluza, y mujer de extraordinaria cultura y sensibilidad. Así Grau, como Marquina, por ejemplo, no usa de la lengua vernácula nunca en sus admirables producciones. Ni en su primera obra (novela) publicada en Barcelona en 1899 «Trasuntos», ni ninguna de sus piezas teatrales de después, «Las bodas de Camacho», «El tercer demonio», «Don Juan de Carillana», «Entre llamas», «El hijo pródigo», «El Conde de Alarcos», «Ildaria», «El señor de Pigmalión», «El burlador», «El caballero Varona» y «Cuento de Barba Azul», se percibe barretinismo alguno. Sin embargo, su ímpetu lírico y filosófico, su inquietud renovadora, su amplia cultura clásica de rancia solera, tiene alguna catalanía. Esa catalanía imperceptible que supone dinamismo espiritual, nervio, universalización.

Grau, de quien dijo el padre Cejador en 1919 «ahora ya podemos decir que tenemos un dramaturgo nuevo en España y un nuevo teatro, pero de tantos quilates

como no había aparecido por acá no años sino siglos ha», supone en la dramaturgia hispana algo así como un precursor y es oportuno, por ejemplo, recordar ahora que está de moda el donjuanismo no ya su obra que será pronto estrenada «El burlador», de trama y humanidad moderna, sino también su «Don Juan de Carrillana», escrito hace muchos años y estrenado en 1913 en el Infanta Isabel con gran fortuna. Es éste un Don Juan menos vanidoso, menos petulante, menos narcisista; un Don Juan enamorado, un poco Mejía, vamos al decir, en sentido marquiniano. (Las mujeres de Don Juan y Don Luis de las mujeres.)

Dos tragedias de espíritu clásico y modernísima trabazón tiene a mi juicio Grau que le definen concretamente: «El hijo pródigo» y «Entre llamas». En «El hijo pródigo» torna al drama bíblico de Caín y Abel con ímpetu shakesperiano, con un dramatismo ejemplar. «Entre llamas» es una tragedia griega vista por una sensibilidad curtida en cultura y muy de hoy, pero que la miopía donostiarra no vió. Sobre «El conde de Alarcos» dice el autor: «Mi propósito que creo haber realizado en la medida limitada de mis fuerzas ha sido un poco soberbio, pero generoso. Yo he querido en «El conde de Alarcos» recoger todos los elementos vivos de nuestro gran teatro y de nuestro romance y sacarlos de los cauces de una crítica erudita para darles vida popular y presente, sin asomo de intento histórico. Me propuse empalmar en estos instantes angustiosos de nuestro vivir precario, toda la tradición viva y mostrar a nuestro público la imagen ideal del pueblo castellano en su entraña íntima. Teniendo nosotros después del teatro griego y de Shakespeare una gran cantera de teatro, pensé unir el elemento helénico en sus dos tendencias fundamentales: la dionisiaca y la apolínea, a nuestro arte espontáneo y clásico».

Cierto día le pregunté a Grau: ¿Cuál es su ideal estético? Y él me respondió: «A esta misma pregunta contesté en cierta ocasión de esta manera: «Es fácil de resumir: ver la naturaleza en todos sus múltiples aspectos y reflejar las cosas con la mayor intensidad posible dentro de una clásica armonía. Llevar al teatro todos los elementos plásticos, decorativos y musicales viendo la acción con ojos de pintor sin que por ello pierda en síntesis, en interés y en profundidad. El sentido teatral en su magnífica acepción y el concepto de tragedia en su primitivo origen de nobleza están ya, a mi juicio, fijados para siempre en el tiempo. La comedia moderna de discreto e ingenio exclusivamente me parece una lamentable degeneración. *Las penas de alcoba*, una desgracia literaria.» Hemos recogido estas palabras textuales de el autor de «El caballero Varona», porque le retratan acusadamente. Después de esto Jacinto Grau atildado, acicaladito, bajo, grueso y miope nos dijo muchas cosas muy fuertes de los empresarios, de los comediantes, de los autores de aquí, con su parla ceceante, un poco atropellada y nerviosa, pero henchida de razón y de sinceridad... Una sinceridad doliente y exacta,

EL ARTE TEATRAL MODERNO EN POLONIA

SI antes de la guerra las tendencias decorativas y escénicas polacas, en sus líneas principales, carecían de originalidad y no eran otra cosa que consecuencia de los estilos y gustos de París, de Berlín, de Londres, después de la guerra, con el nacimiento de la personalidad nacional polaca surgió allí en la actividad teatral, una personalidad inédita y racial que hoy influye en otros países con eficacia.

Durante el largo período de su opresión, fué precisamente en el teatro Variedades—antiguo teatro Nacional fundado por el último rey de Polonia en 1765—en el único sitio donde a los polacos les era permitido expresarse en su lengua vernácula, aparte del teatro municipal de Gracovia—ciudad polaca en territorio austriaco—donde el célebre actor Luis Solski, cultivó el teatro nacional polaco valido de la tolerancia de la doble monarquía.

Por eso puede decirse que el resurgimiento del arte teatral en Polonia—donde se ha acogido con agrado alguna producción dramática española—tiene algo de matiz político, de espíritu nacional, de afán patriótico.

De ahí tal vez, la eficaz y consecuente ayuda que encuentra el teatro, en la esfera oficial, con la que puede hacer frente a toda contingencia y dificultad.

Claro es, que además cuenta el nuevo estado de rancia ejecutoria, con elementos sensibles y capaces que no desperdician, hoy, ningún estímulo.

Antes de la guerra, sólo pudo y contó Polonia con un único elemento innovador : Wyspianski. Wyspianski nació en 1869 y murió en 1907. Fué un declarado enemigo del romanticismo. Stefan Kotaczkonwski le compara con Wagner. «La diferencia entre estos dos grandes dramaturgos, reformadores del arte teatral—ha escrito—consiste, en que la pintura ocupó en Wyspianski, el mismo papel, que la música en Wagner.»

Ahora que Wagner, pudo al fin y al cabo realizar sus ilusiones, con la amplitud que requería ; pero Wyspianski, muerto prematuramente a los treinta y ocho años no pudo sino esbozar pese a su talento su obra imaginada. Su fe profunda y mística en su misión, unida, al presentimiento de su próximo fin, que como nadie lo sabía cierto, fué la trama sobre la que tejió su trágica suerte. Su labor de artista es un compendio, de esfuerzos heroicos, incesantes, de sufrimientos de cada día y henchida de un esteticismo admirable. Como Niekche exalta también la vida y la voluntad de ser fuerte ; pero al mismo tiempo posee la fe mística y cristiana del sacrificio expiatorio. Observador perspicaz intuitivo, dió a sus obras, además, una sobriedad magnífica. Wyspianski, músico, poeta y pintor de visionarias plasticidades, henchido de arrollador ímpetu, llevó al teatro el simbolismo en los elementos plásticos de la escena, mucho antes de que fuera introducido en los escenarios europeos. Su credo estético nace no por generalización sino al contrario, de una exaltación de la individualización del objeto cuya existencia singular se encuentra ligada por la acción.

Pero aún más ; su simbolismo tenía entonces ya un aspecto característico y audaz. Wyspianski no se sirvió de conjuntos de espacio definido ; sus decorados no representaban las escenas consabidas de «un interior de una iglesia», «exterior de un castillo», por ejemplo. Su principio estético era y es, «la parte por el todo» el fragmento ; la silueta. La columna y no toda la igle-

sia. Este simbolismo no es, ni ha sido corriente en el teatro; deja demasiado al público en libertad de interpretar. Pero él aún cree que hace muchas concesiones al espectador y a las veces, ni eso siquiera le da. En su afán de llegar a la simplicidad monumental, acaba, como en su drama *Delivrance*, representado en 1902, por rechazar toda decoración. Gustó de ver al actor entre los muros desnudos del tablado; más sintético no lo hubieran podido imaginar Gordon Craig, ni Meyerhold, ni Jessner...

Ahora Polonia cuenta con poderosos elementos cultos, bien preparados, dotados de legítimo ímpetu renovador.

Stefanja Zakorska, crítico polaco, es quien mejor ha comprendido el movimiento teatral de Polonia, y quien lo ha glosado con más amplia capacidad. El, ha hecho un sintético resumen de la nueva, de la moderna escenografía polaca y a él forzosamente hemos de remitirnos, al estudiar y considerar esta cuestión.

* * *

Estanislao Witkiewicz es uno de los elementos más característicos de un nuevo arte dramático nada menos. Lo intitula *Teatro de la forma pura* y supone como una serie de situaciones dramáticas que aparentemente no guardan relación, ni se justifican; como «los arabescos y ornamentaciones en el arte decorativo que no significan nada». Supone este autor, desde luego, un carácter personalísimo sin ajenas influencias.

Wlanowski, es otro de los escritores polacos interesantes. Su comedia dramática *Vox Populi*, estrenada recientemente en el Polski de Varsovia, aunque no puede catalogarse como obra de avance no deja de tener cierta originalidad y un desarrollo gracioso y algo nuevo que revela una fina sensibilidad moderna.

Pero la inquietud renovadora de la dramaturgia

polaca, no se circunscribe solamente a los autores siquiera, éstos, como Wyspiansky, sea a la par poeta y escenógrafo. La escenografía polaca cuenta también con sensibles innovadores. Karol Frycz es uno de ellos.

A Karol Frycz, se le ha llamado con razón «un escenógrafo innato». La escena para él es el sitio donde puede desarrollarse, con más o menos libertad, todo género de formas ornamentales. Sus decorados están lejos del realismo y del ilusionismo, no por recurrir, ciertamente al sintetismo, ni al simbolismo sino porque se inclina más bien hacia lo recargado, lo barroco; desarrolla fantasías inauditas de arcos, redondeces, entrelazados, todo abigarradamente, con abundantes detalles de una riqueza cromática insospechada.

Sin embargo, se notan en las últimas producciones de Frycz una notable simplificación de los medios; el estilo barroco de antes es menos conceptuoso y recargado, la tonalidad de sus decorados es menos violenta, más amortiguados y simples. Así y todo, Frycz no reforma ni cambia nada de lo que se considera como el principio tradicional de la escena.

Su punto de mira es, a fin de cuentas, la realidad imaginativa del lugar de la acción, no la realidad plenamente concreta de la escena.

Frycz ha libertado al decorado del papel servilmente anónimo que tenía en la época del realismo y lo ha llevado hábilmente hasta un punto que pudiéramos llamar *decoracionismo*. Este *decoracionismo* supone ponderación; no distrae ni trata de monopolizar la escena en provecho propio. Queda en su papel: servir de fondo y marco a la acción dramática.

Ha tenido un continuador y discípulo: Wincent y Drabik, otro escenógrafo muy conocido en Polonia, que a pesar de algunos de sus aciertos, no supone nada en la historia de la decoración teatral polaca.

Su personalidad es interesante, su imaginación briosa y múltiple, pero influenciado por el barroquismo

de su maestro, carece de originalidad a pesar de su nuevo repertorio de formas y de una nueva gradación cromática, que ha merecido elogios abundantes.

Su mejor acierto no lo ha logrado ciertamente siguiendo la escuela de su maestro sino cuando ha estado en contacto con León Schiller, director escénico dotado de poderosa inventiva, con el que puso en escena el drama fantástico de Krasinski *La no divina comedia*. En algunas de las decoraciones de este drama, Drabik llegó a concentrar sus tendencias de modo insospechado y personal.

Tadeusz Gronowsky, otro escenógrafo de la vanguardia polaca sigue, sobre todo, en sus decorados de la obra de Kaiser «De la aurora a la noche», la tendencia de la deformación expresiva de las formas entremezcladas con algunas ideas captadas del constructivismo escénico. La manera del decorado de Estanislao Sliwinski está envuelto por un franco simbolismo y su obra más característica es la *mise en scene* de «El Cambio», de Claudel.

Lo interesante de todo esto es que todos los citados escenógrafos forman una fracción importante del arte decorativo oficial, ya que pertenecen, nada menos, que al teatro del Estado y a otro tan importante de Varsovia dirigido por Arnołd Szyfman.

Pero aún hay otro grupo más que sin ayuda oficial y con el carácter de experimentación atrevida, audaz, sin temor a los éxitos o fracasos pasajeros, se preocupa de la renovación estética en los decorados ya empezada durante la guerra con suerte no siempre propicia. Tuvo un momento de apogeo cuando León Schiller dirigió el teatro municipal Bobuslawsky. Los decorados fueron confiados a los hermanos Pronaszko y durante la actuación de Schiller en la que llegó este teatro a ocupar el primer puesto entre los teatros experimentales europeos se representó «Cuento de invierno», de Shakespeare, entre abigarrados bloques geométricos

de tonos rojos, violetas y amarillos, con actores vestidos con trajes estilizados geoméricamente también y con gesticulaciones mecánicas. El efecto fué fulminante, y la función produjo escenas violentas entre los espectadores, y poco después *Skalmeryauki* de ambiente popular polaco, que en cambio fué un éxito.

Después y dentro del mismo carácter se representó «El Príncipe Pationkine», de Micinski, en el que la «mise en scene» tenía un valor esencial, una real y profunda unión tanto con la ideología del drama cuanto con el carácter de su acción.

Las experiencias que siguieron y de las que fueron las mejores («L'Achilleis», de Wyspianski, y «La Rosa», de Zeronki, son etapas de una simplificación cada vez más marcada y del abandono de todo lo que suponga un efecto puramente decorativo.

Desde la clausura del teatro Bogoslawski todas las experiencias teatrales se hacen con cierto miedo y no tan a las claras como antes. Acaso por ello un grupo de jóvenes cubistas y constructivistas expusieron en la Exposición Teatral de París unas maquetas en las que tratan de trazar, como una ruta a las concesiones escénicas basadas en el cubismo y en el constructivismo «demodées». Cracovie tuvo la idea de una escena («par accroissement»).

¿Llegará esto algún día a imponerse en toda Europa? No parece difícil, pero el momento está aún muy lejano y hasta el presente todas estas tentativas no pasan de su valor pictórico.

Según Stefanja Zakorska, estas tendencias sin esforzarse en caracterizarlas de una manera muy estricta, se pueden, sin embargo, considerar como moderadas en su racionalismo con un cierto romanticismo colorista y luminoso y una justa comprensión del valor decorativo de la escena.

En Polonia, el teatro de avance es cada vez más y mejor comprendido por la generalidad. Ya hemos di-

cho, en el capítulo anterior, que Grau triunfó en Polonia, con «El señor de Pigmalión», y recientemente en el Maly han logrado admirativa acogida «La chang» de Claudel, «Le Simoun» y «Les Rates», de Lenormand, «Le pêcheur d'Ombres» de Sarment, y obras de Crounelynck, etc...

Supone hoy en fin Polonia en achaques teatrales un pueblo de avance donde el Estado ampara y protege toda innovación y donde el teatro experimental, pese a sus fracasos, tiene la alta consideración artística que se merece y que logra ganar con sus tendencias y obras modernas a las veces puestas con el más puro sentido estético.

Ahora que también pasa en Polonia, como en todas partes, que no siempre el avance supone una pura expresión de belleza. Entonces es cuando los «ismos», las deformaciones, las tendencias que se exponen por carecer de una expresividad formal y no obedecer a una ideología honradamente sentida, resultan torpes caricaturas y necios remedos del arte verdadero.

Y fracasan.

DON QUIJOTE EN EL JAPON

LOS teatros de oriente aferrados a sus normas ana-crónicas, vetustas, dentro aún de una primitiva espiritualidad, de una amplia ancestralía, miran de cuando en vez hacia occidente y quieren participar también de sus inquietudes renovadoras.

De todos los escenarios orientales, en los japoneses se nota más vibración moderna, más anhelo renovador y es donde las enseñanzas y criterios europeos van encontrando más prolongado eco. Ya son muchos los que claman contra el clasicismo del teatro «Kabuki», evocador del Japón remoto y ensoñador, contra el Nigyo Sibai con sus muñecos admirables y sus obras henchidas de estetismo, de sugerencias, de amplia teatralidad, tan deseada en Europa y en América.

Hace tres años constituyó un acontecimiento la fundación del teatro *Tsukiji* de aficionados y profesionales que siguiendo las normas más avanzadas de la dramaturgia universal, constituyeron un pequeño teatro de arte en el que han dado a conocer un bien orientado repertorio moderno, que fué despertando desde el principio cada vez más la atención y favor de la generalidad, pese a su espíritu conservador, y el fervor de intelectuales, artistas y estudiantes propicios a toda amplitud y a toda sensación artística.

Cada vez es más fuerte, más consecuente, la competencia que se le viene haciendo al teatro *Kabuki* contra el que se ha llegado incluso a hacer una protesta

formal, suscrita por los elementos intelectuales japoneses. Y con la protesta, varias campañas teatrales de moderno y de europeo repertorio, generalmente bien acogido por el público.

No es fácil, así y todo, preterir el teatro nacional japonés de primitiva ingenuidad y hondo arraigo, que aún campea en las grandes salas y coliseos japoneses y que no quiere dejarse arrebatar fácilmente su lengua hegemonía. Se defiende con las mismas armas que sus adversarios y aprovechándose de las reglas generales de los teatros del país que exigen un gran cuidado en la elección de dramas y actores que han de representar durante todo el primer mes del año una misma función *Hatsu Shibaio*, función de Año Nuevo, renovaron con cierto brío la competencia, poniendo en el *Kabuki*, que es el más grandioso del Japón, tres dramas clásicos, entre ellos *Narukami*, de positivo valor, que podía restar gente a los otros teatros, el *Imperial*, por ejemplo, que alternó su repertorio antiguo con un drama líricobailable muy moderno, *Sekimoto*, montado fastuosamente.

* * *

Entre los actores y los escritores, la lucha entre las dos tendencias, clásica y moderna, se advierte más y sin ser, al menos en apariencia, muy enconada para el espectador lejano como nosotros adquiere un carácter de consecuencia, de tenacidad, de insumisión, perfectamente definida. Unos y otros persisten en sus criterios y no cejan en sus propósitos, que justo es confesarlo, no son en el aspecto de moderna orientación cosa muy nueva, siquiera ahora se haya exacerbado la cuestión.

Kikuboro, actor joven y prestigioso, y Nizaemón han representado juntos *Teraçova*, la mejor obra a decir de un crítico japonés, del género clásico, pero que no logró el éxito esperado, como no lo logró *Isefuda*,

inspirado en una de las viejas leyendas nacionales del escritor Kan Kituchi, popular autor, y a las veces partidario de la evolución en la escena japonesa.

Sawada Shojiro, es otro de los actores bien orientados; ahora adaptó a la escena nipona el *Cyrano de Bergerac* y es un buen vigía del movimiento teatral extranjero. Actor culto—está graduado en la Universidad—y dotado de un fino sentido crítico, su labor es muy interesante. Hace unos diez años formó una compañía que tituló «El drama moderno nacional» y quiso llevar al teatro japonés, no las inquietudes ni los conflictos de occidente, sino lo que pudiéramos llamar el espíritu de la moderna dramaturgia europea, pero vista a través del temperamento japonés.

No siempre, así y todo, el afán renovador que se observa en la farándula nipona, tiene luz de occidente. A las veces tiene resplandores propios y ofrece cierta originalidad totalmente inédita, sin extranjerismo alguno. Así ocurrió en el mes de febrero del año último que, frente al drama semibailable *Kanjincho* del teatro Kaluki, drama clásico entre los clásicos, el actor Kikugoro puso «La muerte de Kampei», en el teatro de Shinbashi, de moderna traza, que fué entusiásticamente acogido.

Y ya que hablamos y citamos actores japoneses no podemos pasar en silencio ni omitir a Gaujiro—famosísimo en Osaka, que se ha pasado al *Kabuki* de Tokio y que pese a sus sesenta y seis años, aún hace papeles de galán, sabe caracterizarse como nadie, y ha logrado ahora, al decir de los comentaristas más exigentes del país, una maestra creación en el drama *Shinju* (doble suicidio) recientemente estrenado—ni se puede callar, finalmente los nombres de Kichiemon, Morita Kaya, que con Kikugoro se procuran ganar día a día la atención de la generalidad.

Hará unos veinte años ya que Sadanji y Mr. Kaworn Osanai establecieron en el Japón pequeños teatros de arte, que han pasado por las mismas vicisitudes y discusiones que los análogos de Europa. En estos teatros de arte de Tokío, de Osaka, es donde encuentra, naturalmente, mejor acogida la producción extranjera. Uno de estos teatros, «Tsukiji», acogió en enero del año pasado *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, y después *El amor y la muerte*, de Romain Rolland; en febrero pusieron *La muerte de Tintagile* y *Los ciegos*, de Maeterlinch; en marzo *Santa Juana*, de Bernard Shaw; en abril obras francesas en su mayor parte, pero de autores poco conocidos, y en mayo puso en escena una obra nacional *Euno-gvoja* del doctor Shoyo Tsubouchi.

El ilustre y culto autor de *Euno-gvoja* fué el primero que dió a conocer en su país los dramas modernos. Hace veinte años fundó una compañía de aficionados llamada «Bungei-Kyokai» con la idea de activar la evolución teatral en su país. Por aquel entonces (lo mismo que ahora) es profesor de la Universidad de Wsseda y a él se debe en gran parte la renovación de la escena japonesa, de la que es uno de sus más capacitados y sensibles mantenedores y propugnantes.

En el teatro Tsukiji han puesto después una obra en cierto modo halagadora para nosotros los españoles, ya que demuestra cómo los elementos más modernos de las literaturas extranjeras, de cuando en vez, tornan hacia nuestros clásicos e ingenios—con más y mejor espíritu justiciero que nosotros, con más certero instinto crítico también—para sus expresiones dramáticas.

Mr. Lounatcharski, inspirado en un episodio del libro inmortal de Cervantes, ha compuesto una pieza interesante y evocadora titulada *Don Quijote libertado* que ha sido excelentemente acogida por el público japonés, recientemente.

¡ Curioso y extraño a la vez el trasplante de la figura y el ambiente del representativo personaje cervantino, al lejano país de oriente ! El sentido caballeresco, romántico, idealista, del hidalgo manchego, no rima mal con el de la raza nipona, tan interesante y tan henchido de desconciertos y bellezas. De ahí la fácil comprensión y la pronta seducción de creación tan universal y fecunda. Merece gratitud Lounatcharski. Por esta vez nuestra salida a tabladillos extranjeros no ha de causarnos sonrojo. No se trata de una españolada. Es una visión de una España lírica, romántica y caballeresca...

Los actores han puesto un gran empeño en la obra representándola con lujo y propiedad insospechados, consecuencia formal de una investigación cuidadosa y esmerada, dignas también de agradecer.

* * *

Como en Francia, la renovación teatral y las obras de vanguardia no logran, en el Japón tampoco, muy cumplida amplitud en el desarrollo apetecido. Algunas veces son los actores impacientes o pesimistas que no encontrando en sazón sus apetencias, han buscado mejor acomodo en la pantalla. Hanayagi y Tujimura han dejado el teatro por el cine, siguiendo el ejemplo de Masao Inone, uno de los primeros actores de «Shimpa» que se hizo *star* cinematográfico, y que ahora alterna la pantalla y la escena.

Es curioso, por lo coincidente y sintomático, el aspecto del teatro universal. En todos los países se reconoce el afán de dar al traste con las viejas normas imperantes. Se anhela una modificación, una reforma. La inquietud renovadora, agítase con más o menos brío en todos los tabladillos farandulescos, pero, triste es confesarlo, no aparece por ningún sitio, no cuaja en ninguna parte una orientación concreta, perfecta-

mente definida. En el Japón, como en Polonia, como en Berlín, Londres, París y Roma, los autores de vanguardia quieren imponerse. Pero la generalidad camina despacio, muy despacio ¡aún! y de cuando en cuando sonrío y desdeña...

UN INNOVADOR : BRAGAGLIA

DE todos los teatros de vanguardia, de experimentación que existen es el de los *Independientes* de Roma, que dirige Antón Julio Bragaglia, el más característico, el más representativo, el más propicio también a toda innovación y ensayo.

Bragaglia no es un *animador* cualquiera más o menos ávido de experiencias escénicas nuevas, ni un *metteur en scene* orientado hacia modernas normas con un sólo criterio determinado inflexible. No. Es un erudito, un investigador, ecléctico y comprensivo, que lo mismo se ocupa de montar la más arbitraria y desconcertante pieza vanguardista que de estudiar en los procedimientos griegos, o en la escenografía shakespeariana lo útil, lo aprovechable para las representaciones de hoy.

Lo mismo le dá. Su propio repertorio es enorme, asombroso, amplísimo. Pirandello, de hoy, o el chino Yo-Cen del siglo VIII. Bontempelli o Sófocles. El abate Galliani o Umberto Bárbaro. Unamuno o Strimdberg. La internacional dramática. China, Bélgica, España, Noruega, Italia, Inglaterra... Lo nuevo, lo viejo, la reposición, la exhumación, el «experimento», lo desconocido con lo conocido, el prestigio y el advenedizo. Eclecticismo. Comprensión. Diversidad. Inquietud.

Hay que imaginárselo acabando, por ejemplo, de revelar unas placas—es un hábil fotógrafo también—llegar a su estudio, a la biblioteca, a documentarse so-

bre escenografía medieval, sobre escenografía romana, sobre las artes mecánicas de tiempos de Shakespeare para después dibujarse unas decoraciones de lo que sea, acudir al teatro a ensayar una comedia, dirigir unas escenas y acabar por irse al cuadro de luces a manejar los conmutadores, después de coger el martillo y los clavos a un tramoyista y fijar un bastidor o un decorado. Y servir, además, de traspunte, de apuntador y... de taquillero si hiciese falta...

Y batallar y batallar siempre, en el teatro, en la conferencia, en el libro, en todas partes y contra todo el mundo. Inquietud palpitante, movilidad, nerviosismo, polemizar... No hace otra cosa el autor de «El teatro teatral o sea el teatro».

Se revuelve contra los literatos—su «bestia negra»—contra Tairoff, contra Riciardi, contra Wackyngoff, contra los autores, contra la crítica, contra el público...

Una de sus preocupaciones es el teatro literario que, como Gastón Baty, detesta. ¡Nada de literatura! El teatro ha de ser teatro, acción, movimiento, rapidez. «La historia de la literatura dramática contemporánea—ha escrito—sólo es la historia de una tentativa de fraude teatral llevada a cabo por literatos en perjuicio del drama (que es representación). Si los esfuerzos que los palabreros han llevado a efecto para escapar a las leyes de la teatralidad con el pretexto y la presunción de renovar la composición teatral, hubieran sido más felizmente inspirados por una comprensión de las reglas como naturaleza del género, los literatos que se han dedicado al teatro perecerían hoy sencillamente más inteligentes.»

Y en otra ocasión escribía, en *Coedia* sobre el mismo asunto estas significativas palabras:

«Los partidarios del teatro literario pretenden que los artificios teatrales no son necesarios: que pueden ser arte, pero que no son teatro. Yo digo, por el contrario, que el género que ellos pretenden será litera-

tura, será poesía, será filosofía ; pero el teatro es otra cosa ; e, indiscutiblemente, no es el llamado teatro de pensamiento, ese misticismo calvinista ; eso es teatro de la inacción : antiteatro.»

«El problema teatral de hoy es para nosotros esencialmente mecánico ; hasta los mismos problemas técnicos de su composición literaria son mecánicos.

»Si el teatro exige la ficción, ésta demanda perfección. Si el engaño es burdo, la convención no lo soporta y se derrumba. La representación acaba y nace el ridículo. Y cuanto más difícil sea llevar y exaltar la realidad al truco, tanto más será exigida la perfecta existencia del truco. Hoy esta exigencia impone la rapidez de todos los trucos : he ahí el problema que hay que estudiar.»

* * *

Bragaglia es de los que consideran que, para la renovación que hace falta del teatro, es imprescindible una cosa : renovar el escenario. Y a fe que no se para en teorías más o menos razonadas y razonables ; lleva a su escenario toda innovación, toda posible realización plástica. A él se deben, entre otras cosas, el escenario múltiple, giratorio—del que hablaremos en otro capítulo—la careta de goma para los actores inspirada en antecedentes remotos del teatro griego, la lámpara «Hora-luz»...

No serán en absoluto invenciones tuyas estas cosas, ya que el escenario giratorio es de época romana, la careta es de los tiempos de Sófocles, la luz ha sido estudiada por otros muchos antes que él hiciera su curioso dispositivo de alumbrado escénico, con lámparas tricolores tintadas de tonos fundamentales que giran más o menos velozmente filtrándose la luz a través de una gasa, que produce calidades lumínicas diferentes a tenor con la velocidad en el girar ; pero Bragaglia ha

sabido aprovechar mejor que nadie los procedimientos antiguos del teatro y puede decirse que les ha dado una interpretación, un uso inédito e insospechado.

Con ser innovaciones importantes, de indiscutible eficacia y de teatralidad segura, lo que le ha dado, sin embargo, más nombre es su condición de *metteur en scene* habilísimo y fecundo.

Bragaglia empezó con la compañía Falli poniendo sus escenas y montando los decorados. Pasó después al teatro Mediterráneo de Nino Martoglio, Luigi Pirandello y Roso de San Secondo, y luego estuvo con la compañía Sarda que ya dirigió él.

Pero donde culmina, explaya y expone mejor su credo ideológico es en el Teatro Experimental, después llamado Teatro de los Independientes que fundara en Roma, hace cinco o seis años.

Su credo ideológico ampliamente desarrollado en su teatro es éste. El autor teatral no es sino uno de los elementos del teatro. Es necesario, pero no imprescindible. No es sólo con los comediantes. El autor no ha de ser el tirano del espectáculo, sino que necesita de la «colaboración esencial» de los aparatos escénicos diversos y su labor ha de estar perfectamente coordinada con la obra del *metteur en scene*, que no debe subordinarse al comediógrafo o dramaturgo.

Sus decorados sintéticos y sus puestas de escena tienen un cachet personalísimo, inconfundible. No participa del extremismo de Gordon Craig ni su sintetismo es a lo Ligne Poe, ni como el de los Pitoeff, ni es realista tampoco. Puede decirse que es una dúctil amalgama de teorías comprendidas y digeridas totalmente y vistas a través de una tradición eminentemente italiana.

Elegancia sin extravagancia; todo razonado, armonía... He aquí los puntos principales en que se basa toda creación plástica suya.

Ha tenido algunos aciertos admirables y casi defi-

nitivos. Recordemos el más reciente obtenido con la representación del drama imaginista *El bólido* de Umberto Bárbaro; las escenas de *Idem Idem*, de Mario Massa, en la que se advierten fuertes influencias pirandelianas, con trucos de «Los seis personajes» y de «Así es si así os parece»; la puesta en escena de «Los súbditos del rey Ameba», de Conrado D'Errico, en donde solamente, al decir de la crítica, hay algo ejemplar e interesante; los decorados de la comedia «El Emperador», de Luis Bonelli, etc.

Pero su obra—por ahora—ha sido *Vía-Crucis del caballero de la Triste Figura en veintiuna estación y veintiuna mutación a cargo de Antón Julio Bragaglia*.

Don Quijote, que ha sido inspiración de varios escritores extranjeros—sabemos de la obra *Don Quijote liberado*, de M. Lounacharski, puesta en el teatro de vanguardia «Tsukyji» del Japón; *Don Quixote*, de E. M. Lienburg, estrenado en Zurich; *Ein hair macht viele* («Un loco hace ciento»), de Fritz Peter Buch, representada en Dresde—ha tentado a Antón Julio Bragaglia también, quien ha visto en el libro cumbre una serie de motivos escénicos eminentemente representables.

«Bragaglia—dice un crítico romano—ha plasmado artísticamente todo lo que hay de caricaturesco, fantástico y sabio en la vida de Don Quijote y de su fiel y simple escudero.»

Todas las enormes dificultades que la presentación de la obra ofrecía fueron estupendamente resueltas por el admirabilísimo *metteur en scene* que ha hecho un alarde portentoso de sus facultades creadoras y de su técnica personal culminando en cuadros como la batalla contra las odres de vino, la lucha con los molinos de viento y la liberación de los galeotes, que es el final, donde—según Bragaglia—acaba Don Quijote, pues después de libertarlos riñe con ellos y es atado al tronco de una gruesa encina y lapidado...

¿Cómo es el lugar de la actividad teatral de tan original animador escénico?, cabe ahora preguntarse. No tiene un gran teatro, ni un escenario espléndido. Es un local no muy grande, tras un zaguán ancho decorado con telas oscuras. Se baja unas escalerillas, hay que correr una cortina y luego... ¿Salón de exposiciones? Bueno. Más allá. ¿Dancing? ¿Restaurant?... Un poco de todo. Como Bragaglia. Pero todo movido, alegre, vistoso, *teatral*.

El «Teatro de los Independientes» ha sufrido también sus difíciles comienzos y fué cerrado un tiempo al socaire de una orden general policiaca sobre espectáculos. Pero en gracia a su labor anterior fué hecha una excepción. Y reanudó su labor.

Y así sigue Bragaglia dando extraordinarias lecciones en su escenario pequeño, donde todo aliento se recoge y todo anhelo legítimo tiene su realización adecuada. No importa que se acierte o no, ni que el logro no sea luego comprendido por la generalidad.

Bragaglia es el hombre que tiene los brazos abiertos siempre. Un poco en Cristo, en Redentor; un poco en hombre cordial, acogedor y comprensivo...

LAS NUEVAS NORMAS ESCENICAS

Las normas escénicas modernas, varias y complejas, bien inspiradas en el moderno arte ruso o en los «complejos plásticos movibles» de Jacobo Balla y F. Dapero, como dice Bargaglia, que quiere arrebatarse a los rusos toda posible originalidad, o bien inspiradas en el remotísimo arte escénico griego, van ocupando los mejores y más importantes teatros del mundo civilizado. Pero apenas los nuestros.

Unas veces, estas normas escénicas señalan escenas «construídas», que no pintadas, y de muy varia acomodación como en el teatro Kamerny, en las que, además, una curiosa y artística iluminación combinada y efectista, produce la entonación y ambiente que se precisa o el sistema de juegos de construcción (*Baukasten-system*) ideado por algunas casas constructoras de material escénico de Düsseldorf. Otras veces, las escenas están conseguidas por medio de sencillos bastidores planos, inmóviles, de varios tamaños y de un color gris opaco, en los que se rasgan los practicables necesarios y convenientes, ventanas o puertas para los «interiores», lográndose los «exteriores» de forma más pura y sintética. Por ejemplo, colocando ante una simple cortina que sirve de fondo, una balaustrada y unas macetas. Estos austeros decorados producen grandiosos efectos por como está de justamente estudiada la debida colocación de los planos. Y otras veces, son escenas sintéticas, formadas por triángulos, paraleló-

gramos, trapecios, de abigarados colores de tintas planas y de extraña y desconcertante riqueza cromática.

¿Pero son realmente nuevas estas normas escénicas que tanto interesan y apasionan a los críticos de arte y de teatro de los demás países? Si leemos a Bragaglia, no; su erudición, sus investigaciones le han llevado al convencimiento de que ni las innovaciones rusas ni las normas escénicas establecidas ha tiempo por el teatro Vieux Colombier, de París, son de creación reciente, ni existirían sin la mecánica escénica griega, sin el teatro de la Edad Media, sin la escenografía de la época de Shakespeare, etc. Y puede que lleve razón. Porque, sin ir más lejos, la obra moderna del teatro flamenco no es en realidad otra cosa que el renacimiento de la forma espectacular dramática de la época medioeval, cuyas características eran la concisión y el sintetismo, y en las que la acción se limitaba, en los más de los casos, a la sucesiva colocación de los actores, en una u otra parte de la escena dividida idealmente en planos que simbolizaban esquemáticamente los distintos lugares y momentos en que se desarrollaba la fábula. En este sentido se dan actualmente las representaciones en el teatro flamenco. En su escenario, por ejemplo, una parte de él representa el interior de un palacio, el fondo practicable deja ver una calle; a uno u otro lado, unas plantas indican un campo o un camino. Los actores, situándose en uno u otro punto del escenario, van representando las distintas escenas de la obra, y es lo más curioso que la variedad en la forma escenográfica no perjudica a la requerida y necesaria unidad escénica, ni distrae ni confunde; antes al contrario, es más formal y exacta la expresión plástica de la obra.

Varias y fundamentales reformas se han introducido en el mecanismo escénico y tema es éste de la nueva escénica que sugiere amplios comentarios por como está henchido de matices, sistemas y procedimientos

que aquí aún asustan y que se llevan estilando en coliseos extranjeros hace más de treinta años; procedimientos nuevos inspirados en viejos sistemas, como acontece, por ejemplo, con las escenas giratorias que, lejos de ser «una loca inventiva» de la vanguardia teatral, es una modificación de los de Lucio Lúculo, ideados setenta y seis años antes del nacimiento de Jesús. Procedimiento ya usado en la edad medioeval en las «carretas escenas» (chariot), muy usadas en Inglaterra.

¿Quiere decir esto que vuelve el teatro a sus primitivas formas escénicas? Nadie se atrevería a asegurarlo formalmente. Es que el arte escenográfico al renovarse recoge, en vista de la experiencia, del pasado, lo aprovechable de él, lo útil para no anquilosarse y dando al traste con las formas anacrónicas que la estulticia multitudinaria de nuestros públicos de hoy—que se entusiasman con decoraciones que son como inmensas postales iluminadas—se renueva y evoluciona cada vez con una amplitud más insospechada. Evolución incomprendida y a la que no se presta aquí la debida atención que allende las fronteras le conceden cuantos se ocupan en achaques teatrales. Porque no es ciertamente para que piense uno que son españoles, dos cuando menos, de los principales innovadores del arte decorativo teatral la contemplación de nuestros escenarios henchidos de mezquindad, de anacronismos, aún con los añosos telones, los rompientes, las bambalinas y bastidores de lienzo y papel pintado que trajo el siglo XIX (el siglo de las decoraciones *pompieri* y del meticuloso verismo de la prolijidad ornamental y del exacto realismo en la representación plástica de las escenas). No es para que se piense en innovadores españoles viendo las decoraciones de los Martínez Gari, Soler, Blancas, Amorós, etc., etc., de mezquino concepto, cuyas obras adquieren al fin el triste aspecto de un enorme cuadro o de una fenomenal fotografía, y que están muy lejos de darnos la impresión requerida



ni de producirnos el efecto auténtico de lo que quieren representar. Y sin embargo, Fontanals y Fortuny, dos compatriotas nuestros, van abriendo nuevas rutas y señalando normas inéditas a la decorativa escénica; y sus nombres al lado de Esler, de Fuchs—uno de los ideadores de las decoraciones sintéticas con Max Reinhardt—, F. Magritte, Craig, Appia, Pitoeff, Coppeau, René Moolaert, J. Meester, A. Boll, Karel Maae, Mier-Hold, el renovador de la avanzada escena rusa, que en su última obra, *La tierra se estremece*, representada en el teatro de su nombre de Moscou, hace intervenir toda clase de símbolos matemáticos, Emil Pirchan, autor de las originalísimas decoraciones del *Boris Gudonow*, recientemente puesta en el teatro de la Opera, de Berlín; Lassalle y Desskmal, Jean Van der Borgnt, Irene Lagut, Leo Zak, Alejandra Exter, Tairof, Baskt, Miguel Covarruvias, mejicano, autor de la *Revue Nègre*, en París; Marcel Stobbaerts, Antonio Julio Bragaglia, etc., etc., tienen un prestigio bien logrado y figuran en la gran avalancha de los modernos escenógrafos; mejor aún: de los modernos *metteurs en scène* de la vanguardia teatral.

Manuel Fontanals, hoy en París, ha dirigido el teatro *La Convegono*, de Milán, teatro esencialmente de arte, en donde expresó ampliamente su credo estético y dió a conocer su obra, por muchos conceptos admirable, henchida de generoso y pródigo ímpetu renovador.

Reciente, palpitante, está su triunfo en la III Exposición Internacional de Arte Decorativo en Monza, donde Martínez Sierra expuso unas maquetas y modelos de decoración y *atrezzo* que fueron el mayor éxito de la sección española. Bragaglia y los rusos, que ofrecían un triste y lamentable envío, paupérrimo y de mal gusto, fueron los primeros en adquirir las maquetas a Fontanals.

Este tuvo en España, en la época de su actuación

feliz y artística en el teatro Eslava, excelentes colaboradores que hoy persisten en aquellas mismas normas estéticas que nos dió a conocer Fontanals, y que se superan cada vez más en sus producciones decorativas, siempre destacadas por su buen gusto, arte y originalidad: Barradas, Bürmann—alemán madrileñizado—y Emilio Ferrer, dibujante catalán que conquistó por siempre la Puerta del Sol.

(También el hermano de la Xirgu, Baldrich, Larraza y Dalí, tienen a las veces aciertos decorativos, y... nadie más. Intentos plausibles, muchos..., pero intentos.)

Fortuny ha hecho en el teatro Scala, de Milán, la reforma del escenario, el más moderno que hoy existe, y cuyas originales invenciones han merecido la atención de los alemanes que las están aprovechando y mejorando concienzudamente. Fortuny, hijo del famoso pintor catalán del mismo apellido, actualmente establecido en la ciudad de los Dux, se ha especializado en la iluminación. Sus sistemas de iluminación indirecta consiguieron dar una perfecta naturalidad a las sombras y evitó los defectos del sistema Reinardt, Brandt, Lautenschlager, y otros de plásticas decoraciones de perspectiva perpetua u horizonte circular, haciendo caer la luz de los reflectores sobre superficies revestidas de seda que giran por medio de cilindros: estas superficies de color amarillo, rojo, azul y blanco, dispersan la luz del reflector que recogen, produciendo en la escena una iluminación parecida a la luz natural, y la oscurecen cubriendo las pantallas de seda, con cintas opacas de terciopelo.

En Alemania, empezó con el siglo que corre la renovación escénica de sus tabladros, consecuencia sin duda de las teorías de Gordon Craig, de la función del Teatro de Arte en París, en 1898 y de la actividad teatral rusa; del teatro de Moscou, principalmente. Dos escenógrafos influyeron decisivamente en aquel movi-

miento que tan amplio desarrollo adquirió después: Craig, mencionado, y su discípulo, Adolfo Appia.

Appia, escenógrafo, se puso desde los comienzos de su carrera, del lado del actor. «¿No es un contrasentido—decía—sacrificar en una acción escénica lo esencial, el ser humano, por una cosa tan accesoria como es la decoración verista?» Y se decidió a renovar la escena, pensando en que era preciso dar con una estructura plástica de la escena que hiciese resaltar al actor y darle además una iluminación adecuada. La ideología appiana tuvo amplio desarrollo y propicia conjuntura, al socaire de la representación de las óperas Wagnerianas, y una eficiencia práctica que debióse más que nada a que él supo captar y aprovechar el sugente esteticismo de Jacques Dalcroze.

Después de Craig, de Appia, las realizaciones teatrales de Max Reinhard señalan mejor que Klein, que Erler y que Oscar Graf tendencias bien representativas, y más originales. Erler es de la escuela y tendencia de Appia. Tiene como él, la preocupación del comediante, que en su opinión debe cautivar de nuevo la atención del espectador.

Jorge Fuchs ha sido otro de los más tenaces renovadores de la escena germánica. Terriblemente iconoclasta en su libro «Die revolution des theaters» quiere para la nueva sociedad un teatro nuevo y es una reacción violenta contra el naturalismo, de la que participa también F. Fanto con decisión. Y, finalmente, digamos con Gori, «es imprescindible hablar de Pablo Wicke» el que impulsó en gran manera la escenografía contemporánea, uno de los perfeccionadores de «el tablado múltiple» que funciona desde hace más de seis años en el Staatstheater Schanspielhaus de Dresde que él dirige.

Strnard, y Stern de la escuela de Max Reinhardt, son otros dos escenógrafos contrarios a la *realidad contingente* y con Hans Wieland andan empeñados en la

noble tarea de la renovación teatral, de la *misse en scene...*

Dentro de muchos años, acaso cuarenta, cincuenta, se verán en España lentamente o de una vez las distintas fases de la evolución iniciada desde principio del siglo pasado en los espectáculos teatrales de Europa. Una simple y un poco extensa mirada hacia el teatro extranjero nos permite observar cómo la vida escénica tomó hace muchos años rutas determinadas que son para nosotros aún inexplorables. Las nuevas tendencias estéticas señalan lo innecesario del escenario ilusorio y convencional de los teatros al uso de los nuestros. El escenario moderno ha dado al traste con la rancia y polvorienta balumba de los bastidores. Se requiere hoy que el actor se desenvuelva en un medio que sea real y corpóreo y no pintado. Se tiende hacia el reinado de la plasticidad escénica. Todo ha de ser efectivo: columnas, balaustradas, casas, árboles, muebles, etc....

O el sintetismo a lo Gordon Craig, el escenario estilizado en su más puro sentido, desprovisto de decorado y con vestuario color neutro...

LOS ESCENARIOS GIRATORIOS

FUERA cosa de pensar, ante la anquilosada estructura de nuestros escenarios, si otras formas de origen remoto, usadas con eficacia en los teatros extranjeros, tienen menos utilidad que las nuestras, clásicas y vetustas, de acentuado convencionalismo. Porque mientras en otros órdenes de cosas seguimos muy de lejos al movimiento teatral moderno, en cuanto a la escenografía no seguimos a nadie. Estamos quietecitos; asombrándose la generalidad de cualquier innovación que lleva a lo mejor más de treinta años de práctica en coliseos extranjeros.

Así acontece, por ejemplo, con las escenas giratorias, que creen muchos ahora que es una loca creación del teatro de vanguardia y tiene su origen en los tiempos de Lucio Lúculo, su inventor, setenta y seis años antes del nacimiento de Cristo.

El antecedente más próximo de estas modernas escenas que giran se remonta a la Edad Media, como dice un ilustre crítico alemán cuando asegura: «Dos clases de escenario medioeval se nos aparecen claros. La carreta-escena (*chariot*) la cual por medio de una decoración circular precursora de las modernas escenas giratorias presentaba ante los espectadores los diversos lugares donde se desarrollaba el espectáculo; estas carretas tuvieron aceptación principalmente en Inglaterra donde cada gremio disponía de una de su

propiedad y se componía del escenario en la parte superior y de un espacio oculto tras una cortina para vestirse los actores en la parte inferior».

Muchas y fundamentales reformas han sido introducidas en el mecanismo escénico. Incluso estas modificaciones están estructuradas, domeñadas por límites de escuelas, y de teorías. Tema es este, de la nueva técnica escénica, que se ofrece para amplios comentarios y se presta a sucesivas y largas sugerencias, por como está cuajado de matices, y de motivos. Pero, vamos a arriar velas, a constreñirnos a un solo punto, a una sola observación: la escena giratoria.

Para nadie es un secreto que coincidentes el naturalismo, y el realismo después, en la literatura, en la dramaturgia, y en el arte de representar había de inclinarse y se inclinaron actores y directores por el cerrado escenario a la manera del Renacimiento.

Los defectos de este escenario, pronto palpables movieron a escenógrafos y directores a dar el traste con él, buscando otros procedimientos. Y ciertamente, no faltaron ensayos y proyectos en abundancia. Brühl en Berlín, Küstner en Munich, Marr en Hamburgo, Klingemann en Brunswinck, idearon escenas de marcada índole naturalista. Laube, Dingelstedt y otros, tuvieron idénticas preocupaciones.

Pero la idea que durante mucho tiempo estuvo persistente en las mentes de los que más andan en estos achaques faranduleros, fué la de suprimir o evitar las largas pausas que exigían las mutaciones, las que de vez en vez, como acontece ahora, resultaban desproporcionadas para la íntima vida de la acción en la obra.

Varios intentos de índole y procedimiento diferentes—por lo que ni hemos de enunciarlos ahora—se pusieron en práctica, con diverso éxito. Dede Otto Devrient y Hagemann autor del sistema *Schachtelbühne*,

y Brandt hasta Meyer Hold y Pablo Wiecke hoy, la experimentación ha sido amplia y decidida. Karl Lautenschläger, fué el que más y mejor satisfizo la anhelante necesidad, que preocupaba a todos Exhumó el remoto escenario de Lucio Lúculo transformándolo completamente. Ni más, ni menos. Pero conservando la pristina idea.

La escena giratoria ideada por Lautenschläger, y usada por vez primera en 1896, en Munich—bajo la intendencia de Possart, para la representación de las óperas de Mozart, en el *Residenztheater*—permite que con brevísimas interrupciones, se sucedan rápidamente los sucesivos cuadros escénicos de la obra, arreglados de antemano, o recambiados en el curso casi ininterrumpido de la acción dramática.

Consistía, en un disco circular que giraba sobre un eje. Este disco se dividía en partes aisladas, en forma de cuña, las cuales se ajustaban precisamente a la embocadura.

En tanto que uno de los compartimientos con su correspondiente situación escénica se encontraba frente al patio de butacas los otros ya preparados esperaban el momento, en que suceda la acción en ellos, para girar, o eran preparados tranquilamente para luego, llegado el instante, presentarlos al público, por medio de un movimiento giratorio del disco.

Este sistema, como es fácilmente presumible, exige un escenario de enormes dimensiones y aunque solucionaba grandemente el problema, peliagudo muchas veces, de la menor duración de las mutaciones escénicas, tiene la desventaja, de que no siempre, ni en todo lugar se dispone de terreno capaz para un escenario de las dimensiones precisas.

Y tiene otra desventaja, ya percibida la primera vez que se hizo uso de esta innovación representándose el *Don Juan*, de Mozart: la reducción del espacio

escénico a un sector del círculo, y por lo tanto los decorados eran reducidos y ocupaban un espacio limitado.

Gustavo Dumont dió una solución viable a este problema, y en 1918 se utilizó su *G. D. Bühne* (escena de Gustavo Dumont). Este sistema dividía el disco de la escena giratoria en un compartimiento fijo, interior y un corredor exterior, transitable, en torno del compartimiento fijo. Este, sirve de escena posterior si sobre la décima parte del corredor exterior mencionado los decorados 1, 3, 5, 7, 9—por ejemplo— presentan una lejanía y exigen el aprovechamiento de todo el horizonte. Los decorados 2, 4, 6, 8 y 10, colocados sobre el corredor ofrecen en cambio interiores cerrados. Con este sistema se ahorra trabajo, luz y tiempo.

Efectos insospechados, resultados sorprendentes se han conseguido con la escena giratoria. Uno de los más conspicuos directores que mejor éxito ha conseguido, fué Max Reinhardt, que, en su famosísima interpretación del *Sueño de una noche de verano* colmó el tablado con una selva auténtica, que merced al movimiento rotativo de la escena ofreció al público, nuevas y constantes perspectivas.

Idéntico principio de un paisaje unitario con aspectos cambiantes se aplicó a la representación de la *Penthesilea*, de Kleist, con señalado acierto, e indudable éxito.

Pero no estaban satisfechos del todo, con este sistema de rápida mutación, todos los *metteurs en scène*. Seguían al margen de estas y otras representaciones, estudiándose y ensayándose otros procedimientos. Uno de ellos—y ciertamente de los más originales, encaminados a obviar el inconveniente de la limitación del espacio—es proyecto del profesor Strnaud. Este original y culto director ha ideado una escena anular; es decir, un inmenso escenario a modo de anillo giratorio que circunda las localidades. Con arreglo a esta dis-

posición permítase mostrar al público un sector cualquiera del anillo, y con ello se consigue además que el cuadro escénico no se presente jamás desdibujado, ya que la parte visible de la escena tendrá una forma casi rectangular, siendo el fondo más ancho aún que el primer plano. Este modelo de original traza, de teatro, con los planos correspondientes está en el Museo teatral de Munich.

Otros técnicos escénicos, se han preocupado también de conseguir una abreviación de las pausas, y modificando más o menos la idea original de Lucio, han imaginado varios escenarios giratorios. Federico Brandt es autor de un escenario de vagones. Este sistema requiere dos escenarios laterales al escenario principal, los que podían aislarse, ajustadamente, con puertas y cortinas.

Sobre una plataforma que se podía trasportar con facilidad encima de un vagón de la anchura de la boca del escenario y de una relativa profundidad, disponíase despaciosamente, y en silencio en uno de los espacios laterales, un cuadro escénico y cuando era llegado el momento de la mutación, no había más que llevarle ante la sala de espectadores por tracción eléctrica, mientras el vagón allí situado era empujado hacia el otro espacio lateral o hacia el fondo. Este sistema fué adoptado en la *Schanspielhaus* de Berlín.

Parecido a este sistema es el *Asphaleie* empleado por primera vez en Budapest por Roberto Grinner, que permite cambiar decorados enteros con ayuda de maquinaria movida por fuerza hidráulica, y después se adoptó este procedimiento por Brettschneider para el *Burgtheater* de Viena.

Se hundía un decorado y seguidamente, otro próximo situado en el fondo extremo del escenario iba a encajar, empujado, en el espacio que el anterior había dejado libre.

Pero, el que ha perfeccionado más concienzuda-

mente lo que pudiéramos llamar «Tablado múltiple» es Pablo Wiecke, director del Staatstheater Schanspielhaus de Dresde.

Por medio de un sencillo sistema de dos ascensores para cambiar las plataformas y un sótano de las dimensiones y forma del «arco escénico» al mismo nivel de los espectadores puede tener preparados a un tiempo varios escenarios, dejando como intervalo entre una mutación y otra tan sólo dos minutos.

Modificaciones de poca monta en este sistema, se han introducido en los escenarios giratorios de los teatros nacionales de Stuttgart debidos a Max Littmann, construídos en 1912; y de la combinación de los sistemas *Asphaleia*, y Brand es otro escenario ideado por Adolfo Linnebach, que produce grandes resultados, construído en el *Schauspielhaus* de Dresde.

Bragaglia, también ha ideado otro escenario giratorio, de una gran eficacia desde luego, con el que ha logrado recursos y efectos sorprendentes.

Un asimple y un poco extensa mirada hacia el teatro extranjero nos permite observar, cómo la vida escénica tomó hace más de treinta años rutas, que son para nosotros, aún inexploradas. Las nuevas tendencias estéticas señalan lo innecesario del escenario ilusorio y convencional de los teatros nuestros. El escenario moderno ha dado al traste con lo rancio y polvoriento de los bastidores. Se precisa hoy que el actor se desenvuelva en un medio que sea real y corpóreo y no pintado. Se camina hacia el reinado de la plasticidad escénica; todo ha de ser como debe ser y no pintado. Columnas, balaustradas, casas, árboles... Y si es posible sin fastidiosos desmontajes y reconstrucciones; sin árboles de papel y sin largos intervalos...

Esto, o la idea de Edward Gordon Craig que hacía actuar a sus comediantes entre cortinas de colores armónicos, dejando que el espectador recobre otra vez su derecho sobre la propia acción como en tiempos de

Shakespeare. O escena realista, o simple escenario recortado por cortinajes amplios y entonados y perennes...

Todo es preferible antes que las viejas maneras anquilosadas y anacrónicas de nuestros escenarios de papel...

UN RETORNO A LO CLASICO

CALDERON DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA

No deja de ser muy importante, el hecho bastante frecuente ya, de la atención ajena por nuestro teatro clásico. Atención, que viene a señalarnos acaso rutas propias que teníamos olvidadas, a marcar una orientación en la que se persiste en forma asaz consecuente en casi todos los países y donde autores como Henry Gheón encuentran los cauces mejores para su modalidad. Me refiero al retorno de lo clásico, y dentro de ello, a los *autos sacramentales*, y a los misterios. Dentro de los *autos*, los que están mereciendo más la curiosidad de actores y públicos extranjeros son los de Calderón de la Barca.

Nuestro glorioso clásico vuelve ahora a ser frecuente en escenarios exóticos. En Londres, en Rusia, en Alemania, en Francia y en otros países representáanse un día y otro sus comedias, las más de las veces con singular fortuna.

En poco tiempo han coincidido de una parte, las representaciones en el teatro *L'Atelier de Paris* de «La Vida es sueño», traducida por M. Alexandre Amoux; las de *El gran teatro del mundo* en Godesberg (Alemania), y en Granada cuando las fiestas del Corpus; y de otra, la publicación hace meses de esta obra editada por *La Lectura* en la colección de Clásicos Cas-

tellanos, en un tomo, admirablemente seleccionado por don Angel Valbuena y Prat en unión de otras dos piezas conocidas : *La vida es sueño* y *La cena del Rey Baltasar*. (También *La Lectura* ha dado otro segundo tomo de autos de Calderón que contienen «*El Pleito matrimonial del cuerpo y el alma*» : «*Los encantos de la culpa*» y «*Tu prójimo como a ti*»).

¿Qué puede mover a la curiosidad de los de fuera por el teatro calderoniano?...

Por muy diversos motivos, buscando diferentes tendencias se le estudia y requiere ; unas veces mirando el lado suyo espiritualista y romántico, otras como idealista, simbólico ; otras, como prototipo de un arte teatral nuevo, fantástico, irreal ; y también como modelo de la tendencia preconizada por un ilustre crítico, para resurgimiento de la escena : la *reteatralización* del teatro.

Calderón persiste e interesa más que Moratín, más que Lope—a pesar de sus mil ochocientas comedias y de sus cuatrocientos autos sacramentales—más que Tirso ; y su teatro, simbolista, es más perdurable, porque llevó a la escena anhelos y problemas perennes, y así, aún siendo de su época y de aquel ambiente es de todos los tiempos, y sus personajes parecen de hoy, por que no son meras concreciones puras, si no abstracciones alegóricas, arquetipos de inquietudes eternas... «*El gran teatro del mundo*—dice un crítico alemán—se adapta con tanta naturalidad a la vida moderna, que su caso merece una atención especial».

No es muy reciente que digamos la admiración de los públicos y actores extranjeros por la producción calderoniana. Cuando Juan Velthen con su esposa y otros actores fueron nombrados en 1685 comediantes de la corte del Elector de Sajonia, con un sueldo de 1.950 *talerns*—creándose entonces el primer teatro real alemán—llevaban ya de repertorio, principalmente, tra-

ducciones de Calderón, de Molière, de Goldoni y de Shakespeare.

Desde poco antes de ésto, Calderón viene representándose con cierta asiduidad en los escenarios alemanes, en alguno de ellos como en el *Münchener Künstlertheater*, está incorporada al repertorio la comedia «Circe» de Calderón, obteniendo siempre insospechado éxito. Puede decirse que en una época no lejana eran Calderón, Cervantes y Echegaray los únicos que dieron motivo para dar a conocer nuestro teatro a los extraños.

El éxito en Granada y en Alemania de *El gran teatro del mundo*, ha puesto nuevamente de actualidad—con el éxito que «La Vida es sueño» obtuvo en Moscou y en París—el teatro del autor de *El Alcalde de Zalamea*, y han surgido numerosos y documentados ensayos y estudios.

Se ha recordado ahora, como Goethe llegó a decir que no sabía como expresar su admiración por Calderón, a quien tenía por tan grande, y a veces más que Shakespeare. Del parecer de Goethe, son muchos alemanes.

Ciertamente es Alemania de los países en que esta admiración por Calderón es más intensa y activa. Más que en España desde luego. En el teatro del Estado de Berlín, ahora mismo se representa «La devoción de la Cruz» traducida por Otto Zoff con extraordinario éxito. (César Klein ha pintado unos decorados simbólicos, a tono con la espiritualidad de la pieza).

Uno de los críticos alemanes más capaces y sensibles, ha escrito sobre esta obra (que el gran cuentista Hoffman representó una vez en Bamberg con decorados hechos por el ilustre escritor) estas palabras: «Aunque naturalmente, son protestantes la casi totalidad de los espectadores el éxito es enormísimo porque tras la catolicidad de «La devoción de la Cruz» hay un símbolo eminentemente humano, y una elevación

mística del alma, de la Humanidad hacia Dios, al margen de toda religión, y un admirable impulso de fatalidad.» Por otra parte, el crítico del *Mercure de France* comentando la representación de «La Vida es sueño» en L'Atelier, ha escrito: «Sería injusto y ridículo pedir al Atelier una interpretación adecuada a una obra maestra, que exigiría los recursos artísticos y materiales de un gran teatro mundial.

«Calderón es—dice—el más lírico de los poetas dramáticos, lo que no obsta para que sea un habilísimo hombre de teatro. ¿Qué diríamos si, en el extranjero, representaran en prosa *Hernani* o *Ruy Blas*? Y eso que los alejandrinos de Hugo no perderían su garbo tan por completo como los octosílabos de Calderón. Unid a ello que el poeta español, según la moda de su tiempo, tiende al *culteranismo*, en pasajes deslumbradores de preciosismos, hipérboles y otras galas verbales. Traducir en verso *La vida es sueño* es, sin duda, una labor difícil; pero, ¿no sería posible encontrar, a falta de un gran poeta, algún buen escritor, concienzudo, que lo hiciera más bellamente?»

Pero no solamente, las obras de Calderón son requeridas por cómicos y empresarios. En los teatros escolares tiene también cordial acogida. No ha mucho en el Colegio de Birkbek (Inglaterra) se representó con la mejor fortuna *Guárdate del agua mansa* (*Beware of Smooth Water*).

* * *

Ante *El gran teatro del mundo*, de las mejores construídas por el clérigo poeta, han señalado no pocas graciosas coincidencias con obras modernas. Señálase, como la más sensible, como la más notoria, que pronto salta a la vista, el contacto posible o la supuesta proximidad, con *Seis personajes en busca de autor*.

Como en la comedia pirandelliana, en el *auto* de Calderón hay también algunos personajes que se presentan a su autor; y son más de seis: El Rey, El Rico, el Pobre, el Labrador, el Niño, el Mundo, la Discrección, la Hermosura y la Ley de Gracia.

Calderón es por autonomasía el autor de los autos sacramentales. Tiene sobre Lope la ventaja de que trasformó este género teatral, de una cosa un poco monótona y fría, en elocubraciones dramáticas palpitantes y amplias con un sentido eminentemente teatral, además.

Tal vez hoy, desconcierten un poco el culteranismo, el barroquinismo el conceptismo de la época, el retoricismo, que se observa en su producción. Pero esto es fácil de obviar. Peter Erkelenz, quien ve en *El gran teatro del mundo* un nuevo ideario teatral compendio de todas las artes dramáticas, ha desprovisto a la obra de la parte huera, declamativa, en lo que le ayudó Carlos Schorn, modernizándola, así, y haciéndola más asequible, más comprensible para la generalidad de hoy, amiga de lo concreto, de lo sintético.

Erkelenz, que es un estudioso *metteur en scène* aprovechó el nervio, la espina dorsal de la obra, lo esencial del diálogo, y de esta manera *El gran teatro del mundo* ha resultado, al cabo de unos siglos, más de hoy...

Requiere la obra calderoniana, una plástica escénica sencilla y sintética. Sus personajes son símbolos; la fábula, es pura fantasía, idealismo, sin mezcla de realidad alguna, y por eso requiere una escenografía moderna, que rime con la espiritualidad de la obra.

Así, ha sido comprendido también por los artistas granadinos, señores Burín y Lanz, que han montado *el auto sacramental* con un sentido moderno y un espíritu estético de verdadera selección.

Para obras de este jaez, son para las que se requiere el escenario sintético, casi a lo Gordon Graig, que no

distraiga, que no sea realista ; el sentido plástico pero con las menos líneas ; que sólo sea, como decía Schinkel, «una significación simbólica del lugar en que se verifica la acción.» Esto es, a la manera shakesperiana.

Se puede observar que, cada vez, más actores y más público extranjero van asomándose a nuestro teatro y tomando de él, con tino y anhelos de selección. Esas preferencias dramáticas, debían orientarnos en nuestro desconcierto actual. Mas ¿quien las recoge?... ¿Quién las presta la debida atención? ¿Quién puede y debe recoger la *manera* calderoniana? De este lado no vislumbramos los Barrie, los Sutton Vane, los Gheón, los etc... que digan con Baty : «Después del hombre y su interior enigma llegamos a los más grandes misterios. La muerte, las apariciones, todo lo que se encuentra más allá de la vida y de la ilusión del tiempo...» No vislumbramos quienes lo digan y que, además, tengan como en otros tiempos nuestros autores clásicos, inquietudes psíquicas, preocupaciones teológicas o afanes dogmáticos...

LOS AUTOS SACRAMENTALES

SEÑÁLASE la época actual por un atisbo de retorno hacia las representaciones clásicas, a los *misterios*, a los *autos*, en los que se advierten cualidades escénicas de primer orden. Pero ¿qué es teatralmente, un *auto*? Hemos hablado en el capítulo anterior de los *autos* de Calderón y no hemos fijado la atención en ello. ¿Qué es un *auto sacramental*? se puede uno preguntar, concretando más. Lope da una respuesta en *El nombre de Jesús*: «Comedias a gloria y honor del pan, que tan devota celebra esta coronada villa». Se refiere al Pan Eucarístico y en este sentido se deben entender realmente los autos sacramentales. Como exposición dramática del sacramento de la Eucaristía.

La palabra *auto*, sin embargo, se aplicó en un principio en España a toda comedia; después fué denominación adecuada a la comedia religiosa en particular, al modo de los misterios medievales y, finalmente, cuajó en su significado—que hoy se bastardea algo—más propicio y exacto: como piezas en honor del sacramento de la Eucaristía.

Estas confusiones han sido tan frecuentes y usuales por críticos y autores, que incluso han contagiado a los más escrupulosos eruditos, que indistintamente usan también las palabras *misterio* y *auto* aplicándolas alguna vez, equivocadamente.

Con Fitzmaurice-Kelly, diremos que la distinción es total, absoluta, «radical».



El *auto sacramental* es esencialmente alegórico. Carece de calor de humanidad, de personajes concretos, de tipos corrientes y molientes en la vida. «Su único objeto es el misterio de la Eucaristía», para lo que ha de valerse de abstracciones simbólicas, y se representaban al comenzar el día del Corpus Christi.

Calderón de la Barca es el más representativo, el más genuino autor de *autos sacramentales*; el más típico también. Por ironías de la vida, acabó la suya cuando empezaba un *auto sacramental* que concluyó Melchor de León.

Pero antes que él, otros autores, mucho menos conocidos, compusieron obras de este jaez y otras que no son sino comedias de santos, comedias devotas, farsas y dramas litúrgicos, intituladas también genéricamente *autos*, aunque no lo son propiamente.

Esta impropiedad se echa de ver, por ejemplo, en Gil Vicente—que tanto influyó en Lope y Calderón—en su *Auto pastoril castellano*, en el *Auto dos Reis Magos* y más en el *Auto da Sibilla Cassandra*, en el que aparecen personajes bíblicos, tipos concretos. Así acontece también a las veces en Lucas Fernández, autor de *El Auto de la Pasión*—que se representaba por Semana Santa, no lejos del *monumento* que se alza en esos días en el altar mayor de las iglesias—y en ocasiones más raras en Micael de Carvajal en quien se observa ya el drama simbólico, fundado en hechos históricos y que puede considerarse como precursor de este teatro de alegoría que había de tener luego en Calderón tanta amplitud. (A Carvajal se atribuye *Los Triunfos de Joset* que aparece impresa con el nombre de Calderón.)

Claro está que estas y otras muchas piezas religiosas pertenecen a la época en que se entendían por *autos* obras que no eran sino *misterios*, comedias devotas, dramas litúrgicos, etc.

Para el erudito e investigador de ayer y aún de hoy,

como para quien ahora quiera buscar antecedentes, o trate de exhumar viejos *autos sacramentales* la tarea es difícil y harto complicada.

A pesar de lo mucho, interesante y documentado que se ha escrito ya sobre los orígenes del teatro español, sobre literatura dramática y sobre esta materia concretamente — recordemos siquiera de pasada la obra de Jaime Mariscal *los autos sacramentales desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*—la de González Pedroso, de casi idéntico título y otras francesas—es cosa poco menos que imposible el lograrse una nutrida serie de estas obras pese a la colección admirable de la *Biblioteca de autores españoles*, de Rivadeneira. ¿Qué quedán de los cuatrocientos *autos* de Lope? Poco más de cuarenta. No muchos más tampoco de Calderón, y muy pocos de otros autores. Es un género teatral que a pesar de lo que se extendió no quedan de él vestigios apenas; hay pocas noticias y datos no concretos.

Y no deja de ser sensible la pérdida de tanta pieza y de noticias sobre ellas, ya que son muchos los que hoy piensan que en los *autos* y *misterios* hay una fuente inagotable de recursos dramáticos y unas normas y fórmulas indispensables para el logro de una estricta teatralidad primigenia, esencial en la ficción escénica. Se observa en algunos capaces y sensibles autores, directores y comediantes, como Henry Gheón, Braggaglia, Max Reinhard, Lion, etc., cómo siguen de cerca la orientación de las representaciones medievales. Si se conservasen todas o la mayoría siquiera de cuantas piezas se pusieron en iglesias, porches y plazas en el largo período de la dramaturgia eclesiástica que, además, llegó por lo que a la literatura castellana se refiere, hasta nuestro siglo de Oro, nada menos, se tendría hoy un útil y eficaz elemento documental para la renovación escénica, realmente inapreciable. Pero como decimos, pocos ejemplarios hay de ellos. En códices,

en manuscritos olvidados y sucios en retirados ángulos de bibliotecas, esperan que alguien les saque del olvido. Un explorador literario audaz y paciente se precisa que exhume y descubra tanto como debe existir y que vaya al encuentro de directores y actores a los que sería muy útil estos conocimientos pero que tienen otra misión y no la búsqueda de *autos* y *misterios*, y antecedentes de estas piezas.

No todos son como Bragaglia, o Evreinow...

* * *

Con lo que hoy existe sin embargo se puede uno formar idea bastante aproximada de estas piezas aunque, desgraciadamente, de muchas de ellas no tenemos, aun hoy, otro conocimiento que el título, el nombre del autor y ligeras referencias debidas a pacientes investigadores, de la talla y erudición de Darío del Valle, Sancho Rayón o de Cañete, por ejemplo, que cita de primeras en el año 1885 el *Auto de Amores, en coplas*, de Cristóbal de Avendaño y *Auto de San Alexo en coplas portuguesas* de Sebastián Pérez, entre treinta y seis autores dramáticos españoles, anteriores a 1540 de los que no tuvieron conocimiento ni Moratín, ni Barrera, ni Schack, ni Ticknor.

Más conocidos y comentados son *Victoria de Cristo* que Barrera atribuye a Bartolomé Palau, el *Auto de los desposorios de Moysen* adquirido en 1844 por don Eugenio de Tapia, para la Biblioteca Nacional y publicado en la revista *Museo Literario*; el *Auto de la residencia del hombre*; el *Auto de Caín y Abel* de Ferruz del que habla Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* el *Auto del martirio de Sant Justo y Pastor*, del siglo XVI, *Los desposorios de Custo* por Juan Timorenda, etc., etc., pero desde luego, es Calderón por antonomasia, el autor de los *autos sacramentales*, género españolísimo que él realizó con singular fortuna. Y a

él, y a Lope hay que acudir siempre necesariamente.

* * *

Ahora bien. ¿Cómo se representaban los *misterios* y *autos sacramentales*? No se puede determinar con exactitud. Historiadores y críticos del teatro español apenas si apuntan unas cuantas noticias sobre lo que venían a constituir las representaciones teatrales de las piezas anteriores a Lope de Vega; y ni las noticias que muchos consideran erróneas contenidas en el Prólogo de las *Comedias* de Cervantes, ni los juicios y narraciones que en su *Viaje entretenido* hace Agustín de Rojas ni aun las acotaciones y explicaciones de F. de las Cuebas en el estudio relativo a la *Representación*—donde da minuciosos pormenores de lo que eran el *castillo* o *carro* aderezado para estas funciones—se puede uno formar cabal idea de ellas.

Y eso que la obra de Francisco de las Cuebas proporciona con amplitud datos; más aun que los consignados por González Pedroso al tratar de los *carros* en que Madrid dará los *autos sacramentales* durante el siglo XVII. En la obra de Cuebas se describe uno de estos artefactos hechos en 1568 para las fiestas con que el Abad y Cabildo complutenses solemnizaban el recibimiento de los mártires Justo y Pastor, con más detalle que Sandoval cuando narra las fiestas que en 1527 se celebraron en Valladolid con ocasión del bautismo del infante don Felipe.

Generalmente, antes de las representaciones recorría la ciudad una lucida cabalgata formada con los comediantes montados en caballos y carros, y alguna charanga aborotadora. ¡Viva *reclame*, chillona y agria, destemplada a las veces, como los sueltos de contaduría de hoy!

* * *

Se prohibió en España la representación de *autos sacramentales* el 9 de junio de 1765 reinando Carlos III, algo después de no permitirse las obras devotas o comedias de santos. No tuvo en ello poca culpa José Clavijo Fajardo que quería moralizar la vida teatral, lo que no empecía para que la suya fuera harto irregular, de lo que no se aprovechó mal Goethe.

La decadencia de los *autos sacramentales* no fué debida al género teatral. Fué consecuencia de la desmoralización de las costumbres, de la relajación de la vida farandulera, de la inmiscuición del elemento clerical en achaques teatrales y de un falso criterio de moralidad y religiosidad exageradamente aplicado a la vida.

«¿Cómo una mujer amancebada podía representar el papel de la Virgen Purísima? ¿Cómo un hombre que juega y se emborracha y tiene amantes puede interpretar el papel de Dios?... se decían los moralistas de entonces.—¡De ningún modo! Había que suprimir eso. Y se suprimió.

Peregrina manera de considerar la ficción escénica. Triste visión de la vida del teatro. La recogemos ahora a guisa de información, por como supone que la decadencia de la escena—que entonces empezaba a ser patente—surge también en cuanto se deja de tener y considerar al teatro en su propia esencia, cuando la generalidad pierde la exacta noción—por las causas que sean—de la teatralidad y cuando los comediantes no hacen llegar al público su arte, sino su vida, que no tiene nada que ver con lo que interpretan.

LOS MISTERIOS

EN los días remotos de la estada medieval, por las fiestas de Navidad y Epifanía nacieron los *autos* y más concretamente los *Misterios* hacia lo que tienden hoy las miradas de los que buscan la renovación escénica. Los *Misterios* son como los sillares en los que se asentó luego todo el complicado tinglado de la farándula. Y la «primera piedra» del edificio escénico es, *El Misterio de los Reyes Magos*, hecho para ser representado de primera por sacerdotes en el escenario religioso de una iglesia o de una catedral francesa...

Luego se propagó a España, donde la actividad teatral, a partir del siglo X, tenía, dentro de su mezquino pluralismo, idéntica singularidad, característica de todos los países. Los mismos motivos teatrales y parecidas representaciones (del Nacimiento, Pasión y Muerte de Jesús, Adoración de los Pastores y Reyes Magos, Huída a Egipto, etc.) se daban aquí, que en Francia, Alemania, Inglaterra... Y el mismo lugar para el regocijo popular: el templo.

Frente a las farsas impías y a las canciones de los *mimos* errabundos y de los *jaculatores*, la Iglesia intencionadamente, cultivó estas liturgias escénicas, de las que nació el Misterio medieval, después.

El desplazamiento de los *Misterios* de los templos—trascurrido mucho tiempo—parece lógico. El drama litúrgico que en un principio tenía lugar ante el mis-

mo altar, representado por sacerdotes y niños, no carecía de alguna escena humorística, bien meditada, como la cólera de Herodes, las disputas de los pastores por quien iba antes, y más colmado de cosas a ofrecer al Niño-Dios, y otras imprevistas, por torpeza, o exagerados ademanes de los actores, que producían ruidosas algaradas en los fieles, y que muchos sacerdotes escrupulosos, procuraron evitar. Esto, unido a la falta de espacio, y a la frecuencia de estas representaciones hizo que se les llevaran por fin a los porches de las iglesias primero, y más lejos, después; a los mercados y plazas; y en 1411 a locales cerrados.

Ahora, que el «nuevo» teatro católico flamenco, que se distingue precisamente por su modernismo, y se le considera nada menos que como teatro de vanguardia, y de Arte sigue las normas remotas de las representaciones medioevales, es grato evocarlas, por si cundiese entre nosotros el ejemplo que ofrece Henri Gheón, escribiendo misterios, como ese que ha sido representado a la manera medioeval en Inglaterra, en el Kingsway Theatre, traducido por sir Barry V. Yackson e interpretado por actores tan inteligentes como Miss Valerie Taylor y Mr. León M. Lión; bella pieza como tantos otros *misterios* que el mismo Gheón representa con su compañía no del todo desconocida en España—en Barcelona actuó no ha mucho—y como tantos que se han representado en Italia, entre cuyos dramaturgos cunde esta forma escénica.

Uno de los más típicos *misterios* modernos es *El Infierno* de Umberto Bárbaro y Bonaventura Grassi estrenado en *Los Independientes de Roma*. «Según los autores, se trata de un *misterio moderno*—dice un periódico—, porque, como en los medievales, la acción se transporta del cielo al infierno, y el drama es humano, alegórico y moral. Un profesor de Filosofía, que cree que ha alcanzado el ápice supremo de la ciencia, llega inopinadamente a la convicción de que, en reali-

dad, no sabe nada, e intena suicidarse arrojándose a la calle desde un balcón. Mas, en vez de caer, queda suspenso en el vacío y no muere. El hecho suscita clamorosas discusiones. Algunos piensan en un milagro; un profesor einsteiniano erige un sistema matemático en explicación del milagro; un médico freudiano recurre a las hipótesis sensuales. La verdad es que el profesor no podía morir, porque tampoco vivía. No vivía en la realidad; no podía morir realmente. El pobre hombre, desesperado por su singular destino, se hace piruetista de circo, para explotar su inmortalidad, arrojándose desde lo alto, a la vista de un auditorio. En el circo se enamora de una compañera, y así, poco a poco, vuelve a la vida real. En una discusión con el empresario, es herido y muerto por defender a su dama.»

El infierno tiene siete cuadros, ingeniosos, rápidos y dramáticos. En uno de ellos San Pablo, San Pedro y San Francisco discuten en el Cielo el caso del filósofo inmortal, y en otro, es Belcebú quien se inquieta, frente a sus ígneos cortesanos, del prodigio terrestre. Pero los misterios no son sólo patrimonio exclusivo del teatro de avance. En el Manzoni de Milán se ha estrenado otro misterio moderno de Sem Benelli, titulado *Con las estrellas*, representado con éxito enorme por la compañía de Niccodemi, que es uno de los directores de teatro, realmente enterados y al que no le asustan tendencias más o menos nuevas. (Recientemente ha puesto en escena *Le grèluchon delicat* de Natanson, por cierto sin éxito.) Y en otros varios escenarios de París, de Berlín, de Roma, los misterios han tenido excelente acogida. Puede decirse que hay un refloreCIMIENTO de esta forma dramática cada vez más intenso y eficaz.

* * *

Las representaciones de los Misterios, tuvieron una especial modalidad que apareció en la segunda mi-

tad del siglo XIV en Holanda y Bélgica. Se llamaron, *Moralidades* y consistían en alegorías y simbolismos de toda clase de vicios, virtudes e ideas, con mayor abundamiento de escenas cómicas, los que pronto se propagaron a España. Ya habían aparecido las *empresas gremiales* que se constituían para venerar un santo, o una reliquia, por voto, o... por negocio, ni más ni menos que hoy, Juan Bonhet (1504) fué un famoso director entonces; Juan Bodel, Claudio Chevalet, Chocquet—citado por Sainte Beuve—, Marcadé y sobre todos Arnaldo Greban gozaron de gran fama como autores de *Misterios*.

Formaban parte en ellos, especialmente, eclesiásticos, abogados, palaciegos y gente humilde. Cuando la representación de un Misterio era confiada a los gremios, estos intervenían con arreglo a sus oficios peculiares en la representación y desenvolvimiento del Misterio; así, los calafates, por ejemplo, se encargaban de construir el arca de Noé, y tomar parte en la acción que a ella correspondía; los joyeros, hacían los papeles de Reyes Magos; los pescadores, intervenían en los pasajes del Diluvio, y de esta manera acontecía todo.

Hoy, suele asombrar a la generalidad escenas de conjunto, coros nutridos, abundantes evoluciones coreográficas; y seguramente ningún escenario presentará el espectáculo de algún Misterio medioeval que necesitó de 300 actores expertos encargados de representar 491 papeles. La indumentaria, con frecuencia henchida de grandes anacronismos, tenía una gran ingenuidad, y una riqueza insospechadas. Clámides, casullas, manteos de una suntuosidad grande de damascos, terciopelos, sedas envolvían aquellos actores incipientes, graves y prosopopéyicos anunciados a toque de corneta. Los ademanes les tenían graves y el tono de voz con cadencias lentas para diferenciarse de la violencia realista de los bufos,

Y ya que aludimos antes a las *Moralidades* se debe citar siquiera de pasada, a unos espectáculos de entonces, de índole análoga a los Misterios, que surgieron en Alemania de súbito. Las *Fastnachtsspiele*, funciones carnalescas que lograron pujante desarrollo y atención pública.

La misma, o mayor atención si cabe, que en Francia y en Alemania, tuvieron los Misterios logró «la sacra representacione» en Italia, durante la Edad Media, si bien la aparición del humanismo y la exaltación pagana, durante las alegres fiestas del Renacimiento, motivaron un retroceso evidente, en cuanto a la manera de representar, a lo que no fué ajeno la aparición en 1471 de doce comedias inéditas de Plauto, ya que espectadores y comediantes volvieron la vista al teatro antiguo, de nuevo representado con entusiasmo por Pomponio Leto, en Roma. Y en España donde los dramas religiosos de esta época tenían sus antecedentes en los dramas visigóticos, también tuvieron feliz acogida en los templos primero, y en la calle después.

Los misterios españoles son desde luego originarios de las catedrales francesas de Reims, Nevers, Compiègne, etc., como es sabido, pero inmediatamente prendieron en nuestro país y lograron un desarrollo y una importancia insospechados. Empiezan los *Misterios*, con el de los Reyes Magos, extranjero, del siglo XI que se conserva en un códice de la Biblioteca de Munich; sigue el *Misterio de Elche*, ya nacional, el de Gómez Manrique, sobre 1450, *Nacimiento de nuestro Señor* estrenado en el Monasterio de Calabazanos, y ya, formalmente, se deben considerar los de Juan del Encina, con quien se inicia una era brillante de estas representaciones que culminaron con la de Lope y Calderón, y en la que se distinguieron el salmantino Lucas Fernández, Maese Yust, (citado por Schack) Mosén

Fenollar, Micael de Carvajal, Bartolomé Palau, Gil Vicente, etc., etc.

Se habla también, de ciertos *funerarios* que representaban frailes y monjas, con máscaras, desde luego, en los funerales de los priores y abadesas, y que tardaron en decaer.

* * *

Por ironías de la vida el *Misterio* y el *Auto Sacramental* que nació y se propagó en la Iglesia, y por la Iglesia, acabó a manos de ella; que por medio de decretales y cánones, fué restándoles prestigio y libertad hasta que concluyó por impedir sus representaciones. Ahora de nuevo surge esta forma escénica frente al anacronismo imperante, ante las normas caducas y las viejas maneras teatrales. Alientan de nuevo los Misterios, a la manera medioeval, como suprema expresión de arte y como tendencia moderna.

De cara al realismo del siglo XX, estas normas puras, sintéticas; estas expresiones de idealidad y estos ingenuos romanticismos del Renacimiento.

¿Pero será posible?—nos preguntamos—. Porque estas generaciones deportistas, vacuas, y sin inquietudes ni anhelos, no tienen educado el espíritu para sentimentalismos. Realismo, y rudeza. Eso, sí. ¿Y este ambiente, es para Misterios? A lo que parece, sí...

evero
varicon



UN MISTERIO DE HOY: «SANTA JUANA» DE BERNARD SHAW

BERNARD Shaw! Su figura es tan recia y tan universal, que fatalmente merece, sobre legítimos respetos y admiración, un comedimiento que ha de domoñar nuestra aleve iconoclastia; confesamos nuestra debilidad, nuestra adhesión incondicional a Shaw, al formidable autor irlandés; nada menos que el innovador de la inglesa dramaturgia contemporánea.

Shaw nos encanta, nos divierte, nos seduce. Cuando es filósofico y cuando es humorístico. Cuando le aplauden y cuando le censuran. ¡Y cuidado que se le censura!... Hasta su afirmación fascista han encoraginado a la generalidad. Yo no creo en sus impugnadores, ni en sus críticos, como le pasa a Charles Cestre. Charles Cestre, en su bien documentado libro *Bernard Shaw et son œuvre*, dice que su teatro, «a la vez grave y alegre, filósofico y fantaseador, es una fuente de perplejidad para la crítica». Esta no le ha tratado sino con reservas amplias y censuras acres. Y es que toda su producción es la de un revolucionario; y la crítica burguesa considera inmoral la moralidad de Shaw.

Para ellos, ciertos personajes, como Sylvia, Tauner, Vivie y otros, son seres poco menos que abyectos, carentes de corazón y de ética moral... a usanza conservadora. Ciertamente que algunos de sus tipos, en los

que es cosa fácil ver simbolizada la burguesía—miss Warren, Crompton, el coronel Craveu, etc.—están poseídos de afectos y de sentimientos poco propicios al espíritu burgués, y de ahí esa hostilidad crítica que movió a escribir un día al glorioso dramaturgo estas palabras: «La hostilidad de la mayor parte de los críticos proviene del desacuerdo fundamental existente entre la moralidad novelesca de los críticos y la moralidad realista de mis comedias.»

El ideal de Shaw es «el hombre libre, clarividente, atrevido, que rompe las trabas de la rutina para ir a la luz, a la verdad, a la vida...»

Se le ha motejado de poco original, y de que su crítica de la sociedad tiene el mismo espíritu que animara, a este respecto, a Hauptman, a Ibsen, a Nietzsche... No es muy cierto esto, aunque debemos considerar que con frecuencia pospone la colectividad al individuo, exalta la fuerza y la audacia, desprecia a los apocados y aboga por la liberación de todo cuanto ate y sujete en la vida... con normas individualistas y sociales, que, a las veces, señalan, más que concomitancias, coincidencias de credo ético con los pensadores citados, que alguien creyó influidores de Shaw.

Y es que la filosofía de los dramas de tesis de Ibsen y de Bjoernson, y principalmente el simbolismo que oculta el realismo de estos autores, desorientó a la mayoría de los dramaturgos, que preocupados con un afán renovador, vieron lo menos y no lo más, y no dieron como Shaw con el porón que el realismo ibseniano abría de par en par al drama moderno.

Pero el teatro de Shaw es independiente de las reacciones ibsenianas; en el dramaturgo inglés como en las obras de Molière y de Beaumarchais, los tipos son personajes muy humanos; en el autor noruego los personajes son seres anormales y patológicos; y mientras Shaw es optimista, el otro es pesimista. Además, la diferencia entre uno y otro salta a simple vista. El

teatro de Shaw es principalmente cómico. De una comicidad ideológica. Me explicaré. Cómico de ideas más que de personajes, que de situaciones, que de diálogo. Pero eso no quiere decir que a las veces no haya en su teatro dramas psicológicos, aunque no se expresen siempre, con claridad.

Es también, un teatro en el que se mezclan amplias y numerosas gamas. De la exaltación romántica, aun mejor lírica, pasa hasta el sarcasmo; de la ironía, a lo trágico...

Sus personajes no son meros muñecos manejados por la mano hábil del dramaturgo; son seres muy humanos movidos por sus caracteres, por sus instintos, que se comportan lógicamente como corresponde a la idiosincrasia de cada cual. Sus obras son cuadros que por semejanza estética nos hacen pensar en nuestro Velázquez cuando es luminoso, a la manera que Ibsen y Bjoernson nos recuerdan los caprichos de Goya.

«Cada obra shawiana—escribe el maestro Pérez de Ayala—es una polémica.»

Sí; una polémica viva; palpitante, continua, en todas y cada una de sus obras, en las que campea por igual su varia y compleja psicología; a veces optimista; y, de cuando en vez, pesimista, fatalista, pero no a modo árabe, esto es, resignadamente, sino con reservas y siempre iconoclasta y demoleedor, y también filósofo y moralista...

* * *

Juana de Arco nació en los Vosgos, en 1412; fué condenada y quemada en 1431, por hereje y bruja; declarada venerable en 1904, beatificada en 1908 y, al cabo, canonizada en 1920. Es, pues, una santa *post-guerre*, flamante y nueva, que ha venido a engrosar la lista inacabable del martirologio cristiano.

Juana de Arco es una de las figuras más atractivas

de la Historia Universal. Para Bernard Shaw, la rehabilitación de la santa en 1456, «con toda su impureza, evidenció suficientemente para una crítica razonable, que ella, ni fué un vulgar virago, ni una bruja, ni más idólatra que el mismo Papa, ni una mujer de mala conducta en modo alguno (dejando aparte su vida de campamento, su costumbre de llevar traje masculino y su atrevimiento), sino que, al contrario, fué una persona afable, una virgen intacta, muy devota, muy sobria (podríamos llamar ascética su comida, que consistía en un mendrugo de pan mojado en el vino corriente, que es el agua de mesa de los franceses), muy bondadosa y, aunque muy valiente y brava en los campos de batalla, incapaz de tolerar un lenguaje obsceno o un comportamiento licencioso.»

No es, pues, la Juana que aparece en la trilogía, atribuída a Shakespeare, de *Enrique VI*, culpable de cuantas injustas imputaciones se le habían dirigido, ni la que nos presenta Schiller en *Jungfrau von Orleans*, al margen totalmente de la vida y de la historia de la santa heroína, ni la de Voltaire, ni la imaginada por Mark Twain, ni la que representara literariamente Quicherat y Andrew Lang, o Anatole France, a las que Shaw alude en el proemio admirabilísimo del libro que encierra su *Santa Juana*, crónica dramática (*chronicle plays*) en seis escenas y un epílogo.

Más que a nuestro pensamiento, dejemos discurrir y hablar sobre esta obra al propio autor. Esta vez es más interesante la opinión ajena que la propia. A Emma Gramática escribió Shaw: «El personaje que interpretará usted ha existido realmente, y, en efecto, se ha conducido en la vida, tanto en la acción cuanto con el pensamiento, como yo lo he interpretado modestamente en la escena».

Para él era una ingenua moza astuta, dotada de un espíritu eminentemente práctico, valerosa y calculadora, que creyó en visiones, que tuvo alucinaciones ge-

niales y que fué la primera mártir del protestantismo y uno de los primeros apóstoles del nacionalismo; así como el primer ciudadano galo que llevó a la práctica el imperialismo napoleónico, y como la precursora del *Rational dresnig* para las mujeres.

«Juana—escribe Shaw—tenía pretensiones que dejaban atrás las del Papa más orgulloso o del emperador más altivo.»

¿Cómo lleva todo este cúmulo de ideas y concreciones el ilustre dramaturgo irlandés al teatro?

En sencilla forma expositiva, anecdótica, en una serie de cuadros sin hilación alguna, sin orden técnico, cosa frecuente en el teatro shawiano y muy censurado hace mucho tiempo ya, por Mr. Walkly en el *Times*. Ciertamente que en esta crónica dramática el autor se ha obligado a subordinar aquí, más que en ninguna de sus obras, la acción material a la acción intelectual y a los caracteres...

Temas poco dramáticos muchos de los que son tratados en la obra, la hacen un poco lenta para representarla. Pero éste y otros reparos, ya señalados por varios críticos extranjeros—que apuntaron que quitando el epílogo y las alusiones a la Iglesia, al sistema feudal, la teoría de la herejía, etc., «tachadas por el lápiz azul de cualquier empresario experimentado», la obra podría acortarse considerablemente—, no le han parecido oportunos al autor, que, de esta guisa escribe: «Claro, tal vez suceda esto cuando ya no esté yo para impedirlo... Así, pues, el público hará bien en ver la obra mientras yo viva...».

Y de paso su espíritu burlón da un fuerte manotazo a los que gustan de presentar las comedias entre grandes efectos escenográficos, con esa ironía sutil, acerada, que le caracteriza y que tan fuertemente resplandece en su obra admirable y ejemplar.

Felicitemos a su genial intérprete Margarita Xirgu, que, atenta al movimiento universal, dió a la escena

española el magnífico ejemplario de esta concepción moderna del glorioso dramaturgo irlandés.

* * *

Lo extraordinario de Shaw, en mi concepto, es haber dado a Santa Juana un carácter totalmente diferente al de todas sus mujeres. Porque no puede olvidarse, y ello es oportuno recordar ahora, que Bernard Shaw tiene de la mujer un concepto deplorable, un concepto nietzchano terrible y consecuente. Aunque, pensándolo un poco, tal vez *Sta. Juana* sea la consecuencia de su ideología que considera a la mujer siempre como superior, como vencedora, dominadora, fuerte, en lo que él llama «lucha de sexos». La mujer para Shaw es la que atrae, la que domina, la que guerrera y conquista... El hombre es siempre la víctima, el derrotado. *Santa Juana*, es, en este punto, el compendio de su tipomujer. De su tipomujer, que pese a sus variedades, tiene cierta unidad; la unidad resumen que da ese conjunto variado de mujeres que se llaman Eva, Ana, Elisa, Margarita, Warren, Enriqueta, Cleopatra, Julia, Cándida, etc., y que se caracterizan siempre por lo resueltas, por lo decididas, por lo audaces... como *Santa Juana*.

Shaw sigue en su *Santa Juana* un sistema dramático, a la manera del *misterio* medieval. Como decimos antes, no hay en su crónica los elementos: exposición, nudo y desenlace, sino series de cuadros, independientes, que tienen cada uno como trozos de retablo, una totalidad perfectamente acusada. *Santa Juana*, crónica dialogada, misterio moderno o comedia de santos, como se la quiera considerar, es la menos shawiana de todas. La menos, pese a toda su ironía; pero la más moderna, la más *revolucionaria*, la más innovadora de todas las suyas... Y de las más magníficas, de su magnífico teatro. El Premio Nóbel que se le

concedió fué como la universal sanción—que no la necesitaba—, pero que ha sido oportuna. Y no ciertamente porque la oportunidad coincidiera,—como él dijo—con un año, en el que no había escrito nada...

(Shaw, a las veces, es de los que por lograr una frase, no se detiene ante nada. Ni ante su propia obra...)

OTRO INNOVADOR: PIRANDELLO

Sí. Ya sé que muchos me van a objetar en seguida: «¿Pero innovador Pirandello?... ¡Si su teatro es viejo, viejo!...». Bueno. Pero es una vejez lozana, fecunda, colmada de sugerencias y de maestrías. He aquí la novedad de su teatro. Es un teatro al que se le han aplicado unas glándulas, a la manera vorofniana. Viejo, pero rejuvenecido.

Y su rejuvenecimiento, que es lo que ha seducido a muchos, en las artes del teatro, ha sembrado una inquietud. Por esto, sólo por esto, le consideramos como innovador. Ha sido una piedra más, lanzada en la laguna estancada de la teatralía actual. Ha sugerido a los demás deesos de hacer cosas nuevas, de modificar y romper lo viejo, lo usado y de remozarlo. Y a la manera de las ondas vibrátiles, extensas, sucesivas, que surgen con el chasquido de la piedra sobre la linfa, así, unos de menor radio, otros más lejanos, pero todos concéntricos en un punto—él—han ido surgiendo, en la dramaturgia de ahora, autores y autores...

* * *

¿Se considerará en el teatro una estada anterior a Pirandello y una época posterior por todo esto? ¿Es un innovador, realmente?...

Apenas significadas las preguntas, sentimos que nos domeña una gran perplejidad de orden intelectual.

¿Es *nuevo* el teatro pirandiliano; es original; es inédita la manera suya de hacer comedias?...

«Su teatro—dice Baquero—, aunque dé una impresión de atrevimiento y de novedad, propios de la juventud, es un teatro *viejo* de mucha experiencia. Se observa en él la madurez de un ingenio muy curtido en el ejercicio de las letras. Hay allí mucho *metier*, mucho *oficio*, mucha *maestría*. La teatralidad sorprendente de sus comedias, y singularmente de los *Seis personajes*, es eso: composición, oficio o maestría, cocina literaria.»

Baquero, dice bien. Sorprende en sus comedias más que nada, la enorme teatralidad que tienen, y por como el efecto es logrado siempre. Esto es, maestría... Pudiéramos decir: Pirandello, o el «savoir faire». Esta habilidad, este dominio de lo que se llama técnica, manejo, es sorprendente, y en cada comedia puede decirse que recurre a trucos inéditos, a recursos insospechados.

Pirandello, a este punto ha dicho: «Todo lo que determina la tradición lo odio. La barbarie del escenario quiero demolerla sin piedad. La técnica teatral uniforme es, para mí, absolutamente absurda. Cada idea nueva sugiere o exige una técnica nueva. Por ello la técnica es precisamente el movimiento de la forma y de la idea en nosotros».

Sin embargo, el autor de *Enrique IV*, a las veces es un poco el Colón, que descubre una cosa por casualidad, cuando perseguía otra; y a las veces, es también el Colón del huevo. Así, por ejemplo, en *Cada cual a su manera*. El final, sin duda teatralísimo, es de lo más fácil y sencillo. Cuando los comediantes que se fingen público y se entremezclan con los espectadores, *interrumpen* definitivamente la comedia, increpando violentamente a los que representan, es un acierto de oportunidad, de habilidad, de conocimiento del teatro; pero acierto fácil. Ante la insuperable resolución

del desenlace, tal como va la comedia, lo mejor es acabar de una vez, de pronto, de modo súbito. Y así, de cualquier modo: con una interrupción falsa; pero tan a punto, que de tardar algo más, posiblemente es el público auténtico el que interrumpe de veras la representación. Este final, es parecido al de un folletín de Fernández y González. Fernández y González había empezado cierta vez una de sus fantásticas narraciones, de muchos personajes; pero ni la trama interesaba ni los tipos que iban apareciendo despertaban curiosidad alguna en los lectores. Entonces, advertido de ello por el director del periódico donde se publicaba el folletín, su autor decidió concluirlo de una vez, y así lo comunicó al director del diario. «¿Pero cómo es posible eso? ¡Tantos personajes como tiene la novela!», objetaron a Fernández y González. «No importa—contestó—; eso tiene arreglo. Los embarco a todos en un buque, y lo echo a pique...» Y lo hizo. También Pirandello, a las veces, echa a pique sus comedias. Ahora que como tienen tan poderosos elementos salen fácilmente a flote...

* * *

De modo inverso a como ha ido desarrollándose su vida literaria, se ha llegado a conocer a Pirandello, en España, al igual que en todos los países.

Luis Pirandello no era dramaturgo. Periodista, novelista, cuentista excelente, pero de más bien menguada fama, se le ocurrió dar con el teatro ya a edad propecta. En el teatro tuvo lo que los franceses dicen *un succès*, que no vamos a traducir por éxito precisamente; levantó airadas protestas y largas disputas, encaldecidas en ocasiones por el calor de la pasión; supo captarse adeptos, lograrse adversarios y, como consecuencia, una gran popularidad primero y un nimbo prestigioso después. No un nimbo evanescente y fu-

gaz. Sino permanente ; de los que dan luz para largo y persistente comentario. Su obra *Seis personajes en busca de un autor* hizo el milagro. Y el que era cuentista y novelista se encontró encasillado como comediógrafo.

Nosotros le conocimos como comediógrafo y después como cuentista y novelista. Con nosotros, mucha gente. Su fama de literato tuvo menos empuje que la de dramaturgo. ¡Una comedia hizo más que todos sus cuentos, que todas sus novelas, que toda una vida literaria ! Si no es por *Seis personajes en busca de un autor*, fuera muy posible que Pirandello no gozara hoy del prestigio que tiene. Esta comedia es el *affiche* de toda su producción teatral. Es el mejor, el más original, el más chillón cartel de toda su considerable obra literaria. *Seis personajes en busca de un autor* es el gran reclamo. Parece ideado por un yanqui de talento, con sentido práctico, despierto y vivaz.

Quien haya visto los *Seis personajes*, no conoce sino una sola faceta de su teatro, amplísimo, porque Pirandello está muy diluído en su obra. Es preciso para juzgarle conocer a fondo varias de sus producciones. Todas se complementan, se aclaran ; no ciertamente porque cada una en sí no llegue al logro, sino porque pese a la independencia de cada una, pese a sus interesantes singularidades, su conjunto es armónico, a la manera que los peldaños de una escalera son ajenos unos a otros y se complementan formando un todo. Este *todo*, es el pensamiento filosófico de Luigi Pirandello distribuído en sus admirables comedias. En ellas resplandecen «verdades y realidades peculiarmente teatrales». No se echa de ver en ellas nunca concesiones fáciles, a la generalidad, ni titubeos. Presenta la vida como él la ve. La Vida y los distintos conceptos de la Vida.

No podrá decirse de sus comedias como de tantos otros autores que están vacías de ideas, que carecen

de acción, ni que ésta se diluye en largos y latosos parlamentos, ni en palabrerías, siquiera sean de buen tono, graciosas y pimpantes. El autor de *Dos en una*, considera que el teatro no es una repetición más o menos musical de la vida, sino una cátedra donde siempre debe enseñarse algo. «Yo procuro—dice Pirandello—sorprender al público mostrándole lo que no conoce, indicándole varios caminos nuevos para orientar su vida.» Tampoco le preocupa ni le interesa el léxico. «Lo que menos me importa de las comedias—dijo en Barcelona—es que estén bien escritas. ¿Qué se saca de ellas por muy bonitas que parezcan si no tienen nada dentro?»

La *novedad* de Pirandello ¿no estará en que su procedimiento choca ahora que el teatro, aquí y allá, está enfermo, como dice un comentarista, de lo indefinido; teatro sin sentido, insustancial, sin nada dentro?...

Porque lo que no admite duda es que sus obras todas tienen envidia y una noble preocupación que no tienen la mayoría que se estrenan. El mismo, sufre la sugestión de sus propias teorías, que palpitan en sus libros y en sus comedias fuertemente. «Lo que él escribe—dice uno de sus comentaristas exaltadores más apasionados—trae hasta nosotros no un juego de artificios ajenos o apartados del sentimiento del autor como calculada obra de análisis, sino una suma de su propio espíritu fundida espontáneamente en la acción.» Esta es la *novedad*; sabe hacer teatro. La *manera* de sus *Seis personajes en busca de un autor* es casi única en su teatro. No se repite en *Como es debido*, ni en *El hombre, la bestia y la virtud*, *Así es (si así os parece)*, *Vestir al desnudo*, *Cada uno a su manera*, etc., de estructural forma normal.

Y en estas obras se echa de ver la técnica, el oficio.

Pirandello nos da la impresión también, de un enamorado de la vida; en sus obras hay gracia y donaire en abundancia, y aunque ciertamente no siempre sonríe ni tienen ático acento sus diatribas, tampoco es de los autores que gozan en mostrar tipos anormales ni miserias humanas, ni conflictos sociales... El amor, la humanidad, que cotidianamente nos ofrecen episodios, burlas, paradojas; la felicidad truncada por un advenedizo inesperado y fatal; el dolor; el sacrificio. La Vida, en suma, que es más rica en episodios y argumentos y en hechos novelescos que la más exuberante fantasía imaginativa, son las fuentes y espejo de sus producciones. Esas producciones, que se desarrollan con un calor de humanidad, con un verismo asombroso.

El culteranismo que parece advertirse en sus alardes escénicos, es, más que nada, un exceso de dominio de la técnica teatral; ese *savoir faire* peculiarísimo que le permite disfrazar la verdad real en imaginativa, gracias a sus portentosos recursos, a su ingenio inagotable, a su poderosa inventiva, hecha poco a poco en la novela y en el cuento.

El caso Pirandello da un argumento de fuerza a los que piensan que el literato puede y debe ser dramaturgo. El autor de *La señora Morla* es un novelista que hace comedias. Y las hace de una manera ejemplar, aunque no sea de una manera nueva. Su teatro, como el de los grandes dramaturgos, es un teatro de ideas. Es su obsesión; ante la idea de exponer y de enseñar lo sacrifica todo, como en su comedia famosa, los cánones, reglas y costumbres de siempre.

La fórmula *reteatralización* del teatro tiene su más puro observador en Pirandello, esclavo de su criterio como nadie, guardador de sí mismo, desdeñoso, como el Príncipe de *Hamlet*, de todo cuanto sólo sean palabras, aunque tengan el ritmo admirable d'annunziano. Que ya lo ha dicho, despectivamente: «D'An-

nunzio no es más que un músico selecto ; suena bien, pero no expresa nada».

En esta frase se puede compendiar, en parte, la entraña espiritual, el centro, el eje, de toda su ideología sobre el teatro.

¿Incongruente a veces? Puede ser. Como quien se inspira en la vida. ¿Acaso él no es un crítico en los *Seis personajes*? Pues dice de la crítica que no existe. «Los críticos son un caso de grafología. Nada más.», son sus palabras. La paradoja se ve ; da un salto de flin-flan ante el espectador. Salto limpio, seguro, suelto, ágil... Como de Pirandello...

* * *

—¡ Yo soy un hombre de corazón !—dice con ufanía mucha gente. Bueno. Pero a veces, ¿no sería preferible que pudieran decir «Soy un hombre de cerebro»... ¡Qué bien marcharía la Humanidad, entonces, si pudiéramos domeñar los instintos del corazón! Los hombres y las mujeres de Pirandello son cerebrales, eminentemente cerebrales ; pero ¿excluye esta cerebralidad un realismo adecuado, una emotividad honda y contagiosa?... No nos atreveríamos a negarlo. Con toda su cerebralidad, sus personajes viven y sienten, y padecen... ¿Que a las veces, son sus pensamientos, los del autor? Posiblemente ; seguramente, íbamos a escribir. Pero esto no importa nada. La ficción escénica es tan lograda, tan teatral, tan «exacta» que vemos y sentimos en cada personaje suyo un propio alentar de vida... ¡ Ahí es nada !...

* * *

Antes de terminar estos comentarios, en los que no hemos hecho ninguna alusión a su vida, tan contrariada, al cabo, queremos copiar un párrafo de una carta íntima que no pensó acaso que se publicara nunca, y que resume su vida de modo sincero.

«Yo he escrito desde joven ; pero hasta que mi barba blanqueaba no he necesitado escribir. Disfrutaba de una opulencia relativa, y sólo escribía cuando me apetecía, regalando siempre mis escritos. Pero un día, inesperadamente, me llegó un telegrama en que se me anunciaba la ruina financiera de mi familia. La noticia produjo tal efecto en mi casa que mi mujer cayó al suelo, perdiendo el conocimiento para no volver a recobrarlo. Se volvió loca. Yo, que hube de atenderla, no tenía «un soldo», ni tampoco medio de adquirirla, porque mis condiciones de literato no me parecía posible convertirlas en industria. Mi situación era, por tanto, desesperada. Pero no perdía la serenidad. Cuando el hombre pierde la serenidad, ha perdido todo lo que es. Llevé al Monte de Piedad las joyas de mi mujer, y me dieron por ellas seiscientas liras ; apenas lo preciso para vivir un par de semanas. Cinco días después, providencialmente, me pedían un cuento para la revista *Marzocco* en la que yo había colaborado varios años renunciando siempre al modesto estipendio de treinta liras que ofrecían entonces. Al enviar el cuento escribí una carta al propietario de la revista, exponiéndole *a cuore aperto* mi situación de angustia, y unos días más tarde me mandaba tres mil liras, en compensación de toda mi colaboración pasada. Mientras vivía con aquel dinero, cuidando personalmente a mi mujer loca, escribí mi novela *El difunto Matías Pascal*. ¡ Luego dicen que para trabajar se necesita quietud y serenidad !»

* * *

En las últimas producciones pirandelianas, *L'uome dal fiore in bocca*, estrenada en Bolonia, y *Diana e la Tuda*, dada a conocer en Milán, se observa una nueva preocupación en la ideología conocida del autor. *Preocupación del movimiento*. *L'uome dal fiore in bocca*, es breve ; una discusión de dos hombres que se en-

cuentran por azar en una taberna y exponen sus dos puntos de vista; dos conceptos antagónicos de la vida. Para el uno el concepto verdadero, es lo sumiso, lo contemplativo, lo estático. *Faire laisser, faire passer*. El otro sostiene la teoría del dinamismo, de la inquietud, el ritmo acelerado. Simoni expresa con estas palabras, por otra parte, el tema de *Diana e Tuda*: «El autor de *Diana e la Tuda* ha hallado la más directa representación y simbolización de los dos términos del grande y desesperado contraste entre la vida y la forma. Movimiento-forma: he aquí todo el choque, toda la tragedia, todo el sufrimiento, toda la maldición de la vida».

Sin embargo, el éxito de Pirandello, en su país al menos, ha sido con el nuevo drama *L'amica delle moglie*, al parecer totalmente diferente de sus otras producciones, menos ideológica, menos dialéctica, más humana, apasionadamente sentimental, que dió a conocer hace tiempo en el teatro Argentina de Roma, poco antes de emprender su *tourné* a la Argentina, *tournee* que ha resumido con estas palabras el crítico de *La Nación* de Buenos Aires: «No es necesario decir que ha constituido una temporada de arte, elevado y nuevo, como pocas veces nos es dado hallar en nuestros escenarios. Además de un conjunto homogéneo, prolijamente disciplinado por el maestro, presentó, como esencial atractivo, junto con la presencia y la dirección de quien es el más sensacional autor de ahora, la representación, casi íntegra, de su repertorio. El nos resarcíó con creces de algunas novedades de otros escritores, cuyo paso, poco feliz, quedó borrado con la novedad, el interés, el ingenio y el vigor de la obra escénica de Pirandello».

Pirandello «artículo de exportación». Buen artículo. Del día. Novedad. Lo viejo rejuvenecido. Voronofismo. ¿No es así?...

«EL AVARO» DE MOLIERE Y SU EPOCA

DEJEMOS que conspicuos críticos estudien y comenten la figura gigante del gran satírico galo, y la feliz y oportuna incorporación a nuestro teatro de una de sus obras maestras: *El Avaro*, adaptada ahora con tino por Cristóbal de Castro y representada con singular fortuna y acierto, por uno de los escasos actores inteligentes con que cuenta la farándula indígena.

Retrotraigámonos atrás que es curioso el espectáculo, y echemos una mirada muy lejana, con catalejo de gran alcance, enfocando lo más posible y abarcando el panorama remoto. Puede servir cuando menos de consuelo, a ese ilustre académico de la Española, que tituló castizamente en inglés su primera comedia...

El Avaro, en cinco actos, fué dada a conocer en septiembre de 1662, y fué acogida fríamente. Es, sin duda, una obra maestra, pero los contemporáneos de Molière no la consideraron apenas. Se representó poco menos que *Old Spain*. Nueve representaciones y no seguidas se dieron de ella al principio, y reprisada dos meses después, se puso en escena once veces solamente.

Se achacó entonces el poco éxito de la comedia a estar escrita en prosa, y a tener cinco actos. Pero es lo cierto que *Le Pèdant joué*, de Cirano de Bergerac, la *Princesa d'Elide* y *Le Festin de Pierre*, anteriores,

debieron ya de haber acostumbrado al público francés y a la crítica. Pero...

Grimarest cita las graciosas exclamaciones de un duque—que no nombra—a quien había probablemente persuadido para oír la comedia: Molière está loco. Y nos toma por unos benditos, haciéndonos padecer cinco actos de prosa. ¿Hay mayor extravagancia? ¡Querer divertir con prosa!...»

El gusto imperante hogaño, es la pura antítesis de los tiempos molierescos, en que, una obra, no podía entretener sino escrita en verso. La lírica imperaba en la dramaturgia, a la manera que hoy, lo extraño, lo que no se soporta, es al poeta.

El público, empero, reaccionó pronto de las tinieblas en que le habían metido Zoilos envidiosos y encarnizados. La prosa del *Avaro* logró, al fin, cierta cumplida rehabilitación. Ménage encuentra la prosa de Molière superior a sus versos. Fenelón exclamó: «Molière pensando bien, habla, a menudo, mal. Usa frases retorcidas y poco naturales. Terencio dice en cuatro palabras, con la más elegante sencillez, lo que éste en multitud de metáforas, que tienen mucho de galimatías. Me gusta, no obstante, más su prosa que sus versos: por ejemplo *El Avaro* está menos mal escrito que sus piezas en versos... Pero en general me parece, hasta en su prosa, que no expresa con la debida sencillez sus pasiones».

¿Por qué extraña decisión, o por qué impulso, frente a la moda lírica, entonces imperante, movió a Juan Bautista Poquelin de Molière a escribir, entre otras *El Avaro* en prosa? ¿Es un amplio esquema, o por el contrario, una pieza definitiva? La Harpe en su *Cours de Litterature* dice textualmente: «Si Molière no versificó *El Avaro* fué por falta de tiempo». Jules Tschereau, comentando la desconcertante aseveración de La Harpe, exclama, con graciosa indignación: «Jamás aserto así nos ha parecido más extrañamente atrevi-

do ¿Quién puede pensar que la prosa de *El avaro* no es más que un plan, un bosquejo o boceto y que nos ha quedado porque no tuvo tiempo Molière de versificar su obra? ¡Y decir que salió al correr de su pluma, y que no es nada más que como una especie de argumento destacado de sus escenas!».

La crítica dura y acerba que padeció Molière, no se limitó solamene a censurar su obra literaria en sí, ni a señalar los defectos de su estilo. Más honda, más exigente, henchida de amplitud insospechada, no se detuvo ante el literato. Buceó en el alma burlona del pensador, en sus recónditas ideas, en sus inquietudes nobilísimas, en sus intenciones morales.

En ningún frontispicio escénico mejor que en el de sus representaciones, pudo haber el adagio clásico *Castigat ridendo mores*; sus farsas de un aticismo cruel, de una plasticidad viva y enseñada, mocraban y muestran hoy, con un ímpetu dramático asombroso, muchas de las carroñas y vicios humanos, en la áspera grandeza de sus concepciones geniales, con donosura ejemplar.

Y a pesar de ello, los que debían ser más afines a su inquietud espiritual, tampoco tuvieron un punto de amplia consideración, para el creador de la comedia actual. No sin reservas se admitían, sus piezas, aun por los más llamados a comprenderlas y exaltarlas. El mismo J. J., Rosseau, dice a propósito del *Avaro*: «Es un gran vicio el ser avaro y el prestar con usura. ¿Pero no es un gran vicio, mayor aun, el de un hijo que roba a su padre; que le falta al respeto; que le replica, con maneras insultantes, y cuando un padre irritado le maldice, responderle de un modo impertinente? Aunque la farsa es excelente, no por eso es menos censurables, ya que en ella se exalta al hijo insolente, y es en suma, una escuela de malas costumbres».

Y es curioso, al cabo del tiempo estas palabras,

suenan otra vez con tonos nipones, en el extremo oriente con el mismo énfasis de antaño.

Como puede colegirse por los textos citados, y otros muchos, del mismo tono y sentido idéntico, no tuvo Molière, al parecer fortuna ni mereció consideración, por la crítica, ni por el público, con su farsa *El Avaro*

Ha sido después, cuando el trascurso de los siglos, la generalidad volvió curiosamente la vista hacia este genial autor y empezó a estimarle y comprenderle. Así, pasado tanto tiempo, agigantada su figura, la adaptación de su obra al español, es recibida con curiosidad, y general consenso y ha logrado ahora, mejores comentarios, que cuando se estrenó donde no faltó ni la burlona sátira con gesto de suficiencia, ni el espectador insatisfecho que gritase con ironía: «No está mal, esta pieza de Molière. Hay muchas cosas aprovechables en ella. ¡ Se pueden aprender excelentes principios de economía !»

¡ Espectáculo harto diferente, por cierto al que ofrecen las gentes de hoy, siguiendo con atención, las originales incidencias de la farsa, y congregándose, para gustar de la obra, entretenida; y es que Harpagón, es una figura de ayer, de hoy, y de mañana. De Francia, de España y de todos los países. Tiene un impulso creador amplísimo. Tan grande, que persiste a través de los tiempos, y parece de todas las edades y de todas las épocas. Su espíritu, tan universal, tan amplio, se expande por toda la comedia, también, y así esta farsa del siglo XVII, parece de ahora. ¡ Pero si apuntan, indudables atisbos de lo que ahora llamamos «obras de vanguardia» !...

PERO MOLIERE NO ENTRA EN EL JAPON

LA censura nipona considera a Molière como autor peligroso, cuyas obras deben ser prohibidas para siempre en el Japón. Fúndanse los celosos guardadores de la moralidad japonesa en que, en las comedias del clásico galo, se hace burla y menosprecio de la autoridad paterna y tutelar; en que resuelve los conflictos de la vida de familia poniéndose siempre del lado de la juventud, ridiculizando la vejez; en que es partidario decidido de la emancipación de las mujeres; en que no admite jerarquías sociales; en que los criados de sus obras se expresan siempre en tono burlesco respecto a sus amos, a los que no respetan y en que, finalmente, médicos, farmacéuticos y filósofos, son ridiculizados despiadadamente.

De nada han servido algunas, pocas protestas, de los que asomándose hacia occidente desearan para su país ciertas normas civilizadoras de Europa, amplias y modernas, progresivas y renovadoras. El espíritu fundamentalmente tradicionalista, rutinario del lejano país se oponen a las veces a toda innovación en su dramaturgia.

Molière no entra en el Japón a la manera que tampoco ha entrado en los teatros nipones el espíritu teatral de occidente.

Porque ciertos modernismos, ciertos europeizamientos que pueden observarse en algunas representaciones de aquellos teatros son más aparentes que reales.

En el fondo subsiste la anquilosada espiritualidad sobria, convencional y sencilla de su teatro primitivo.

Claro es que viajeros como Alejandro Lacowleff—que ha estudiado últimamente la forma escénica rural japonesa con consecuyente tenacidad—pueden considerar que el típico teatro japonés está refugiado en las pequeñas ciudades, más en las grandes urbes no han cuajado del todo las tentativas reformadoras que desde hace cerca de un siglo han sido realizadas por diferentes personalidades de la escena nipona.

Algunas innovaciones han sido, sí, introducidas, aunque no de buen grado en lo que respecta, por ejemplo, a la arquitectura teatral, a los aparatos escénicos, a las luces y a los sistemas escenográficos; pero eso, con ser mucho, es poco, muy poco con lo que queda por reformar aún.

La generalidad japonesa sigue predispuesta hacia las normas primitivas, conservadas en forma insospechada hasta hoy. Más que las nuevas tendencias y las maneras de Europa seduce a la gente de allá la sencillez del estilo teatral del país, que se caracteriza y señala con rasgos típicos y firmes. Nada de los elementos artificiosos de la escena occidental. Como en los tiempos primeros de la escena griega el actor ha de valerse únicamente de su gesto y de su voz.

El teatro de oriente en general—que no ha tenido ninguna influencia sobre el de Europa—permanece domoñado a sus formas de siempre, de manera insólita, hoy como en los tiempos remotos en los que la escena se instalaba en la «sala de concierto» de un rey o de un príncipe indio, en los días casi legendarios de Sudraka, Bavhabhuti y Kalidasa; los Ennio, Plauto y Terencio de entonces y como en tan lejana época se carece de decoraciones reemplazadas por una descripción del lugar, a cargo de un actor—original tramoyista—que tiene que explicar de antemano donde se sitúa la acción.

Esta *manera* de representar tan típica, tan colmada de ecos sugestivos no es desconocida en España donde la fina atención de Benavente la recogió en aquella pura y bella expresión del arte teatral japonés, «*La túnica amarilla*», representada por vez primera en nuestro país en el Teatro de la Princesa, por la compañía de Guerrero-Mendoza hace ya varios años.

En el Japón, sobre todo, se ha intentado varias veces vencer la resistencia opuesta por la generalidad, aferrada a lo antiguo. Pero tan generosos ímpetus han tenido poco alcance todos. Mor-Hita, Kanya, Kankami Otojiro y su esposa Sada Yakko, admirada en España, se han esforzado inútilmente por dotar al teatro japonés de una espiritualidad nueva. Es inútil por hoy. El materialismo, el realismo de occidente, no rima con el carácter simbolista ni con el convencionalismo de la escena nipona.

Por mucho tiempo aun seguirán los comediantes japoneses sugiriendo a auditorios las ideas que quieran y deban ser en espíritu a la obra, y el público identificándose con ellos tras un esfuerzo imaginativo portentoso.

Tres modalidades diferentes, así y todo, ofrece el teatro japonés, estudiadas cuidadosamente por Zoé Kinkaid en su libro *Kapuki or the Popdiar Stage of Japan*.

El *Kabuki*—teatro popular—es una de las tres modalidades. Y es curioso. Fué creado por una danzarina del santuario de Izurno, en la «provincia de los Dioses», a fines del siglo XVI, en la Kioto legendaria e histórica y hoy está formado este teatro por elementos masculinos únicamente.

El *No* (drama clásico) es anterior. Nació en el siglo XIV bajo la protección de Yoshimitsu. Como nuestros *misterios* y nuestros *autos sacramentales* nace y se desarrolla en los templos y santuarios y lleva las vicisitudes de las remotas obras de Pascuas de la época

medieval, hundiéndose al socaire de los sucesos políticos del año 68 y recobrando ahora al cabo, su pasado esplendoroso.

El *Ningyo-Sibal* como el teatro Dei Piccoli italiano, es un teatro de fantoches, irreal, de complicados dramas fantásticos y trucos mágicos.

Sencillo y simbólico, el teatro del extremo oriente que apenas tiene contados con los escenarios de occidente, se preocupa de nuestras inquietudes y anhelos, algunos de los cuales, precisamente giran en torno de la ejemplar simplicidad del teatro nipón.

Shakespeare, Ibsen, Víctor Hugo, no han acabado aún de convencer ni entusiasmar a la generalidad que mira con recelo siempre a los de la Nueva Escuela dramática, los *azorines* del Japón, en cuanto a su estéril afán renovador.

Y eso que el clásico inglés, el dramaturgo nórdico y el poeta francés han tenido, en medio de todo, mejor suerte que el autor de *El Avaro*, escritor nefando, según los censores japoneses de hoy...

Lo más curioso para el atento observador europeo del simplista teatro japonés es su carencia de aditamentos y el *Tramoyista*.

El *Tramoyista*—¡qué bien comprendió el espíritu de él, José Santiago, cuando representó *La túnica amarilla*—es dentro del convencionalismo de aquel teatro invisible totalmente.

Suele ir vestido de negro y con un capuchón cubriéndole el rostro y tez. Interviene en la obra toda; explica el lugar y lo que representan las escenas, maneja los convencionalismos escénicos con arreglo a la costumbre inveterada, y a las normas tradicionales y constituye el más eficaz e ingenuo elemento de la sencilla y teatral dramaturgia nipona.

No llama tanto la atención las orquestas de raciales *tams-tams* y dulces guzlas típicas que acompañan a la declamación en algunas representaciones.

¿Se dará la decantada fórmula de reteatralización del teatro, que un crítico y ensayista pedía para el nuestro, en la escena japonesa? Pudiera contestarse afirmativamente. Y entonces piensa uno en la razón que asiste a los que se niegan a una renovación de la escena japonesa, a los que se oponen a su europeización, a los que prefieren sus normas viejas, precisamente por alguien preconizadas para nuestro teatro; en su espíritu simbolista, convencional y sencillo...

¿OTRA VEZ ECHEGARAY?

CUANDO Echegaray surgió en la dramaturgia hispana, el teatro nuestro de entonces arrastraba una vida henchida de mediocridad y de languidez, tras un esplendor de rútiles fulgores dramáticos que no cegaron al autor de *La última noche*, sino que le movieron a pensar que podía bien dotar a nuestro teatro de ideales nuevos, porque los antiguos habían dado ya demasiado juego. Se propuso abrir nuevas rutas para una dramaturgia completamente original, plena de recursos y de efectos, y los realizó aunando elementos románticos y realistas de modo diestro.

En su primera época, Echegaray tuvo la preocupación de asombrar, por lo magnífico, por lo sublime, por lo hondo de sus conceptos, y se puso del lado romántico en *La esposa del vengador*; del lado realista, en *La última noche*, y unió ambos lados en *El puño de la espada*; obras todas acogidas de vario modo y vistas con cierto apasionamiento que no amilanó al discutido autor.

Ya más metido en achaques teatrales, siempre con una obsesión renovadora, después que se acallaron las diatribas de su último drama, anunció una trilogía en la que había de tratar cuestiones y problemas que marcarían otra nueva ruta en su renovadora producción. Y así fué.

En *El puño de la espada*, drama en el que el genio del gran autor aparece a las veces descarnado y a las

veces sublime, a las veces extravagante y a las veces absurdo y grotesco, marca, aunque no de modo concreto y definido, su nueva tendencia, y Echegaray entonces triunfa, pese a sus numerosos defectos, a las censuras de la crítica, al fervor enconado de sus enemigos. Y su triunfo se afianza después con *O locura o santidad*, donde se advierten errores fundamentales, donde le señalaron defectos graves; mas, a pesar de lo atrevido, de lo duro, de lo vibrante de este drama, del que ha dicho uno de sus críticos y bibliógrafos «que cada episodio puede constituir una acción, cada detalle una historia y cada personaje un poema, porque es más lo que se deja adivinar que lo que se ve; porque lo que es, indica lo que puede ser, lo que debe ser...» triunfó plenamente, con caracteres apoteósicos insospechados. La segunda parte de esa trilogía, *Lo que no puede decirse*, no logró tanto éxito. Plantea nuevos ideales, dominando el carácter romántico; es la lucha interna del hombre que tiene atenazada el alma por el demonio de la duda. Gabriel—¡qué personaje tan perfectamente dibujado!—quiso columbrar algo que le ocultaban y que no debía ni podía conocer. Llegó a inquietarle la duda; queriendo creer lo que no era cierto, aumentó su anhelo, porque la certeza no podía ofrecérsela nadie, y vislumbró la mentira, revestida de un poco de verdad; y queriendo llegar al descubrimiento de todo su enigma, llega a inmolar a su propia madre.

¿Qué ideales nuevos trajo Echegaray?, cabe preguntarse. Echegaray, con las preocupaciones de todos los autores extranjeros de su tiempo, llevó al teatro el drama íntimo, las luchas de la conciencia, estados psicológicos, que envuelven y arrastran conflictos y situaciones y crean circunstancias naturales o insospechadas; infinito en motivos y efectos, derivados de las causas que cada temperamento, las produjo con arreglo a su idiosincrasia.

En estas luchas de alma, que a lo largo de todo su

teatro se echa en seguida de ver, hay siempre un motivo, una variedad temática a que todo obedece: honor, religión, cumplimiento del deber, noción de justicia...

Más que luchas externas, que pasiones sueltas, gustaba Echegaray del drama interno que surge, alienta y se desarrolla en el individuo; que no se deja dominear por agentes exteriores; que es intransigente, huracán y sombrío, lúgubre y sublime, a las veces ilógico, irracional, intransigente, impetuosamente pasional.

Pese a sus numerosos defectos, tan señalados, tan reiteradamente señalados, de vez en vez, con encono, los que vemos ya de lejos este teatro, que con el reestreno de *De mala raza* trataron de resucitar los excelentes actores María Fernanda Ladrón de Guevara-Rivelles, Echegaray nos supone un nombre decidido, innovador, que se atrevió a escenificar cuestiones y problemas que estaban en la conciencia de todos los de su época, pero que cucamente nadie se atrevía a expresar. Buscó el teatro como vehículo de expresividad amplia y fecunda. «Desechó la prensa—dice uno de sus comentaristas—por demasiado fría; la academia, por la inestabilidad de sus recursos, y halló en el teatro lo que en otra parte hubiera buscado en vano; substituyó las palabras con pensamientos, las razones con los hechos, los argumentos con situaciones; pidió a la moción de afectos, a la persuasión, lo que le negaban las flores retóricas y el convencimiento, y pudiendo haber imaginado un artículo o un discurso, escribió una comedia, compuso un drama, creó un teatro.»

Echegaray escribió para la generalidad. Fundando sus alegatos vibrantes en la realidad de las cosas y de los hechos, en la Naturaleza, en la propia Humanidad, con sus defectos y pasiones, quimeras, inquietudes, anhelos, ambiciones y esperanzas...

¿Qué significa en la vida de hoy, en la sociedad actual, en el teatro de ahora, la obra de Echegaray? Cuando menos, supone, frente a la vacía dramaturgia, una inquietud renovadora, plausible, un afán de lograr, de ser, de vencer... Y, sobre todo, de cara a los muñecos de la farándula al uso, tienen sus personajes un calor de humanidad, una corporeidad ejemplares. Aun esta tentativa puede ser eficaz y provechosa. Quitad lo conceptuoso, la ampulosidad, lo declamatorio de la obra de Echegaray; dejad la envergadura henchida de inquietudes y de reciedumbre, de espíritu educativo y de amplia visión, y esta nueva salida del autor de *El gran galeoto*, de *Mancha que limpia*, puede tener alguna eficacia. Sus errores, al lado de otros de autores posteriores, empiezan a empequeñecerse. Y es, finalmente, oportuno este retorno hacia un género esencialmente teatral que vuelve a despertar algún interés en la generalidad...

SEGUNDA PARTE

LA ESCUELA OFICIAL DEL COMEDIANTE : EL CONSERVATORIO

SUELEN ser coincidentes—por leves intervalos de días—las primicias de curso y las teatrales en los primeros de octubre. Se empiezan entonces estas dos actividades que apenas tienen tregua, y se escriben en diarios y revistas los mismos tópicos, al socaire de estos anuales acontecimientos que no faltan nunca. Por separado, claro está, suelen enderezarse los comentarios sobre Talía y sobre la vida estudiantil, harto anquilosadas ambas y de carácter tradicional. Y, sin embargo, pueden ser fraternos ambos comentarios, sin necesidad de buscar símbolos, ni hallar imágenes.

Cuando se inauguran las temporadas teatrales, comienzan las clases de declamación en el Conservatorio. Esto es, los que van a ser y los que son, se ponen a un tiempo a sus respectivas tareas, tan íntimas, tan importantes, tan fuertemente relacionadas.

Sólo que, las pocas clases de declamación, apenas tienen importancia y trascendencia. Ni en el Conservatorio, ni fuera. Por la generalidad, se comprende el alumno para toda disciplina, menos para comediante. «Estudiane de actor» no se concibe bien, aún... En el Conservatorio es más patente todavía esta injusta y dañina preterición. Al primer vistazo se echa de ver que mientras la sección de Música tiene más de treinta asignaturas, la de Declamación sólo comprende

cuatro. ¡Y vayan cuatro asignaturas !... Indumentaria, Declamación práctica, Historia de la Literatura dramática e Historia de la esgrima y su práctica. He aquí comprendida, en tan pocas disciplinas, la preparación de una carrera, de una profesión tan compleja, tan amplia, como la de comediante.

En cuanto al profesorado se puede decir algo parecido. Predominan en el Conservatorio las grandes figuras, pero entre el de música; en declamación hay a este respecto, un espíritu de asilo, verdaderamente ejemplar, aunque nocivo. De cuando en vez, una gran figura como Jacinto Benavene, ha pasado por aquellas aulas, pero su actuación ha sido siempre efímera y todo a vuelto a los cauces estrechos de siempre. ¿Por qué? Por ser la sección menos atendida, menos cuidada, menos considerada por la generalidad, y por el Estado. Y la menos concurrida.

Hará el tiempo de un año, poco más o menos, que los propios actores pensaron en dignificar el Teatro y dar cierto propicio auge al Conservatorio, en la sección de declamación, acordando en junta general no admitir en lo sucesivo asociados que no tengan certificado de estudios de dicho centro oficial docente; pero ha transcurido el tiempo y no parece que se haya llevado aún a la práctica el acuerdo. Y en tanto...

* * *

Ahora bien: ¿Hasta qué punto puede y debe ser útil el Conservatorio Nacional, en su paupérrima estructura actual? Voy a descubrir el Mediterráneo, diciendo que es insuficiente la educación que allí se da. No está a tono con las exigencias de los tiempos de ahora, ni con el ambiente actual. Ni siquiera con lo que preconizaba ya en el siglo XVIII la gran actriz francesa Clara Josefa Hipólita Lesis de la Tude, conocida por la Clairon, que exigía a los comediantes la posesión de estos conocimientos, *la danza para saber mo-*

verse con soltura y ponderación ; *dibujo* para dar a los personajes la necesaria pureza en las líneas ; *música* para saber la debida entonación de todos los sonidos ; y, finalmente, *gramática, etimología, literatura universal, geografía e historia*, cuyos conocimientos obvian toda aclaración.

Nada de esto se cursa en nuestro primer centro docente, donde se preparan hoy algunos de los futuros actores. Como no se enseña tampoco, nada de Estética, de Psicología, de Caracterización, de Escenografía, de Composición, que son imprescindibles hoy y cuyo desconocimiento rebaja tanto en nuestro país, la condición de actor y el nivel del Teatro.

Se ha dicho muchas veces que el Conservatorio requiere urgente reforma. Nadie parece muy preocupado en acometer su total y precisa renovación. Parece que se quiere dejar en libertad al alumno para que se forme sólo sin más que algunos conocimientos prácticos, poco prácticos en verdad, olvidando lo accesorio que a veces es lo principal. Ya lo dijo Diderot en su *Paradoja* : «Formarse un sistema sostenido de declamación es obra de una cabeza sosegada, de un criterio profundo, de un gusto delicado, de un estudio penoso, de una larga experiencia y de una tenacidad de memoria poco comunes. El que sale de entre bastidores sin su papel, enteramente detallado, toda su vida experimentará la sensación de un principiante o si dotado de intrepidez, suficiencia y entusiasmo, cuenta con la presteza de su ingenio y el hábito del oficio podrá engañarnos con su calor, y su embriaguez y le aplaudiréis como un conocedor en pintura sonrío ante un boceto audaz en el que todo está indicado y nada conseguido.»

¿Qué estudio penoso, qué experiencia, qué criterio profundo, qué clase de análisis, de observaciones ante el natural y ante el estudio, como preconizaba también la Réjane, tiene hoy un alumno español para come-

diante? Ninguno. Cada cual se crea su estilo, a su manera, sin que nadie le ayude ni encauce su temperamento, con disciplinas utilísimas, que tanto habían de ayudar a la formación de una personalidad. Y así pasa, que muchos suplen la carencia de conocimientos precisos, con influencias ajenas los más destacados, yéndose a la torpe imitación con lamentable y triste frecuencia, como ruta más fácil.

Y menos mal, cuando la influencia es buena, y la imitación es de una gran figura capaz y sensible. Que a lo mejor se sigue a un cualquiera, o no se sigue a nadie, y es aun peor. Pretender sin conocimientos hacerse un nombre es ilusorio. De ahí tantos y tantos comediantes que no pasan de mediocres con indudables condiciones y con temperamento, pero poco y mal aprovechado.

La crisis del teatro tiene su origen en muchas causas; una de ellas es el estado del Conservatorio y en la manera que se forman hoy nuestros actores. Acometer cualquier clase de renovación teatral sin reformar esta base, siquiera no sea la única, es un poco aventurado. Y aunque mucho se ha insistido sobre esto, siempre será poco, ya que aún no hay hecho apenas nada...

Como un símbolo, como un triste *ananké* de fatalismo, también pesa sobre el Conservatorio un espíritu arcaico y derrumbante. Se agrietó y se desmoronaba su antiguo edificio. Sus alumnos hoy hallaron cobijo en otro edificio, igualmente antiguo y viejo, húmedo y destartalado, donde no entran aires puros, ni ideas nuevas. En todos los primeros de curso cuando la enseñanza abre sus panoramas diversos ofreciéndose a toda inquietud generosa y prometedora, hay una actividad que ofrece estrechos límites, siendo amplio su campo; y hasta por ironía de la vida, se promete el aprendizaje de la esgrima, a los que escogieron una profesión erizada de dificultades económicas...

LA CONDICION DEL COMEDIANTE

EN la primera mitad del siglo v, es decir, en los mejores tiempos de la escena griega, los primeros actores gozaron de gran consideración y predicamento. Tanto, que acontecía con frecuencia que eran nombrados para altos empleos del Estado, y promovidos a embajadores y enviados especiales: Aristodemo Archias, Eschino, Aristónico, etc: Esto sucedía más que por la categoría que todos los comediantes tenían de servidores de Dionisos, por la severa selección que habían de padecer cuantos aspirasen a los altos puestos de protagonistas, de segundo y el que hacía de enemigo, o traidor o desafecto.

Por eso cuando las agrupaciones «sinodos de artistas de Dionisos»—o los «parásitos de Dionisos» como les gritó Aristóteles—admitieron en su seno a actores de baja categoría, a músicos y danzantes, a comparsas, etc., decayeron en importancia artística y en consideración social. Lo mismo vino después a ocurrir en Roma, donde los *comoedi* solían ser esclavos cuyos amos se lucraban con el sueldo que aquellos ganaban, y algunos ciudadanos libres, sin estimación personal de las gentes en razón, precisamente, a su oficio de cómico. Y no fueron suficientes ni con mucho aquellas escuelas de actores dirigidas por retoricistas, ni la afición romana por el teatro para elevar la condición del actor. Cada vez iba cayendo en lo más bajo

y perdiendo hasta lo inverosímil la estimación de la generalidad.

Fué necesario el largo período de la Edad Media, y el drama litúrgico representado en sus comienzos por sacerdotes y niños, en las mismas gradas de los actores, para que el actor recobrase el clásico y alto fuste de los tiempos prestigiosos de *Alejandro el Grande*.

Mas le decadencia volvió otra vez, por que el drama religioso a medida que fué engrandeciéndose y requiriendo gran cantidad de histriones, para poder representar aquellas piezas formidables—que tenían quinientos personajes, que precisaban más de trescientos actores expertos, y cuyas representaciones duraban a las veces, una semana entera—no tuvo bastante con los sacerdotes y necesitó de la ayuda de la gente del pueblo, de los *mimos* de individuos de algún gremio, de escolares, etc....

Y en decadencia y en desconsideración, han estado viviendo por espacio de centurias, porque, si puede decirse que las primeras compañías dramáticas alemanas e inglesas que en el mundo han sido gozaron de algún valimento en las Cortes alemanas, (¡ oh, tiempos de Julio de Brunschwig y de Juan Jorge II!) no era debido al prestigio que como actores pudieran gozar, si no por lo que suponían de esparcimiento y diversión para los príncipes alemanes.

Entonces, los actores sujetos a ciertas vejaciones, como tener que hospedarse precisamente en las hospederías municipales, tener que representar gratuitamente para el Alcalde, ir todos en procesión a pedirle permiso para actuar, etc., eran individuos de la más baja estofa, a los que se les negaba mucho, incluso después de muertos...

Pero eso sí; entre ellos había sus grados y jerarquías meticulosamente observados. A este aspecto dice Iffland: «El trágico principal debía ser saludado por el segundo dignándose aquél contestar. Los que hacían

de confidentes se descubrían tan pronto como el primer actor se dejaba ver. Un novicio sólo al cabo de muchos años de actuación podrá conseguir el derecho de permanecer cubierto en presencia de los miembros más antiguos...»

El espectáculo que ofrece el teatro alemán en el siglo XVIII, se puede decir que es idéntico en todos los países. La literatura mejora por entonces la condición lamentable de todos los teatros del mundo. En Francia la Clairón—rival de la Dumesnil que a los setenta y cinco años escribe sus memorias con el título de *Memoires d'Hyppolyte Clairon et reflexions sur la declamation theatrale* se ocupa ya de las condiciones o cualidades nativas que debe tener todo cómico: voz, fortaleza, retentiva y figura, y de otros conocimientos que debe adquirir después, y que enumera explica y aclara concienzudamente.

En Alemania fué la renovadora de la vida farandulesca Corolina Neuberin, hija de un letrado alemán que se dedicó al teatro por disgustos familiares. Dotada de un recio temperamento propicio a la lucha y de apreciables dotes de organización logró formar una compañía modelo, en la que se echaba de ver enseguida, una amplia cohesión y una estricta moralidad en los integrantes. Y aunque murió pobre y hastiada por creer estéril su ímprobo esfuerzo, su escuela tuvo continuadores más afortunados por cierto. El más inmediato Juan Federico Schöneman.

Es curioso observar como se ha procurado de cuando en vez, de elevar la condición del actor. Y el procedimiento en diferentes ocasiones, a lo largo de los tiempos, ha venido a ser idéntico. Buena crianza, y trato social, por un lado, cultura literaria e higiene espiritual por otro. Así, entre otros que recordemos ahora Schröder que se hizo al cabo propietario en Hamburgo, tenía trato frecuente y asídúo con escritores y artistas, como Ekhoff e Iffland.

En las postrimerias del siglo XVIII ya no se daba apenas el caso del actor rigurosamente analfabeto y para el que Lessing pedía vanamente escuelas, en Viena. La literatura dramática como en muchas otras ocasiones anteriores, iba elevando el nivel cultural del actor, su medio de vida y su rango; y como consecuencia de todo esto su condición social y pública, Koch en Alemania, Talma en Francia, Garrick y *misters Siddores* en Londres; Isidoro Maiquez, *Damían de Castro* y *María Ladvenant* en España.

Calderón y Moreto, luego Fernández de Moratín, en nuestros tabladillos, *Corneille*, *Racine* en otros fueron *haciendo* actores prestigiosos.

El largo ejemplo de la larga historia teatral que nos muestra infinidad de casos, de veces, de tiempo, hace pensar que la condición del actor, depende únicamente del medio en que se desenvuelve. Y el medio influye en él y en su arte y en su prestigio de modo asaz notorio.

El actor es un artista; o debiera serlo. Sin embargo, pocos son los que muestran verdadero temperamento estético. La generalidad, sacándoles de sus chismes profesionales son gentes incapaces de tener una conversación interesante. Ni saben ni quieren rodearse de escritores, pintores, poetas, escultores, cuyo contacto habría de serles tan útil. Desdeñan al escritor, y apenas si saben de las figuras literarias de más prestigio que no escriban para el teatro.

De cuando en vez, *Borrás*, *la Xirgu*, *Morano*, logran rodearse de gente capaz. Un *Carlos Martínez Baena* de fina sensibilidad, *Santiago Artigas*, o aquel comediante mejicano de la *Vega*, parecen dotados de anhelos estéticos y de una legítima ansiedad de ser y saber, noblemente sentida. Asoman ávidamente el rostro para recibir las frescas brisas de fuera; leen y conocen autores españoles y extranjeros, sienten la necesidad y se esfuerzan por mejorar el teatro y la escena,

tienen la preparación precisa y una buena cultura que les eleva de sus propios *compañeros*. (De algún modo hay que llamarlos). Mas, desgraciadamente, la mayoría, cuando menos por lo que a nuestro país se refiere, son unos analfabetos espirituales como en los malos tiempos de Lessing, y desgraciadamente abunda muchísimo el tipo de actor—de que nos habló un día Ricardo Beaza—que se asombra cuando le dicen que Benavente también ha sido autor novel... Tipo de actor inculto, zafio y petulante al que se debía aún tratar como aquellas bandas famosas y huidizas de la Edad Media y de los prolegómenos del Renacimiento, tan perseguidas o más, que los actores españoles del siglo XVII, y los de los tiempos de Cristóbal Garrigó y Antonia López: de Felipe II y de Carlos el Hechizado...



EL ARTE DE LA CARACTERIZACION

DENTRO del plural arte del teatro hay otras singularidades, diferentes entre sí, importantes, íntimamente ligadas unas a otras, cuya suma o compendio es un todo armónico y amplio: el arte teatral. Estas singularidades concretas son el de representar, el de la decoración, el escénico, el de la caracterización, etc.

La caracterización es un arte, porque constituye una actividad de nuestro ser, por medio de la cual producimos al exterior los rasgos, unos rasgos fisonómicos que nuestro espíritu ha concretado. Es el conjunto y expresión de los medios dispositivos de que se vale el actor para hacer o ejecutar en una obra los sentimientos y las ideas de un personaje y mostrar su aspecto por medio de la imitación. Es un arte, en el sentido de cautela, astucia, maña, también. Es el abandono de la propia personalidad, para encarnar otra; como si dijéramos, cambio de cédula y de idiosincrasia.

Caracterizarse es algo más que embadurnarse un rostro, colocarse una peluca, darse unos afeites, pegarse unas barbas, hacerse unas arrugas o colocarse una nariz postiza. Caracterizarse es nada menos que crear lo plástico de un sér enteléquico, que hay que imaginar, que hay que sentir, que hay que columbrar antes de disponerse a encarnarlo.

Hacerlo bien es muy difícil. La mayoría de nuestros actores, en cambio, no se preocupan de caracterizarse, no les gusta, y sólo lo hacen en casos muy

precisos. Principalmente los galanes conservan su físico siempre. Poco importa que representen tipos diferentes y aun antagónicos. El aspecto en ellos, ante el asiduo espectador, no cambia nunca. El rostro es siempre el mismo... Desprecian eso de desfigurarse. Y este desprecio, a lo que parece, no es solamente cosa de los actores españoles.

El veterano y gran actor francés Antoine ha hecho las siguientes manifestaciones :

«Uno de mis jóvenes compañeros, Marc Blanquet, ha ido a interrogar al peluquero proveedor de nuestros principales teatros sobre las causas del abandono, cada vez más señalado, de los postizos de teatro : barbas y pelucas, por la mayor parte de los comediantes a la hora actual. Ha pasado el tiempo en que el actor aportaba una coquetería especial para no ser reconocido por el auditorio apenas aquél entraba en escena. Ahora, todas nuestras *vedettes* conservan las fisonomías que vieron en la calle. Es cierto que en el repertorio moderno la moda venida de América ejerce su influencia, y la generalizada costumbre de nuestros autores dramáticos de escribir los personajes a medida para sus intérpretes, ha reforzado una tendencia natural a esquivar el delicado y paciente trabajo del maquillaje, en que tanto se complacían los antiguos, que llegaban al teatro para este fin una hora y media antes de alzarse el telón.

Yo he admirado precisamente la otra tarde en «Berlioz», de Charles Méré el magistral trabajo de Jean Périer, que transforma su personaje cuatro o cinco veces en el transcurso de la representación, y sería muy saludable que la impresión profunda producida en el público por este gran artista redundara en honor de una de las partes esenciales del arte del actor.

Son escasos los artistas que saben todavía entrar en la piel de sus personajes, en lugar de ser absorbidos por los personajes mismos. Signoret y Gémier han

creado una admirable colección de fisonomías sorprendentes, porque lo que para muchos de los recién llegados constituye hoy día una cosa mediocre, para aquéllos es un refinado placer.»

No pueden ser más exactas las palabras henchidas de melancolía del ilustre actor galo; sus frases en tono de reproche tienen un alto valor y suponen una clara y concreta condenación del necio narcisismo de los actores que detestan el maquillaje, y representan todos los tipos que encarnan con un cínico rostro descubierto. De América, o de donde sea ha venido esa moda de no caracterizarse, que ha hecho pensar a algunos que en el arte moderno teatral eso es lo de menos.

Y, sin embargo, los momentos, al parecer intrascendentes, en los que el actor va ocultándose tras un maquillaje más o menos concienzudo para hacer surgir el otro hombre por el que ha de fingir, son de los más importantes de toda su actuación farandulesca.

Desde los comienzos del teatro, los actores procuraron siempre disfrazar su personalidad. En tiempos de Arión se usaban ya vestidos apropiados a las comedias que iban a representar; disfraces caprichosos, variados, y hasta tenían, al parecer, para obras realistas, como Euménides y Oceánidas, trajes de la época que se diferenciaban poco de los que usaban cotidianamente.

El arte del actor, entonces, no podía ser individualista, y se limitaba a representar inspirándose en cánones tradicionales y a seguir una manera legada y conocida. No podía ser personal, por la máscara que, cubriéndoles la cabeza, ocultaba sus gestos.

La máscara es el principio básico de la caracterización. Proveniente, como las danzas mímicas, de los tiempos prehistóricos de los griegos—en que se veneraba al diablo—, constituía entonces la más principal indumentaria del intérprete. Eran de lienzo pin-

tado o de madera y se colocaban sobre la cabeza, a manera de escafandra. Tenían en aquellos tiempos los histriones dos clases diferentes. Había unas de expresión feroz; o serias y dolorosas para los actores trágicos; y las había grotescas, risibles, de muecas graciosas, para los intérpretes cómicos. Y también para los adolescentes; para los hombres maduros; para ancianos; para niños, para los que interpretaban papeles de rico, de lacayos, de sirvientes, de mujeres, de todos los aspectos en fin, y para hacer sugerir personas de toda la esfera social. (Ataneo refiere que Mason actor de Megara introdujo en el teatro las máscaras cómicas de criado).

Se deba a Esquilo, o sea invención de Checilo, poeta trágico anterior a él, o cosa de Phrynico o de Hermón, es lo cierto que la máscara en sus variedades: *prosopeia*, *marmoligreia*, *gogonerta*, etc., etc., y a la que se trata de volver ahora, es un renglón en el índice espiritual y estético que debe recordar, no por lo que fué sino por lo que sugiere, todo buen actor.

El vestuario ya en aquellos remotos días preocupaba a los actores, que pugnaban por diferenciarlo del usual en la vida. Recurrían a engordar los cuerpos de los comediantes de tragedias, con objeto de tener un aspecto sobrehumano. Las mangas cubrían sus manos por completo y además solían ceñirse por dentro de la ropa una túnica sujeta por debajo del pecho, el *chitón*, de tonos claros con adornos, de una gran riqueza cromática las más de las veces, pues sólo los de los personajes «desgraciados» eran de un sólo color obscuro—; para que el indumento conservase las nobles líneas de sus pliegues.

De cómo la caracterización fué cosa que ya les preocupaba es muestra el hecho de que el actor que representaba personajes de alcurnia se ponía, además del *chitón*, mantos de telas costosas—el himatión—y otras vestiduras, clámides, etc.

Los intérpretes cómicos llevaban, por el contrario, una indumentaria grotesca. Solían rellenarse en demasía las caderas, el vientre, las nalgas. Y es que, siempre, el transfigurarse ha sido la principal preocupación del histrión. Ya en tiempos de Quinto Roscio, como hogaño, había sido observado con eficacia este arte de simular.

Shakespeare también concedió mucha importancia a la caracterización y se ocupó varias veces de este arte complicado que requiere esmero sumo y determinados conocimientos.

(Ahora, el italiano Bragaglia, perenne innovador de teatro, hombre de tendencias francamente vanguardistas, vuelve a los tiempos remotos de Grecia e inventa una careta de goma para los actores).

Es que los comediantes de todas las edades, conscientes de su arte, se ocupan de la caracterización como es debido. Talma, entre otros, logró sorprendentes efectos. ¿Quién puede dudar que para ser un gran cómico se precisa dominar bien el arte de la caracterización?

Hacerse un rostro, transformarse en otro sér, puede y debe enseñarse como se enseña a declamar.

Varios críticos extranjeros, y Eduardo Zamacois y Alsina entre otros españoles, han abogado muchas veces por ello. Porque se establezca la cátedra de *maquillaje* en el Conservatorio. ¡Tan precisa, tan necesaria! aunque sin resuelto alguno.

Es un asunto éste sobre el que insistimos ahora, porque, lejos de pasar de moda, de ocasión, es siempre actual, y cada vez va preocupando más. Desde luego, las corrientes modernas y futuristas del teatro de vanguardia señalan a este respecto orientaciones y procedimientos nuevos cada día, y va ganando y logrando una amplia atención de los más atentos al renovador ímpetu.

La orientación que va destacándose hasta el pre-

sente con más puro acento parece dotada de un espíritu atávico. Así, la máscara de Bragaglia tiene extremada coincidencia con la máscara griega; el teatro de Wacklangoff muestra a su vez expresiones escénicas de carácter clásico; Tairoff, de cuando en vez, recuerda la forma primitiva del teatro, y el gran artista Oliver Messel ha moldeado para la revista que se estrenó en Londres *Cochran's Revue*, 1926 varias máscaras de un espíritu clásico, pero de un sentido muy moderno, muy estilizadas, con las que ha logrado sorprendentes y curiosos afectos. En todas partes vemos cómo en un sentido puramente artístico o esencialmente teatral este arte tan colmado, tan henchido de trascendencia y eficacia, vuelve a mostrarse en toda su pujanza y en toda su íntegra valoración, en estos tiempos como en antaño.

¿Se irán dando cuenta nuestros actores, al fin, de su cabal importancia? Porque hasta ahora debemos confesar que no... A las veces, un Ernesto Vilches, maestro en caracterizaciones, Baena, Borrás, etc., etc han logrado cumplidas realizaciones y conseguido aciertos rotundos, pero la mayoría...

como Felamos
mo lo n

EL ARTE DE INTERPRETAR

PREGUNTABAN un día a Fermín Gemier si el autor no podría suministrar a los actores condiciones precisas sobre la obra, y el gran actor contestaba con aplomo estas significativas e intencionadas palabras: «No estoy seguro de ello. Frecuentemente los autores de más grande talento son para los actores los peores consejeros. Los autores indudablemente han concebido bien la psicología y los resortes de los personajes, pero son incapaces de precisar la pantomima y el tono de las frases».

Es decir, el autor dramático, en cuanto escribe por última vez la palabra *telón* en la postrer cuartilla acaba su función. Acaba su función para empezarla inmediatamente el comediante. Este que, según Gemier, es el más capaz para precisar la pantomima y el tono de las frases, es quien recoge la obra para «hacerla»; y realmente la «hace» sobre aquellas palabras que escribió el autor y que el cómico, de aquí y de todos los países reclama el derecho de libre interpretación. Poco sirve, y de nada vale que muchos autores, que muchos comentaristas teatrales apunten la necesidad o conveniencia de una amplia colaboración del autor dramático en la visión interpretativa, que vislumbra el actor a la lectura o estudio de su papel. El actor siempre considera que la obra en cuanto pasa de la mesa o del cajón del despacho del autor a los camerinos del teatro, ya deja de ser del dominio del

dramaturgo, y pasa al intérprete que a su modo ve el personaje ideado por el autor. Se puede decir que cada tipo teatral tiene dos caras. Una, la que entrevió el autor, la que forjó en su mente y llevó a las cuartillas, a la obra. Otra la que ve el cómico, y hace. ¡ Con qué agudeza, con cuánta exactitud ha expuesto Pirandello esta cuestión! Aquellas escenas del acto segundo de los *Seis personajes en busca de un autor*, en que cada personaje se ve falseado en su figura y en su manera de ser por los cómicos, que ensayan sus palabras y actitudes, constituyen uno de los más admirables reproches de un autor a los histriones. Si todos los personajes hablasen y pudieran a las veces expresarse como *el padre* en la famosa comedia pirandelliana, dirían muchas veces con él de la manera que han sido interpretados: ...«yo admiro a los actores... ¡ pero lo cierto es, que no son nosotros!...»

No son los tipos que vemos deambular en el escenario los mismos que pensó el autor, porque entre él, y el intérprete, además de una mayor o menor disparidad de criterio, de sensibilidad, de espiritualidad, hay entre el ente ideado y el que vive en las tablas, a las veces notorias diferencias físicas.

Así, por muy bien que un Morano, por ejemplo, represente *Hamlet*, no podrá nunca identificarse, confundirse con su papel. La voz gruesa y áspera, los ademanes, el tipo recio del actor español no podrán rimar nunca con la principesca creación shakespeariana por ejemplo; aunque recientes investigaciones sobre el tipo inmortal, posiblemente nos quitan la razón. Pero puede aplicarse a otro personaje...

Admitida esta grave dificultad, de una pura encarnación de la idea y tipo forjado por el autor, queda por considerar la manera con que cada cómico ha de entender el arte interpretativo.

Pocos son los que tienen siempre presentes aquellas ponderadas y magistrales frases de Mitterwurzer:

«Primeramente me reconcentro en la obra que he de representar; si me impresiona entonces prodúcese en mí un estado que me permite sentir los personajes (sobre todo aquellos de los que he de ser intérprete) con su perfecto carácter tanto por lo escrito como por lo no escrito. Ante mi alma surge de pronto lo que he de ser y cómo lo debo ser, con sus formas esenciales, con toda su potencialidad espiritual. Esto me hace comprender que puedo interpretar el papel. Si tal estado o experimento no se produce entonces es para mí imposible representar el personaje; todos los esfuerzos que haga por conseguirlo serán inútiles. No habiéndose producido este estado, no habiendo podido forzarlo en mí la exigencia que se me haga para interpretar el papel, no obtendrá otro resultado que un trabajo inseguro e insípido».

La mayoría lejos de conformarse con un repertorio de caracteres dramáticos afines, o de cierta homogeneidad psicológica y temperamental, se dan a la interpretación de los más diversos tipos, y esto es un error. El actor que quiera sobresalir, tiene que domeñar su ímpetu a dar vida escénica a los personajes que tengan su mismo espíritu, su idiosincrasia.

Esta es la primera cualidad que requiere el arte de interpretar. Después, atención y estudio. El comediante actual no puede ser, no debe ser como los antiguos cómicos obreros de los gremios, unos simples intuitivos. Necesita el estudio; no solamente frente a la Naturaleza en ávida observación constante, sino hacer investigaciones de almas y caracteres, de tiempos y épocas... Precisan los comediantes que sepan hacer comprensibles al público hasta los más sutiles estados psicológicos; que posean también el talento suficiente para comprender y expresar no solamente lo escrito, sino lo que sólo se puede sentir y a las veces hay que callarlo. Toda inquietud espiritual, toda

vibración anímica, todo sentimiento mudo, suelto, debe tener su matización en la escena.

Aunar movimientos, gestos, timbres de voz, se logra después de cuidadosa preparación. Y siempre que el actor además tenga muy presentes las palabras magníficas de aquel otro gran comediante de la corte de José II fundador del Teatro Nacional de Viena, Schröder: «Yo no busco el oropel ni siento tampoco el afán de sobresalir. Sólo deseo colmar. Ser. Mi intención es dar a cada papel lo que le conviene, ni más ni menos» que parecen inspiradas en aquellas frases de Shakespeare puestas en boca de Hamlet:

—Dirás este pasaje en la forma que te lo he declamado yo, con soltura de lengua, no con voz desentonada como lo hacen nuestros cómicos; más valía dar entonces mis versos al pregonero para que los dijese. Ni manotees así, acuchillando el aire; moderación en todo, puesto que aun en el torrente, la tempestad o por mejor decir el huracán de las pasiones se debe conservar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión.

Y más adelante agrega con el mismo tono ponderado:

—Ni seas tampoco demasiada frío. Tu misma prudencia debe guiarte. La acción debe corresponder a la palabra y esta a la acción cuidando siempre de no atropellar la sencillez de la Naturaleza...

Palabras estas que encierran todo un índice de temas variados para el arte de interpretar y que debieran grabarse en caracteres bien visibles en los camerinos de todos los comediantes.

Ya en 1685 aquel gran actor alemán de la corte de Juan Jorge II, llamado Juan Velthen que tenía en su repertorio obras de Molière, Goldoni y Calderón se preocupó de estudiar la psicología del hombre y reproducirla en escena de una manera consciente, artística, y natural.

La naturalidad era preconizada por Napoleón que hablando un día con Talma le dijo—cosa rara—estas sensatas palabras: «Usted que viene a menudo a mi palacio por las mañanas encuentra en esas antesalas princesas desvalidas, príncipes que han perdido sus Estados, antiguos reyes a quienes la guerra ha despojado de su alta jerarquía, y grandes generales que esperan o piden coronas. Ve usted alrededor mío ambiciones ocultas, ardientes rivalidades, catástrofes tremendas, dolores escondidos en lo más hondo del corazón, aflicciones que salen violentamente a la cara. Eso es la tragedia llenando los ámbitos de mi palacio, y yo mismo soy seguramente el personaje más trágico de nuestro tiempo. Ahora bien. ¿Ve usted a ninguno de nosotros levantar los brazos al aire, estudiar nuestros gestos, tomar actitudes ni afectar aires de grandeza? ¿Nos oye usted dar voces descompuestas? Seguramente que no; hablamos naturalmente, como todo el mundo habla, según el interés o la pasión que le anima. Pues lo mismo, absolutamente lo mismo, hacían los personajes que antes que nosotros ocuparon la escena del mundo representando tragedias sobre los tronos. Ese es el ejemplo que los artistas deben seguir.»

Un poco extensa es la cita, pero debe recordarse por como es de verdadera, de exacta esta expresión y por como encierra también todo un estilo de representar.

* * *

La idea perenne de Ekhog—fundador en el siglo XVIII de una escuela de actores en Alemania—de que cada uno de los artistas que intervenían en una representación debía considerarse como un miembro subordinado al conjunto, se olvidó entonces prontamente y nadie la recuerda, ni quiere recordarla. Por el con-

trario, parece que todos, más atentos a su labor personal, acuciados de un gran afán por sobresalir, por *hacer*, anteponen al interés del conjunto el lucimiento propio, en un afán egolátrico indomeñado.

Este afán acaso nazca del arte fugitivo del actor. Crear una figura, dar vida a un personaje es siempre admirable; pero tiene luego el dolor de saber que muere en él y con él; porque el actor crea por unos momentos, y podrá hacerlo a maravilla con el máximo del perfeccionamiento, que nunca dejará una huella tangible; su creación se disuelve en el público, como un terrón de azúcar en el agua.

¡Extraña alma la de los comediantes, hecha a fingimientos, a dolores y a alegrías ajenas sobre sus propios sentimientos; «posada o cuarto de hotel—como dice bien *Andrenio*—por donde pasa como una serie de viajeros la teoría de las personas dramáticas, sin que quede en aquel lugar de paso nada permanente, más que el mobiliario de la composición o de la técnica, renovado cuando cambia la moda».

Por eso el actor requiere un gran estudio de voz, de actitudes, de fisonomías. Porque él debe dejar de ser él para ser otros hombres; para sentir el empuje de otras almas ajenas a la suya, creadas por el autor; almas diferentes y acaso antagónicas, que no deben saberse unas de otras, ni conocerse aunque se encuentren en él...

* * *

Alguien ha dicho que cada época y cada escuela literaria crea un tipo de actor. Esto, ha sido una verdad indiscutible. Los actores de los tiempos de Schiller, los de la escuela de Weimar, los de Meiningen, como en nuestro país Agustín de Rojas Navarro elogiado por Cervantes, Isidoro Maiquez, Julián Romea, etc., representan diversas tendencias, y gustos, en armo-

nía con el espíritu de los tiempos en que actuaban, y del género literario cultivado por ellos.

Unas veces era el naturalismo, el verismo otras, el impresionismo a la manera italiana en ocasiones, y en épocas diferentes el realismo, etc., han prevalecido muy diversas tendencias en el teatro. Desde las *Reglas para los actores* de Goethe, que aspiraba a un retorno hacia el teatro de la Antigüedad, a las de Riccoboni, a las que se contienen en *El Actor* de Remond de Saint Albine, a *la Paradoja del Comediante* de Diderot y a las modernas maneras de interpretar, las ideas y opiniones más encontradas han tenido su eco y su época de reinado. Pero cada tendencia era una expresión de arte; tenía una belleza y una razón, y en todas aletea una inquietud, un anhelo que bajo aspectos diferentes tiene un solo fin, henchido de legitimidad: el engrandecimiento del Teatro.

La fórmula clásica del arte de interpretar la dió Diderot en su *Paradoja del Comediante* y puede definirse diciendo que consiste en un puro artificio cuyo valor o mérito estriba en que el actor ha de permanecer interiormente al margen de los sentimientos que representa, para mejor dominarlos y fingirlos en sus líneas más típicas y características sin dejarse llevar por la emoción verdadera del papel.

Pero esta fórmula—que ha estudiado Borrás en nuestra escena, que es la que propala George Hassel también, actor de fama en la escena norteamericana—, no es aceptada por todos. Eleonora Dusse por ejemplo «vivía» en su vida escénica la de los personajes que interpretaba, con toda su fuerza emotiva, con todo el ímpetu que cada papel tenía...

¿Qué tendencia, escuela o norma, se le puede preguntar a uno, se debe propugnar y considerar más, ahora?

Es difícil la respuesta. Pero no iría muy desorien-

tado quien replicase que la manera debe ajustarse a la índole de la obra. Pues no se puede representar lo mismo, un *misterio* o un *auto sacramental* a la manera antigua, que una obra ibseniana, ni un drama de Calderón que un *grotesco*, por ejemplo de Bontempelli o de Luigi Chiarelli...

En la interpretación, por mucho que entre el criterio del actor, no debe quedar al margen, ni el espíritu ni la índole literaria de la pieza. Lo demás vendrá por añadidura.

EL REALISMO EN LA ESCENA

Lo inaudito no es que han sido prohibidas ciertas obras y condenados los empresarios y actores de algunos coliseos; lo raro es que esto haya acontecido precisamente en Nueva York y que la prensa aproveche la propicia coyuntura para emprender una campaña contra la importación teatral de la «vieja y viciosa Europa»... Por muy acostumbrado que se esté a la fantasía yanqui, al absurdo yanqui, a lo raro y sensacional, a lo inverosímil y a la incongruencia de allá, la noticia de haber sido intervenidos judicialmente el Empire, donde se estrenó *La Prisonniere* (*The Captive*) de Eduardo Bourdet (autor novel casi, aunque nada joven, que se reveló en París de súbito con su comedia, el éxito de la temporada pasada); el Princess, donde se representaba *El hombre virgen* (*The Virgin Man*), y otro, donde se estrenó *Sexo* (*Sex*), de Mae West, protagonista y autora, había de sorprendernos necesariamente, no tanto, en verdad, por las obras en sí dada su índole, sino en cuanto a los comentarios, duros, acres, de aquella prensa, tan dada siempre a lo sensacional y escandaloso.

De la «vieja y viciosa Europa» es esta *Prisonniere*, cruda de concepto y de expresión; pero no lo son las bacanales de monstruoso sensualismo, que organizan, a las veces, pandillas de millonarios y cinedófilos yanquis, y que suelen tener, de cuando en vez, epílogos trágicos. Y no es precisamente privativo de costum-

bres europeas el argumento de *Sexo* de Mae West prohibida al cabo de las quinientas representaciones, que es cuando vinieron a darse cuenta de que era francamente inmoral, y que debía encarcelarse a la gentil autora-actriz.

Sexo, al parecer, tiene escenas de violento realismo, destacándose las de la casa de la protagonista y una entre amantes; esta comedia, cuya acción sucede en Yanquilandia con lejanos pero posibles contactos con *Miss Warren Profesion*, tiene, según se deduce de las críticas de los comentaristas teatrales, tanta violencia en el fondo como en la forma.

¿La crudeza en la expresividad, el realismo de esas escenas será mucho mayor que el de no pocas sensuales, amorosas, de tantas películas americanas?

Para los habituales al *cinema* no es un secreto el ímpetu realista, colmado de morbosa complacencia, en la plástica amorosa de las escenas idílicas, en los *films* yanquis. No es un secreto, a la manera que es necio hablar, por lo que a esto respecta, de que el realismo en la escena es cosa de estos tiempos, y de exportación europea. Ciertamente que es Europa, en achaques artísticos, quien muestra las primeras inquietudes estéticas siempre, y de donde procede toda artística innovación. Pero venir ahora hablando de realismos y achacarlo a la espiritualidad deformada, retorcida, de la *post guerre*, es ignorar los más elementales principios históricos en materia teatral.

Desde los tiempos remotos de la Grecia heroica, constituía principalmente la fábula de la comedia la expresión más afín a la vida cotidiana. Así, tenemos en las obras de Aristófanes imitaciones de personas conocidas—Sócrates, Eurípides—como expresividad racial, y como motivos de palpitante realismo. Los poetas Terencio Ennio, Plauto, llevaron a la escena la expresividad más acentuada en reflejos auténticos del vivir diario. Los romanos representaban

a las descubiertas y a las claras toda clase de escenas; del modo de actuar los actores de los días remotísimos de Marcial y Tertuliano en que un comediante fué quemado vivo en el papel de Hércules, y de las obscenidades crudísimas que cometían interpretando los amores de Leda y el Cisne, de Pasifae y el Toro, han quedado muy concretas alusiones en *De Spectaculis* y en *Ad Nationes*.

Se sabe, también, de un actor griego Polus, o Colo que en la tragedia de Sófocles, *Electra* cambió la urna que simula guardar las cenizas de Bertas por una auténtica, en la que encerraba las cenizas de un hijo suyo, cosa repetida al cabo de los siglos por una famosa comediante inglesa.

Los actores ingleses del siglo XVI, que fueron los iniciadores después de la amplia época de los Misterios y Moralidades, del teatro de la vida real, dieron también a su arte más cabal verosimilitud.

No llegaron entonces a llevar el realismo a la indumentaria, pero en la expresividad y en las fábulas buscaban *lo vivo*, sin darles un ardite el caer en groserías y violencias. Buscaban el efecto con todo empeño, recurriendo a las veces a ingenuos trucos que demuestran la preocupación entonces imperante. Los actores llevaban vejigas con sangre en el cuello, o bajo el jubón, para que saliera, en el momento que la obra lo exigía, bien porque fuese muerto, herido o cuando tuviera que suicidarse algún personaje.

Durante mucho tiempo, este criterio, que se enseñoreó de los escenarios de todos los países, era considerado como la mejor expresión del arte escénico, y hasta en muchos teatros—en Berlín por ejemplo—llegaron a establecerse indemnizaciones en metálico para los actores que tenían que ser rociados con agua o que eran abofeteados durante la representación.

De un modo efectivo, veraz, real, se representaba. La escena, poco a poco, fué también participando del

realismo; y si asuntos reales y escenas de franco verismo se sucedían en los tabladillos, el marco y ambiente de los personajes se procuraba también que fuese real; y así lentamente, la *mise en scene* fué adquiriendo una autenticidad insospechada. Se llegó a que en la escena todo fuera de *verdad*.

Pero esta es otra cuestión que merece atención aparte.

El realismo, como se ve, desde el nacimiento del teatro a nuestros días, ha sido la más dilatada preocupación. Ibsen vino a dar motivos más que suficientes para que la inquietud realista se avivase más y más. Dos tendencias existían entonces en el arte dramático: una ampulosidad huera, declamatoria, fría y un verismo exaltado.

Estas dos tendencias se divorciaron y destacáronse mejor, a medida que en el teatro donde imperaba la manera nórdica aparecieron las primeras vibraciones espirituales de los pueblos latinos. La Réjane, Sarah Bernhardt, Coquelín el viejo, Susana Despres, impusieron su arte admirable. Los italianos Rossi, Tomás Salvini, Adelaida Ristori y, sobre todos, Eleonora Dusse, trajeron el impresionismo escénico, al que tanto se prestaban los dramas ibsenianos, las inquietantes elucubraciones de Maeterlinck, del que Zacconi es el más genuino representante.

Se me dirá que estos comediantes no llegaron nunca en la expresión a lo que los actores de que nos habla Tertuliano, y a los que han sido ahora encarcelados en Nueva York. Cierto. Pero ¿quién puede dudar que estos cómicos, como en nuestro teatro Maíquez, que trajo las maneras de Talma, Tallaví, Borrás y otros tantos henchidos de ímpetu realista, no han sentido alguna vez la tentadora idea de una representación colmada de verismo?

Acaso les faltase la obra. El realismo de Tolstoy, de Hauptmann, de Auzengruber, de Strindberg, de

Zola, de Becquer, etc., tan discutido, tan escandaloso en su época, tenía otra modalidad...

Lo que ayer era atrevido hoy ya no asombra mucho. Tal vez mañana estas obras, que ahora son suspendidas en Nueva York, como hace años en Génova prohibieron las autoridades la comedia de Rosso di San Secondo, *Una cosa di carne*, resulten insípidas e inocentes. ¡ O persista el veto, como al cabo de los años lo ha puesto lord Chamberlain de nuevo a los estudiantes de Cambridge empeñados en representar *Miss Julia*, de Strindberg!...

¿Dónde empieza y acaba la moralidad? ¿Hasta dónde puede ser permitido el realismo? ¿Qué escenas o qué obras deben substraherse a la contemplación de la generalidad? Tema es éste inagotable, de múltiples facetas. Y no de estos tiempos; es de siempre... Oscar Wilde resumió esta cuestión en una admirable frase: «Una obra no es moral o inmoral. Está bien o mal escrita. Esto es todo». ¿Todo?... No. Es... bastante; pero...

LAS FRONTERAS DE LA MORAL

“SE discute la moralidad de mi teatro—ha dicho Bataille—mientras triunfa la procacidad más desenfrenada en el *vaudeville* y en las revistas». Con Bataille, y ahora Lenormand, Rosso di San Sécondo se quejó hace muy pocos años—porque el celo de las autoridades genovesas impidieron la representación de su comedia *Una cosa di carne*—en términos parecidos; y es de suponer que también, algo análogo dirían ha poco los alegres estudiantes de Cambridge cuando lord Chamberlain, les prohibió terminantemente la representación de *Miss Julia* de Strindberg, en el teatro escolar por que «la cesura inglesa debe proteger al público contra las costumbres extranjeras pintadas por *Miss Julia*»... La cosa no es para reír, como Pirandello, cuando le prohibieron en Londres la noche del estreno, la representación de sus *Seis personajes* «porque es obra perturbadora para los espíritus».

Las autoridades yanquis, ahora, han hecho más que suspender y prohibir también, ciertas comedias—*The Captive (La Prisionière)*, *The Virgin Man y Sex*—, estrenadas en Nueva York; han cerrado los teatros en que se representaban estas obras, y autores, artistas y empresarios han sido reducidos a prisión. La moralidad se impone, dicen los más puritanos, y vuelven la mirada hacia lo clásico, o hacia lo moderno clasicista, a lo Henry Gheón, por ejemplo, con



sus autos sacramentales, que son como un retorno a la época medieval.

Nótase, en todos los países, como una decidida propensión a que la escena sea una institución moral. En el Japón se acaba de prohibir también el teatro de Molière por inmoral. Sobre comedias y dramas se va ejerciendo cada vez más minuciosa censura; que contrasta en cambio con todas las libertades que están dejándose como dice bien Bataille para el *vaudeville* y la *revista*... Se teme por lo visto que los comediógrafos, dramaturgos, y comediantes de hogaño, caigan en las libertades, en el verismo de que ya nos hablan Marcial y Tertuliano. Inglaterra, la liberal Inglaterra, es desde luego el país donde la censura teatral se muestra más activa e intransigente. *Maya* de Simon Gautillon, *La Prisonnière* y *Le Simoun* de Lenormand han sido prohibidas, y condenadas por Lord Cromer, recientemente.

Se quiere volver a los tiempos en que aparecían en el frontispicio de la escena estos apotegmas *Speculum vitae*, *Castigat ridendo mores*. Que aparezcan de nuevo y que respondan a su más pura y exacta expresión, para que no haya que repetir con Cervantes aquello de que en vez de ser espejo de la vida humana, ejemplo de costumbres e imagen de la verdad, sean espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia...

En verdad que el teatro debe y puede ser algo más que mero pasatiempo. Ha de constituir, no solamente regalo de los sentidos y motivo de anchas sugerencias, sino que ha de ser escuela de buenas costumbres y tribuna de trascendente ejemplaridad e importancia, cuya influencia ha sido ya hace mucho tiempo bien comprendida y estudiada por Schiller, por Goethe, por Sulzer y por tantos otros.

Los rusos lo han comprendido diestramente, y a su modo y conveniencia emplean el teatro como ins-

titución moral... Moral a lo bolchevique, claro está, y tienen una cantidad crecida de teatros destinados a satisfacer la curiosidad del pueblo, frente a los problemas de Estado y de lucha de clases. El teatro de las Trades Unión se dedica, por ejemplo, a enseñar plásticamente los asuntos económicos, industriales y agrícolas; el teatro del Proletcult enseña el funcionamiento de fábricas y talleres; el teatro de la Revolución mantiene en el proletariado un culto de odio hacia la burguesía; el teatro de la Sátira muestra las vanidades del viejo régimen: burocracia, amor, matrimonio, divorcio, en paralelo con el actual régimen de los Soviets.

Y es que se han percatado de que el teatro, es un elemento educativo y persuasivo de gran fuerza.

Su acción sobre el espectador es más directa, más fuerte que la del libro y menos faigosa, sobre todo para la generalidad poco propicia al regusto literario. Por la visión, por lo plástico del teatro, llega más a todos y más fácilmente que una descripción afortunadísima, que un trozo literario escogido.

Es indudable la misión educativa del teatro y su acción benefactora. Claro que no es presumible siquiera que el espectador, cuando acaba de contemplar una buena obra que le haya interesado y conmovido, salga profundamente arrepentido de sus vicios y errores, o pensando, quien no los tenga, con horror en que puede incurrir en ellos. Pero puede meditar y en algún caso cambiar o atemperar su conducta; y, cuando menos, ha señalado el teatro muchas veces una porción de vicios con sus resultados y puede servir para precavernos de los hombres y de sus entuertos en alguna ocasión.

No de una vez tampoco, ni un drama ni una comedia han de bastar para purificar las costumbres. Eso es sabido. Pero el *quid* está precisamente en que

de muchas comedias y de muchos dramas pueden sacarse eficaces moralejas.

Porque en la comedia y en el drama puede saltar, pimpante, clara y limpia, la doctrina. Unas veces, al mostrar graves injusticias sociales, errores políticos o civiles, en forma violenta y patética: drama; o pasiones humanas: tragedia; y otras, presentando vicios o defectos menos graves: comedia o sainete. Lo importante es que el autor, en una u otra forma, patentice la inconveniencia, lo absurdo de una idea, de una costumbre, de una pasión, de una ley dominadora.

Las pasiones del individuo o sus debilidades, que, en suma, son los motores que mueven los vicios y maldades de la Humanidad constituyen el acervo temático de que se nutre la farándula seria.

Castigat ridendo mores! Speculum vitae! Corregir riendo; ser espejo de la vida. He aquí las dos normas difíciles que deben presidir en el ideario de todo autor teatral.

Castigar riendo. Pero, para mover a risa, no se ha de precisar únicamente el retorcer, truncar, cambiar una palabra o buscar la de doble sentido, torcer una frase, un giro al uso o un sinónimo. Ni ha de lograrse por un equívoco fútil que no se deshace hasta el final del último acto... porque de deshacerse al momento ya no habría comedia o sainete.

Espejo de la vida. Sí. A la manera de un terso y bruñido espejo en el que se refleje claramente la vida, pero no unas vidas o unas entelequias con aspiraciones de existencia.

Un espejo terso. Que a las veces, la comedia no refleja como debiera lo que es menester. O lo refleja mal, a la manera de esos humorísticos espejos cóncavos, convexos, que recogen grotescamente deformado el ser colocado ante ellos. No. Eso tampoco. El autor debe tantear la vida a la manera que se temple una guitarra. Así, sonora y diversa es la vida,

propicia a nuestras pulsaciones. Y cuando una cuerda no esté bien tirante, no esté lo suficientemente sonora, apretar las clavijas... La cuerda floja, diferente y que no suena bien, es la injusticia, el drama o la comedia. Y en tono bajo o en tono alto el autor, como un buen tocador de guitarra, ha de templar las cuerdas de la vida.

Pero esto no es lo frecuente; el autor de hoy no tiene mucho oído, ni excesiva sensibilidad. Si volvemos al símil anterior, diremos que la guitarra de la vida es humilde instrumento de ciego casi inservible. Por eso el hastío, cada vez más pertinaz, del público hacia el teatro.

* * *

Se pretende por muchos ahora en el teatro volver hacia el reinado de lo grosero y del realismo más crudo y desenfrenado, bajo una apariencia de arte.

Es un error. Digamos con Arreat que «la moralidad no es el objeto del arte. Sería únicamente una condición del placer dramático»; el arte es siempre belleza y una obra bella es sana siempre y es moral, aunque su moral no sea la moral burguesa o acomodaticia de la muchedumbre...

Poco importa que el argumento o el ambiente sean violentos o crudos. Ni que el título prometa lo que no se cumple y a lo que no responde luego. Precisamente por lo plástico del teatro se toleran en él menos licencias que se permiten en la novela, por ejemplo. Hay unas fronteras en las que el buen gusto y la delicadeza del autor debe detenerse. Fronteras difíciles de señalar, cuyos tánganos con dificultad marcarán las lindes precisas, porque no siempre se está en lo cierto ni se cumple la alta misión de la ejemplaridad con acierto.

Pero en cuanto aliente las bajas pasiones o el au-

tor tenga complacencias morbosas, traspasa esa frontera. *Castigat ridendo mores*. Castigar riendo, las costumbres. Riendo, sin groserías. *Speculum vitae*; pero espejo de la vida, puras representaciones, amplios simbolismos, incluso tipos y ambientes, pero sin llegar tan alto a lo crudo que moleste y repele, ni tan claro que se diga por sus nombres y ademanes lo que a los hombres nos hace bajar la voz hasta en las conversaciones íntimas. Porque no es necesario...

EL ARTE DE REPRESENTAR

EN las remotas pantomimas del mago de las tribus primitivas hay quien reconoce el tipo primordial de la representación dramática que, como las mascaradas descritas por Hans Sach, maestro cantor de Nuremberg, pueden considerarse, en cierto modo, como los jalones primeros, en los que habían de asentarse más tarde los festivales en honor de Dionisos, que son los prolegómenos del teatro primitivo griego, y, por ende, del teatro en general.

A estas manifestaciones hay que remitirse como punto de partida para considerar el arte de la representación teatral a través de su larga vida y de su varia y acomodaticia expresividad. O, aun mejor, partir de Atenas, la ciudad-teatro, cuando todo se reducía a una modesta construcción de madera; a los días en que Esquilo—primer innovador del teatro, autor de vanguardia en su época—introdujo la *escena*, donde actuaba el actor y ante la que danzaba el coro.

Teatro al aire libre en las horas primeras de la mañana, de pocos personajes, con escaso *atrezzo* y sin decorado ni telón. Las representaciones tenían un gran aire religioso, como oriundas del templo donde encontraron acomodo, y los actores hacían de su profesión un sacerdocio. Esto, que parece que no tiene importancia, imprimió, sin embargo, carácter para siempre al teatro. Las representaciones dramáticas adquirieron entonces un espíritu y una forma que en lo esencial no ha cambiado. (Lo accesorio... ha sido un

lento mejoramiento, pero dando siempre traspíés).

El teatro que nace en el templo, tarda mucho en abandonarlo. Cabe suponer que la Iglesia no tuviese empeño en ello porque era un magnífico vehículo para la expresión y fomento de sus ideales.

Sin embargo, el teatro, cuando empieza a ser teatro, cuando lleva al tablado la vida, el modo de vivir y trata de captar figuras y elementos henchidos de humanidad, tiene que salir del templo, buscar acomodo en las plaza pública y cobijo en locales propicios. Porque no riman las procaces chocarrerías que empiezan a estilarse con la severidad litúrgica del templo. Aunque justo es reconocer que no sale del todo. Quedan dentro los Misterios y Moralidades y los Autos Sacramentales aún varios siglos.

«El drama nació en el templo—dice Cañete—; se desarrolló bajo sus augustas bóvedas; tardó mucho en secularizarse y más aún en perder por completo su carácter religioso.» Y Moratín dice, por su parte, en su *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*: «Las fiestas eclesiásticas fueron, en efecto, la que dieron ocasión a nuestros primeros ensayos en el arte escénico; los individuos de los cabildos fueron nuestros primeros actores; el ejemplo de Roma autorizaba este uso, y el objeto religioso que lo motivó disipaba toda sospecha de profanación escandalosa».

Ahora bien; ¿qué lugar del templo hizo vez de escena? ¿Cómo se decoraba? Los actores, ¿fueron seculares, recitadores asalariados, sacerdotes o seminaristas? Pocos datos hay ciertos. Supónese, empero, con fundamento, ateniéndose a las acotaciones de ciertos autos y otras noticias que se conservan, que muchas de estas representaciones tenían lugar acabados los oficios de Jueves Santo no muy lejos de los *Monumentos*. Fernando Vallejo, arzobispo compostelano, escribe en su *Disertación VI sobre las Representaciones poéticas en el templo y Sybila de la Noche de Navi-*

dad, que durante la Edad Media «no se representaban otros asuntos que los de la Escritura, o vidas de los santos, y que no ejecutaban tales obras gentes venales, sino los Niños, Clerizones, Mozos de coro y seculares de buena conducta».

De la época medieval quedan, además, el recuerdo y noticias de dos formas de representación en el extranjero. Una, sobre carretas que son consecuencia, acaso, de las escenas de Lucio Lúculo, y precursoras de los modernos escenarios giratorios, y otra en la plaza pública. Donde tuvieron lugar precisamente las escenas simultáneas—a que trata de volver el teatro católico flamenco y algún teatro de vanguardia—bien contiguas o bien superpuestas, como en el de Alenzón que tuvo hasta seis pisos, y de lo que no se aprovechó mal Otto Devrient, ahora, al cabo de tantos siglos.

En las representaciones puede decirse que había en aquella época mucho convencionalismo y en el público un notorio poder imaginativo para ver en cada compartimiento el *cielo*, la *tierra*, el *infierno*, etc. Estas *mansiones* en que unas veces ideal y otras realmente se dividía la escena tenían mucho lujo y requerían una complicada mecánica teatral que costaba cantidades que serían, aun hoy, fabulosas.

Al son de gaitas y dulzainas salían al público los actores y con trompetas se anunciaba la salida a escena de los personajes principales. Todo era eminentemente teatral. Desde la cabalgata que formaban los actores días antes de la representación, y que recorría las calles del pueblo en que habían de actuar, hasta sus ademanes y tono melífluo que fatalmente tenían sus parlamentos. Entonces, acaso sin proponérselo, se daba perfectamente la fórmula tan deseada por los modernos comentaristas teatrales: la reteatralización del teatro.

Las compañías alemanas apenas si tenían un es-





Una escena del drama «Koning Nicolo» de Frank Wedekind, puesta en escena en el mes de julio del año último en el Kunfler Theater.

trado compuesto de escena anterior y posterior separadas por una simple cortina. No atendían al indumento gran cosa, y seguían la moda realista de los actores ingleses. El modo de representar era un poco anárquico en casi todos los países. Molière, Goldoni, Shakespeare, Calderón, eran el repertorio de casi todas las compañías juntamente con las obras de improvisación, ya desaparecidas. El director—en estas obras—participaba a los demás actores la fábula de la pieza que había de ser representada y su desarrollo, poniéndose de acuerdo todos para la sucesión de escenas. Algunas de éstas y algunos parlamentos se conservaban textualmente y debían ser aprendidos de memoria; pero la mayor parte de la obra dejábase a la repentización del actor. Era un arte el de representar entonces que exigía viveza, imaginación, agilidad mental y cierta destreza en el comediante que tenía que ser necesariamente un buen conversador.

El lujo con que las compañías italianas daban sus óperas influyó mucho en el modo de representar las comedias. Los actores buscaban en escena la naturalidad, y empezaron a preocuparse en todas partes del decorado y *atrezzo* con esmero, preocupación que ha aumentado al correr del tiempo. Refiere ya Vitrubio que el carácter de la decoración variaba sensiblemente si la obra que se representaba era comedia, tragedia o pastoral.

* * *

En el siglo XVIII mejora mucho la situación del teatro en general y en todas partes. Este mejoramiento se debe únicamente a la literatura. El actor empieza a tener un concepto más exacto de lo que es representar. Aunque la expresión y la estructura en la dicción eran cosas desconocidas por los comediantes, comienza a imperar una recitación estilo francés, monótona y al margen de toda realidad; pero hay una inquietud

en todo ello y un afán de mejoramiento laudable. Sin embargo, Devrient censura con estas irónicas palabras aquel estilo: «Proponíanse (los actores) la gracia de los movimiento ondulantes, la solemnidad en la actitud, la grandiosidad de los gestos apasionados; pero un espíritu de maestro de baile presidía todo ello y lo hacía ser afectado y exagerado en extremo. Los pasos por la escena parecían medidos a compás. El cuerpo del actor era sostenido solamente por un pie, mientras el otro se colocaba descansando sobre la punta en *coupe pied*. Brazos y manos eran sacudidos con fuerza, y el paso avanzaba, pavoneando el cuerpo con un movimiento de adelante atrás»; y, sin embargo, tiempo después las reglas dadas por Goethe en el teatro de Weimar tienen algún punto de contacto. «El poeta—dice un comentarista—exigía a los comediantes algo nuevo e inesperado: la tónica del estilo debía ser en lugar de la naturalidad, la brillantez; recitado y ademanes debían de adoptar como modelo el teatro de la Antigüedad». Y añade: «Despertábase un fino sentido de la pureza y belleza del lenguaje, el verso era expresado en ponderadas oscilaciones rítmicas, la manera de presentarse en escena y de andar por ella, así como también los movimientos, habían de sujetarse, según el modelo antiguo, a una unidad de relación...».

Cuando, en 1817, Goethe dimitió de la dirección del teatro, solamente en Weimar se prohibía severamente el hablar en verso desde el fondo y ponerse los actores de perfil o de espaldas al público.

No todos los actores alemanes, sin embargo, seguían las corrientes de su país. Lessing estudió con esmero el arte dramático francés convencido de su enorme superioridad y adelantos ya entonces, y tradujo las reglas de Ronoboni y *El actor*, de Remond de Saint-Albine, mucho más modernas e interesantes que los ensayos sobre dramaturgia de Juan Jacobo

Engel, del Teatro Nacional de Berlín, aparecidos entonces con el título de *Ideas sobre una mímica*.

Schiller, después, derivó hacia el naturalismo escénico, que más tarde Francia e Italia habían de imponer y ampliar, y al modo de representar de los actores de Meiningen, luego sucedió el impresionismo escénico, y después la poderosa fuerza expresiva en el gesto, movimientos y actitudes de los actores de raza latina, trajo el estilo impresionista que tan bien había de rimar con las obras de Ibsen, de Maeterlinck...

El arte de representar es un arte proteico, mutable, acomodaticio. Cambia con los tiempos, con las escuelas literarias, con el espíritu de las obras. No puede ni debe representarse de igual manera un *grotesco* de Chiarelli que un drama calderoniano, ni una obra de Ibsen como un *auto* de Lope o una égloga pastoril del XVII. Esto ha sido admirablemente comprendido, entre otros por Jean Cocteau que se ha representado, recientemente en el Theatre Royal de la Monnaie *Antígona* exactamente a la manera primitiva. Hay quien censura el impresionismo italiano, diciendo que desnaturalizó el teatro de Ibsen, y cita el caso Zaccani, que «reduce *Los aspectros* a «representar» la enfermedad de Oswald con todo lujo de detalles, desatendiendo el ambiente, que es el factor poético principal en todos los dramas de Ibsen»; pero es una escuela de muchos adeptos y muy arraigada. Tavallí antes, y ahora el gran Borrás y Morano, siguen esta tendencia de vez en cuando.

Nuestro teatro ha sufrido las mismas vicisitudes que los extranjeros y ha pasado por las mismas escuelas y derroteros que aquéllos. Ha tenido también en la época de los grandes actores ingleses, alemanes y franceses, muy buenos actores, como Isidoro Maíquez, Latorre, Julián Romea, verdaderos innovadores que abrieron las rutas por las que hoy anda—ya camino trillado—nuestra farándula. Julián Romea com-

puso un tratado de Declamación que aun hoy tiene alguna actualidad y entraña provechosas enseñanzas.

Está visto que es inútil aferrarse a una idea, a una escuela, o a una tendencia. Y máxime ahora, que es cuando el teatro, en su afán renovador, avizora atentamente todo remoto horizonte, sin dejar por eso de mirar hacia atrás en busca de fórmulas antiguas. Se impone, en fin, el estudio de las diferentes normas escénicas y de las tendencias que han sido, para requerir en cada caso la apropiada.

El teatro es un espectáculo que necesita lugar propicio, ambiente y manera. Las representaciones clásicas griegas requieren el aire libre, los escenarios de la naturaleza para donde fueron escritas, como los Misterios exigen la manera medieval, y un drama o comedia modernos o de vanguardia precisan su marco y decorado adecuado. Y una manera de representar diferente. Intentar un arte general es ingenuo. Se debe tender a dar a cada obra su representación. Declamatoria, impresionista, afectada, natural, realista, lo que rime mejor con la índole de la producción dramática y con el temperamento del actor. Y dar a la escena el ambiente y espíritu de la obra. Es la eficaz y mejor manera de hacer teatro, de «representar» de veras...

Y no hemos de concluir, sin recoger unas importantes ideas de Signoret, actor y *animador* de primera fuerza, que en una interesante encuesta sobre el arte de representar las obras teatrales se expresó así:

—Declaro, desde luego, que no poseo una teoría previa; cada obra requiere su *mise en scène* especial, y yo soy partidario del mayor eclecticismo posible. El aspecto «decorativo» no me interesa sino en último lugar.

No creo, en efecto, que el arte del *metteur en scène* consista únicamente en elegir el decorado y hacer moverse entre éste a un número más o menos grande de

personajes. Esta es una función interesante; pero no es al ejercerla cuando un *metteur en scène* puede revelarse plenamente. Lo que importa sobre todo es la *mise en scène* «psicológica»...

—¿Qué opina usted—pregunta Paúl Gordeaux autor de la encuesta—de los actuales innovadores?

—Encuentro — responde Signoret — que adoptan muy rápidamente un sistema y que su sumisión al principio adquirida es lo que principalmente anula, con frecuencia, la realización de la obra.

Un *metteur en scène* debe poner al servicio del autor que le ha escogido todos sus conocimientos teatrales y aprovechar al mismo tiempo cuantos elementos estén momentáneamente bajo su dirección; ha de ser reconocido por éstos como un director de orquesta encargado de distribuir la ejecución de la partitura, de revelarles los movimientos, de hacerles penetrarse de esta verdad: que debe trabajarse con naturalidad, pero teniendo en cuenta las convenciones necesarias a una realización teatral. No se puede hacer tabla rasa de la tradición; hay que considerar a la tradición como a una gran señora a quien se da el brazo para que pueda pasearse cómodamente por los dominios de la originalidad y de la fantasía...

No basta para poner una obra en escena con indicar al azar el sitio que debe ocupar cada uno de los personajes que evolucionan en la pieza, sino practicar, de acuerdo en absoluto con el autor, una técnica basada exclusivamente en los caracteres.

Una buena obra se monta facilísimamente. El autor es quien suministra la mina y el *metteur en scène* es quien saca de ella sus tesoros ocultos. El *metteur en scène*, que se envanece de «sus hallazgos», no descubre, por lo común, sino «lo que ya existe»... Su misión es encontrar, más bien que inventar»...

Obsérvase de continuo una curiosidad, y un retorno a lo clásico. Como en los tiempos del Renacimiento, vuelve la generalidad hacia el estilismo antiguo en sus múltiples manifestaciones y se exhuman en grandes fiestas de arte sugestivas, altamente evocadoras, bellezas artísticas y literarias de un remoto y espléndido pasado.

El teatro es una de las manifestaciones, que, en este florecimiento, no ha quedado ajena al sentir general y uno y otro día, una y otra vez se han organizado festivales que han constituido un interesante ejemplario dramático. Así, no se pueden olvidar las representaciones—que tan provechosas enseñanzas encierran—del teatro griego, efectuadas en el mes de mayo último, en las ruinas de Pompeya, y que vinieron casi a coincidir con las fiestas que el ilustre poeta griego Sikelianos y su esposa Eva, organizaron en Delfos en colaboración con el compositor Psakos.

El atractivo principal del festejo, lo constituyó la representación en las ruinas del teatro, de la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*, en la que tan considerable papel hace el coro—religiosidad, dramatismo, teatralidad, encarnación de la tragedia, elemento primordial—y que vino a ser en la representación la parte más emocional, por su intervención eficacísima.

Son unos necios los que pregonan que la gente no gusta del buen teatro. El arte dramático cuando es arte interesa siempre. Así lo ha comprendido la gran trágica griega Kotopouli y el actor Veakis, quienes han representado *Hecube* de Eurípides en el Stadium de Atenas recientemente reconstruido.

La masa general de público que acudió en manera numerosa a estos festejos, como a los de Pompeya, subrayó de modo afirmativo y solemne con su presencia y actitud, que siempre sabe recoger y admirar y que acude, a toda verdadera realidad artística. Al teatro *teatro*; a una verdadera representación, a un espectáculo auténtico...

REPRESENTACIONES CON MUÑECOS

NO hace mucho tiempo, un grupo de artistas y escritores organizaron en Berlín un teatro de guiñol y dieron una serie de funciones, con singular fortuna y buen recibimiento público. Frente a las representaciones abundantes de normas diferentes, en los escenarios berlineses—tan íntegros unos, en sus típicas características, tan dotados otros de inquietudes y remozamientos en constante experimentación amplia—el feble tabladillo guiñolesco donde entre otras, se representó la comedieta bíblica *Salomón y la Reina de Saba*, era el que daba en su sencillez, en su ingenua tosquedad, más sensación de teatro; más puro carácter de espectáculo y el que suponía mejor condición de entretenimiento.

Seguramente de los teatros de guiñol, éste, de un grupo de artistas con sus muñecos recortados, simples, de graciosa y tosca estilización, de rudos movimientos, era el más infantil de todos, el más sencillote pese a su complicado manejo.

Pero no era ésta la sola actuación guiñolesca en Europa. Al tiempo que en Berlín, *hacían teatro* los muñecos del grupo de escogidos estetas, y los muñecos de Jushuij, en Londres empezaba a llamar la atención una *troupe* interesantísima de muñecos javaneses.

Los muñecos javaneses suponen un gran avance, una mayor riqueza, una mejor organización y un espectáculo de la más pura sensación de arte. Son igual-

mente recortados, pero de madera, con articulaciones; están ricamente ataviados con fastuosos avalorios, recamados y una gaya pedrería rútila y brillante.

No tienen la tosca y simple silueta de sus hermanos y compañeros los berlineses. Estos muñecos de Java demuestran que están confeccionados con más preocupación, que están hechos para una generalidad demasiado torpe y primitiva que precisa de fastuosas complicaciones, de abigarramientos descocados, de retorcida brillantez para emocionarse.

Ofrecen, eso sí, un bello espectáculo; espectáculo de una riqueza cromática insospechada; de una esplendorosa gracilidad eminentemente teatral y sugestiva. Dejaron por un tiempo, acaso, el teatro de recreo de un sultán molicioso y fueron a luchar en lides teatrales con las grandes revistas inglesas y las comedias de amor de los hombres... ¿Con éxito? Podemos decir que sí. Tal vez no constituyó tan gran aliciente como para requerir la búsqueda de localidades con seis, ocho o diez días de anticipación y como para que se comentase ampliamente después, en la casa, en la visita o en el club; pero mereció desde luego la atención en la extensión debida y fué gustado sin rodeos ni elogios escatimados.

Claro es, y ello no se nos oculta a nadie, que por bellos que resulten estos espectáculos, por bien logrados que estén, por muy bien que se presenten, y por variada que sea la función que ofrezcan, el guiñol tiene en contra suya una enemiga terrible. El no prestarse al chismorreo ni a los galanteos y el que sus comediantes, que no tienen corazón, no pueden traer o llevar una aureola amatoria o de belleza o de excentricidad que les sirva de *reclame*.

Y esto les perjudica mucho. Poco importa que una vez preocupasen seriamente estos muñecos actores al viejo espíritu de Anatole France que Jorge Sand instalase en su castillo de Nohant un teatro de

marionetas, para regocijo de las celebridades de su época. Para los más, estos teatros carecen de ese poderoso incentivo que da la vida teatral tan henchida de flaquezas y pasiones humanas.

Y, sin embargo, estos muñecos que no tienen sentimientos, que carecen—¡ parece imposible siendo comediantes !—de vanidad, podían lograr la máxima eficacia teatral. A ellos han de volver más de una vez los ojos muchos actores y muchos empresarios y es posible que se asombren—por fuerza de la costumbre en contrario—de su mecánica docilidad sumísima.

Difícil ha de ser—pero no tanto como le es a las veces al comediante profesional — para la insensible marioneta, la expresión interpretativa de las ideas del autor ; pero por mucho que lo sea, a buen seguro que, lo que no hará jamás, es torcer deliberadamente el papel que se le confía debido a la incomprensión, a la torpeza o por las poco afortunadas condiciones personales del actor.

Acaso sea ésta la mejor y más fundamental razón de la guiñolería andante. Porque su actuación, su interés no se ha circunscrito solamente a una serie esporádica de representaciones en Berlín y Londres con más o menos fortuna ; ni se ha limitado solamente a la *tournée* de estas compañías de artistas berlineses y de los de Java, sino que, más éxito que éstas aún ha tenido la admirable compañía de «El teatro dei piccoli» que, con tan consecuente fortuna, dirige y encauza Victorio Podreca que como Juan Brioché, en el siglo XVII, pasea triunfal su «compañía» de dóciles comediantes.

Estos muñecos italianos—cuya visita a Madrid en el teatro de la Zarzuela supuso una excelente exhibición estética, ampliamente comprendida por la generalidad—no gustan mucho del patrio solar, y del público afín con su lengua vernácula. Pasean su arte por los teatros europeos donde más y mejor éxito lo-

gran. De modo cierto han conquistado ahora de primeras a los públicos de Austria, de Alemania y de Londres, sin reservas alguna, como antes se ganaron nuestra atención y curiosidad y la de tantas otras gentes.

Supone en los teatros de marionetas de Vitorio Podrecca y de Miss Van Volkenburgh que triunfó en el teatro de arte de Londres el teatro-puente entre el muñeco y el actor. No tienen la tosquedad ni la silueta de los javaneses por ejemplo, ni de los alemanes; están hechos con apariencia humana sus cuerpecillos rellenos de serrín; visten trajes cuidadosamente confeccionados, con gusto, propiedad y riqueza; y las comedias que representas, como los *ballest*—todo siempre dentro de un alto sentido decorativo, de una cuidadosa entonación— tienen más hondura dramática y están más cerca de las comedias y de los bailes de los actores de carne y hueso que lo que parecen.

España y más concretamente Barcelona no ha sido remisa a las sugerencias que el viejo teatro de marionetas podría ofrecer. Granada tampoco.

Hace más de ocho años, por ejemplo, entre otras, hubo una excelente exhibición de teatro guiñolesco—pero guiñolesco en su pura y exacta expresividad—en la Sala Reig donde entre otras obras, se representó *El caballo volador*, inspirado en una de las narraciones de las *Mil y una noches*, cuento escénico de Francisco Pujol. Fué representado con unos muñecos, diestramente contruídos bajo la dirección y figurines de Emilio Ferrer, excelente dibujante catalán que, luego más tarde, ha venido a confeccionar también con arte y buen gusto otros indumentos, pero para comediantes auténticos—aunque algunas veces parezcan muñecos—y decorados que han merecido unánimes elogios.

Sin embargo; ni esta mencionada, ni otras actuaciones de teatro de marionetas—el humilde y senci-

llo del Retiro en Madrid—han prosperado mucho en este país nuestro. Ni siquiera bajo un más modesto aspecto de infantil concurrencia y de añiñadas comedias; bien es cierto que otros ensayos más amplios y de más altos vuelos, el teatro para niños de Benavente y el de Martínez Sierra, no han logrado más cumplida realización tampoco... Y estas representaciones con muñecos apenas si son conocidas aquí ni propaladas. No importa su rancio prestigio, ni su *cachet* remoto, Aristóteles ya cita este género teatral; ni importa su teatralidad fuertemente conseguida, sin esfuerzo y con eficacia; es lo mismo. El teatro de marionetas no tiene valedores aquí y ha perdido todo rango.

Es posible que el cine haya sido una de las causas principales de su desprestigio y desuso, aparte naturalmente, de otras muy importantes que los pocos que lo hacían aquí no quisieron o no supieron remediar; mas lo cierto es que no se vislumbra remedio alguno. Y este teatro que llegó un día a ser rival, en París de la Comedia francesa y a hacerle competencia incluso, está muerto para nosotros.

Con todo el teatro de marionetas no está olvidado ni con mucho de los que andan metidos en achaques teatrales. Ahora, reciente, sin ir más lejos, en la sección de escenografía de la exposición de arte avanzado que se ha celebrado en Berlín, como todos los otoños bajo el título de *Der Sturn*, se ha ofrecido a la pública curiosidad, entre otras cosas, marionetas concebidas modernamente, con grandes cualidades expresivas y que dejando su tendencia discutible y disculpable, tienen un alto interés por como suponen que el teatro de muñecos, aparte los éxitos de las compañías de guiñol citadas, ofrecen aún interés y tienen trascendencia, siquiera sea lejos de los hitos de nuestros límites geográficos. No importa. De fuera nos llega todo o casi todo; así que es de esperar que esas

corrientes de teatro de muñecos alguna vez vuelvan a entrar en territorio español, y su fin, a las veces didascálico, tenga ejemplaridades fecundas. Aunque sólo fuera para una generalidad minúscula infantil e ingenua, debía de implantarse de nuevo. Sería un medio de atraer al niño, de familiarizarlo con un espectáculo instructivo e interesante, de acostumbrarlo al teatro, a las comedias, a las lecturas, como complemento—¡tan útil, tan necesario!—de su educación deportiva que ya se toma demasiado por sí, ante lo que ve y por lo que ve, sin ajenas indicaciones.

Claro es que este teatro de marionetas, que creemos útil para la niñez, ha de participar de aquellas bellas cualidades que posee el *Avatsuri Sibai* japonés, de una perfección notable y de una teatralidad ejemplar.

Y así se explica—aparte el espíritu de amplio conservadurismo de los japoneses y de su natural ingenuidad—que este teatro, nacido al socaire de un edicto imperial de 1667, que prohibía las representaciones de hombres y mujeres en promiscuidad—haya persistido hasta nuestros días con su pristino ímpetu y con su amplia popularidad no decaída jamás.

Es, además, en fin, un bello ejemplario de grandes sugerencias y de propicio estudio, por cuantas cosas muestra, por cuanta teatralidad supone...

LA ESTETICA DEL «MIMO»

AUN, no hace mucho tiempo, cuando la exigua temporada circense tenía en Madrid una corta y limitada vida, venían a ser coincidentes las primeras brisas vernales con la aparición de payasos, «mimos» y «augustos» en la pista del circo recién inaugurado.

Ahora, más dilatada y frecuente la actividad en los circos, tienen una amplia convivencia con los públicos, que gusta de ellos, cada vez mejor, con ansia inédita cada día.

Porque vienen a ser como el paréntesis jovial, en la cotidiana preocupación. El payaso además con sus chanzas y decires de mejor o de peor aticismo, nos infantiliza también un poco... ¡Y eso es tan agradable!...

Es difícil que no logre arrancar la carcajada ajena. Porque se le espera siempre con cierta predisposición franca a la hilaridad; se le desea por comoquiera en unos instantes, nos hace amable la vida, ser pueriles e ingenuos, y sentir el regusto de que nuestra alma retoce al son de una limpia carcajada.

No es propiamente de hoy, ni de estos tiempos el *clown*, aunque no falte por ahí gente, con alma y visajes de payaso; ni son nuevas sus gracias, ni sus maneras, ni estilos. Acaso sea de las pocas manifestaciones humanas, que no han sentido la comezón de renovarse, y cuyo espíritu aparece cada vez más afeerrado a una norma anacrónica; aunque reconozcamos

que tiene la rara virtualidad de no haberse anquilosado. Porque si evocamos, con las figuras de hoy, los *mimos* de ayer, y las más remotas, vemos a lo largo de los años, de los siglos, una rara unanimidad de forma y expresión acusada y destacada con brío singular.

No vamos a referirnos ni a considerar, claro está, los *orchestes* de los tiempos primitivos con sus danzas *chopeia chlopé ton eolon*, en donde podríamos ver a los antecedentes de los excéntricos de hoy, pero no podemos ahondar en diferencias, entre un *Ramper* de hoy y muchos de los bufones italiotas enumerados por Ateneo, verdaderos mimos que imitaban a los luchadores, pugilistas y cantadores, ni más ni menos que lo hace nuestro popular excéntrico hoy.

Como no hay diferencia entre los *circulatore* romanos y los charlatanes, prestidigitadores de plazuela, y titiriteros de nuestro tiempo. Y muchas veces, ante un Estesos, o un Alatdy de esta época hemos tenido que evocar necesariamente los *opprobria rústica* los *staticuli* de que nos habla Catón.

Que ya, los *mimos* han salido del estrecho círculo en que antes actuaban y no solamente se extendieron como en los días remotos por las calles sino que también buscaron cobijo en los febles tablados de *variettes*, con singular fortuna.

Sobre el marco redondo de una pista, o bajo la embocadura de un escenario nos han hecho evocar muchas veces, la rancia estética de antigua ejecutoria de su arte fragante y agradable que tiene tan larga tradición.

Tan larga, como que se remonta nada menos que a los tiempos del teatro en el templo. Pero en los templos paganos de los tiempos primeros. A los días de Epicarmo de Cos que vivía en Sicilia, su patria, y que escribió en un principio breves poesías satíricas para que las recitasen los *mimos*. De Sicilia este gé-

nero de cierto parentesco con la comedia se fué extendiendo, y adquiriendo preponderancia, surgiendo con caracteres que parecen de hoy, en las Floralias, sobre el escenario, y terminaron por ser insustituibles en el teatro, en los grandes convites de las casas particulares, en los funerales y por todas partes; con tal ímpetu que hoy día subsiste y ha sufrido los embates de los tiempos, conservándose en algunos sitios, en el *qaragöz* turco, por ejemplo, con el mismo impulso y carácter de los días de Catulo y Cicerón.

Por conservar el espíritu de entonces, por más y mejor coincidencia, hasta se puede señalar el hecho de que los *mimos* primitivos, a diferencia de todos los actores coetáneos de ellos, no usaban la máscara para trabajar.

No puede señalarse, ni ahora ni antes, otro carácter que no sea, en cierto punto, libre, a los *mimos*; y hasta cuando el teatro tenía un ambiente religioso—época de las moralidades, de los autos, de los misterios—los *jaculatores*, y ellos, licenciosos procaces, impíos de cuando en vez, daban a sus representaciones un matiz muy diferente, realista, y descarnado de mal gusto y de una irreverencia que hoy seguramente no se toleraría tan a las claras.

El *mimo* a la manera que hoy se nos ofrece en algunos tabladillos de *variettes*, apareció en las compañías inglesas y alemanas del siglo XV. La mayor parte de las figuras principales de estas compañías representaban el tipo de *Pickelhering* o de *Hans Knapphase*. El duque Julio de Brunswick escribió gran número de papeles cómicos para Sackville, primer actor y director.

Generalmente el *Pickelhering*, no tenía nada que ver, ni era personaje de la obra sino que al modo del coro antiguo salía a escena y también en los entreactos para recitar sus fragmentos, decir chistes y bailar...

El indumento, ciertamente, que no tenía nada de

los abigarrados colores de los *clowns* de hoy, pero a la manera arbitraria con que suelen vestirse los augustos de ahora, era condición de capital importancia que todo artista mímico había de poner unos calzones negros de terciopelo, unas medias blancas, unos zapatos con broches, casaca de ancho faldón y largo chaleco, indumentaria, de la que ya nos habla Devrient.

El arte mímico guarda muy estrecha relación con las «arlequinadas» que allá por el año 1708 y mediante un privilegio imperial obtuvieron licencia para representar en el Karnthertortheater de Viena. En este teatro Stranitzky después de piececitas improvisadas siempre, hacía unos números chocarreros las más de las veces. Hacía el popular tipo del Hanswurt (Juan Morcilla). Más tarde José Kurtz creó la figura del torpe *Bernardo* que como los *Yackerl Leopoldl*, *Sipperl*, se hicieron populares y subsisten en espíritu en el tipo *Kasperle* de hoy.

El arte mímico que nació con el teatro, y siguió paralelamente en mucho sus vicisitudes, en más de una ocasión lo desprestigió y contuvo su desarrollo acaso sin proponérselo. En la época de Augusto, por ejemplo, cuando España, al fin, había sido sometida completamente el teatro estaba en franca decadencia, teniendo la competencia difícil de los *mimos*, pantomimas, juegos de circo, gladiadores, etc., que se ducían mucho más.

Parece cosa de minucia el arte popular, esencialmente tosco, de ingenua picardía del mimismo; pero este arte, en otra época mucho más floreciente e importante, requirió la atención de la Iglesia y de los legisladores. Para Alfonso X, no pasaron desapercibidos; y los Concilios tercero de Constantinopla, Tours, y Aquisgran deliberaron, sobre ello y prohibieron, a los clérigos y monjes la asistencia a las representaciones de los artistas mímicos.

Sin el *mimo* y los antecedentes de los comediantes ingleses y alemanes, posiblemente el bolonés Croce, no hubiera creado a *Pierrot* nunca, y el triángulo famoso con alma de comedia francesa no hubiera existido jamás. *Pierrot* es una modalidad bastante expresiva en el arte mímico, y así, como es, ecléctico con Jean Richepin, y trágico con Paúl Marguerite, y bueno y honrado con Legrand, y satírico, frío, serio con Deburan; uno y diverso, nosotros, dentro de la generalidad de mimo constreñimos, no solamente a los actores de pantominas y a los que en su otra variación «tontos», excéntricos, augustos, *clowns*, producen la hilaridad, sino a los que en un principio recibieron los nombres de *divini*, *petacurutae*, *funambuli*, etc... por su íntima coyunda; todos continúan, aún en circos plazas y teatros, con los mismos procedimientos que hace tantos siglos, como si en la vida circense no hubieran transcurrido los años. Alusiones políticas, imitaciones personales, caricaturas, gestos, son al cabo del tiempo, los mismos motivos para el regocijo popular. La civilización, a este respecto, no ha hecho otra cosa que acumular materias y conocimientos, personajes e ideas, a los que se les busca como hace siglos la parte cómica y grotesca con idéntica eficacia. Y los decires, las maneras de un Pom-poff, de un Thedy de unos Albano, de unos Fratellini, de Pipo y de Scheiffer tienen el mismo carácter simplista, ingenuo y pueril de los primitivos mimos.

Entonces cabe dudar si el espíritu de la Humanidad no ha cambiado en las mudanzas de los tiempos, o si la risa sólo tiene un aspecto vulnerable: lo sencillo, lo espontáneo, lo infantil, lo único y capaz en los siglos de los siglos...

HACIA EL «BALLET» ESPAÑOL

CADA vez va estando nuestro país más de moda y día a día, se está asomando la generalidad extranjera a nuestras fronteras para espurgar en nuestros usos y costumbres y para recrearse en nuestro arte, que empieza a ser conocido y propalado. París, Londres, Nueva York, sienten la curiosidad, y a veces manifiestan admiración por todo lo español. Nuestros trajes—es decir, los que nos achacan—, nuestros bailes, nuestras costumbres más o menos adulteradas—más bien más, que menos—, nuestros usos fueron requeridos en diferentes ocasiones y trasplantados, con fruición, aunque no siempre con fortuna ni recta idea.

En achaques teatrales, como en achaques literarios hay un tópico por lo que a España se refiere que es muy difícil destruir. España, país de sol, de alegría, de luz y color, se presta a la nota abigarrada y se nos ve solamente a través de un aspecto, que no es exacto, ni verdadero, pero al que ya no pueden substraerse ni los nacionales. Hay una España espectacular y espectacularizable, que es casi la única conocida y extendida.

No suele pasar mucho tiempo, sin que nuestros periódicos y revistas, en serio o en broma tengan que comentar torpes españoladas de por ahí fuera que nos ponen en ridículo. Se nos cree y se nos mira en el extranjero de muy otro modo a como se es aquí, y es hora ya de pensar, que contra la *españolada* exótica, sólo hay un camino. La *españolada* indígena. Una

españolada bien española; es decir, hecha por españoles aprovechando el arte nuestro y el folklore tan amplio, tan rico en sugerencias, tan henchido de matices diversos...

Parece absurdo, que no tuviera hasta ahora, España siquiera una compañía que, como aquellas rusas de *El pájaro azul*, los *Bailes románticos*, el *Coq d'Or*... etc., que actuaron en nuestros escenarios, y que pudiera mostrar y explotar nuestro arte coreográfico, multi-forme y diverso, colmado de estético dramatismo, de bellos ritmos populares y de fuerte colorido pleno de vibraciones diversas.

Las danzas regionales españolas—tan raciales, tan típicas, tan íntegras—ofrecen temas múltiples para una numerosa colección de *ballets* dignamente representativos, típicamente característicos, que podían mostrarse a las facies extranjeras, tranquilamente, y sabiendo ya de antemano que no íbamos a tener que sonrojarnos.

Tan vistosos, tan coloristas, tan inspirados o más que los *ballets* rusos pueden y deben ser los nuestros, con la ventaja, de que no precisamos salirnos de un marco popular y racial, porque nuestras diversas regiones tienen cada cual su idiosincrasia diferente, sus trajes, su sensibilidad y su ritmo. Y todo ello se identifica y confunde en los bailes regionales tan distintos unos de otros y tan raciales todos; tan hondos, tan puros, tan de tiempos ancestrales, como que alguno de ellos, *la sardana*, por ejemplo, tiene su raigambre en las danzas púnicas de los griegos; y permanece a través de los siglos, con una norma tradicional, ritualista, conservada de modo insospechado, como si el tiempo, no fuera cosa mudable. Y algo parecido podíamos decir de muchos bailes andaluces: fandango, bolero, tirana, la chucha, guaracha, el vito, etcétera...

Los bailes llamados «de sociedad» han tenido ciertamente, influencias italianas y francesas, pero las danzas dramáticas españolas cabe suponer que tuviesen un amplio punto de racialidad y aun imaginándolas todas diferentes, tenían de común el constituir verdaderas representaciones, sagradas o profanas de carácter tradicional.

¿Cómo eran estas danzas? Las regionales, permanecen íntegras muchas de ellas aferradas a sus ritmos anacrónicos, primitivos. Pero las danzas dramáticas se han perdido. Estas que fueron sin duda las que citan Diodoro Sículo; y Estrabón, cuando habla de los coros lusitanos y de los celtíberos; las elogiadas por Valerio Marcial, y Silvio Itálico, se desconocen a excepción del nombre y significado. Hoy casi es un mito las llamadas de *cuenta y chanza*, de *casca-bel*; de la *Cruz de paloteado*, etc... y es imposible reconstruirlas. El genial músico Falla, ha adaptado pasos convencionales a los números musicales de la época, cuando se ha visto precisado a hacerlo, como recientemente en Granada, con ocasión de representarse un auto sacramental de Calderón a la manera de su tiempo. Pero poco importa que la carencia de elementos impidan saber cómo se bailaban estas danzas antaño. Lo esencial, es que estamos en presencia de músicos y *metteurs en scène*, que pueden volver por las danzas dramáticas, y aplicar ritmos nuevos de sabor castizo a las normas tradicionales de estos espectáculos.

Hoy son muchos los Alonso de Olmedo, capaces de musicar todo género de danzas aprovechando como recientemente Conrado del Campo y pellería el elemento popular, para una revista de exaltación españolista que triunfó brevemente en Madrid. Esta revista, hecha a base de cánticos y bailables españoles, nos hizo sospechar en una amplia posibilidad de lograr el *ballet* español.

Falla, es el que hasta ahora, tiene, en este sentido, más anhelos y preocupaciones. Su *Amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *el Retablo de Maese Pedro*, le han hecho vislumbrar que la *españolada* española sería un éxito fuera y dentro de aquí.

La Argentina después del triunfo en el Teatro de los Campos Eliseos de París, con el *Amor brujo* de Falla dirigido por Haffter, se animó; y con su compañía, ha recorrido Berlín, Dresden, Hamburgo, Munich, Turín, Milán, Roma, etc. Gustavo Bacaristas ha dibujado los decorados y los trajes de *El amor brujo* y para un baile inédito, titulado *Fandango del candil*, del compositor Gustavo Durán. *La Argentina* ha montado además para su actuación ahora en París, un baile de Rivas-Cherif, con música de Oscar Esplá, *El contrabandista*; un baile de Bautista, con letra de Tomás Borrás, *La juerga*, decorados y trajes de Manuel Fontanals; *Kinebombo*, baile cubano, de Vallé, música de M. Poucé, con decorados y trajes de Toño Salazar; un baile, *Sonatina*, de Halffter con decorados y trajes de Vinés, y otros motivos de Turina, Torroba... y decorados de Zuluaga.

* * *

No andamos muy sobrados en nuestro país de bailarines para desdeñar y menospreciar los buenos propósitos de nuestra danza. Al contrario, se les debe ayudar porque la empresa es ardua y difícil. Ayudar a todos, a bailarines, a músicos y a escenógrafos, que es lo principal.

Si no hubiese un Falla, Turina, un Conrado Campo, un Telleria, tan capaces, tan al parecer dispuestos, sería iluso hablar de *ballet* español. Pero el ejemplo de Sergio Diaghileff, de Boris Romanoff, de Anatolio Obujow, tan reciente y tan sugestivo, empiezan a mover a curiosidad a muchos de nuestros músicos y a artistas de la sensibilidad de «La Argentina»

que si bien está muy lejos de ser una Paulova, una Karsavina, una Duncan, o una Elsa Krunger de arrebatado temperamento lírico, de excepcionales condiciones mímicas y facultades, puede empero lograr resultados apetecibles y hacer verdadero arte español.

El prestigio de los músicos que hemos nombrado, de probidad artística reconocida, son una garantía para que ya debe pensarse seriamente en lo que pudiera hacerse en este sentido. Al músico no le faltan el escenógrafo, el *metteur en scène* enterado y capaz, ni los propios artistas deseosos de dedicarse a esta modalidad teatral en la que se ofrecen extensas perspectivas y ópimos horizontes...



LA REMOTA ESTETICA DEL «BALLET»

PUEDE y debe pensarse, ante los gayos espectáculos de los *ballets* modernos, de ritmos precisos henchidos de sensorial estetismo, de armónica grandeza y rútila entonación, en las remotas danzas de los tiempos primitivos (cuando aún no había aparecido ni los rosicleres aurorales del teatro) como elementos primigenios de ellos? ...

Uno de los más conspicuos historiadores teatrales alemanes, asegura ciertamente que las primeras manifestaciones dramáticas, y con ellas las teatrales, han aparecido en todos los países mucho antes que la actividad literaria. Estas primeras manifestaciones dramáticas, son las prehistóricas danzas mímicas que hacía el mago de la tribu acompañándose de música y masas corales, en sus conjuros con objeto de ahuyentar los espíritus malignos, y otras pantomimas y mascaradas, a la manera de las descritas por el célebre maestro cantor de Nuremberg Hans Sachs, que, ligeramente mordidas por los siglos, llegaron aún palpitante a nuestros tiempos. En uno de los remotísimos ímpetus de la civilización prehistórica griega, el pueblo, menos supersticioso, o más descreído, pero avezado a las pantomimas, siguió enfrascándose con estos espectáculos, pero que dejaron de tener entonces el aspecto medroso y brujo de antes, para ser regocijantes e inofensivos.

A esta lejanísima época pertenecen las danzas en

honor de Dionisos—bailes, cortejos, canciones—festivales que luego fueron modificados, introduciéndose, en lugar del ya anacrónico mito, héroes y reyes, primera piedra del arte escénico, que fué labrada primeramente por Tespis y luego por Esquilo, Sófocles, Eurípides, etc. Los cantos corales iban siempre unidos a las danzas. Difícil es hoy el precisar el carácter de éstas; si eran ponderadas, de lento ritmo y movimientos suaves, o si eran frenéticas, alocadas; o de graciosa e inspirada compostura, como las de la Karsavina y la Paulova, de hoy; de la sugestiva traza, de las de Isadora Duncan; o análogas a las que ensayábanse en el Palacio principesco de la de Polignac, en el que las educandas de Loëe Fuller, seguían las normas rítmicas de Jacques Dalcroze.

Así y todo sabemos por Ateneo que los poetas además, de los dramas debían de *marcar* lo que diríamos línea, forma de los bailes. También nuestro Moreto y Quevedo escribieron letrillas para bailes.

Para estudiar un poco las viejas danzas populares, litúrgicas de rito ancestral, podemos tener una lejana referencia en los bailes de los pueblos orientales, en los bailes de los chinos, por ejemplo, que guardan aún una virtualidad primegenia, un espíritu remotísimo. Porque la danza y la música viene a ser en todos los pueblos la primera actividad teatral. Y siempre con su misma cualidad religiosa consubstancial. La danza en la antigüedad era la única manifestación pública con que se conmemoraba o festejaba todo acontecimiento. Se danzaba para ahuyentar los malos espíritus; para atraerse a los buenos, cuando se declaraba la guerra, y para festejar la paz; para una gran calamidad, para una tragedia, para unas fiestas, para todo... «La Bienhechora» la «Guerrera» eran las danzar principales. Pero además había otras muchas que aun subsisten hoy... «La Cadenciada», «la Virtuosa», «la danza del hombre» de las sedas, de las plumas, et-

cétera, etc. China mantiene como el Japón y la India, como ningún pueblo sus primitivas costumbres. Esas civilizaciones lentas y retrasadas, conservan íntegramente sus cualidades típicas de tiempo inmemorial. Y a ellas se ha de volver de cuando en vez la vista para buscar algún antecedente, alguna orientación.

* * *

El carácter cómico de alguno de los *ballets* de hoy, tiene también su antecedente remoto. Antecedente, unido en íntimo maridaje, con las primeras manifestaciones de los *mimos*, *atelanas* a los que, Epicarmo de Cos, en Sicilia, su patria, dió cierto prestigio, escribiéndoles cortas poesías satíricas, propicias al arte grotesco que representaban...

En la época del Renacimiento, se solían intercalar en las representaciones de los dramas clásicos vistosos espectáculos, los *Intermezzi*, de los que gustaba en gran manera el público cortesano. Eran graciosas pantominas alegóricas, o mitológicas; y en ellas aparecían figuras de animales y monstruos mitológicos, como en las danzas primitivas de la Grecia remota; y se hacían danzas, a la manera de los modernos *ballets*, conocidas por *Morescas* tomando parte ninfas, sátiros o moros. Estos espectáculos, a las veces, requerían un escenario amplio, propicio, que no el menzudo en que solían representarse los Misterios. Y así solían tener estas danzas por escenario la plaza pública, de cuando en vez; locales cerrados y amplios de mansiones nobles, y jardines aristocráticos... (Primeras avanzadas de los teatros al aire libre, que más tarde tanta preponderancia habían de adquirir, y en Berlín, París y Madrid, cuyos fastuoso panoramas, de Versalles y el Retiro, gozaron de tanta popularidad que persiste su recuerdo hasta nuestros días.)

Y también los teatros de los jesuítas, en donde se representaban además de alegres *ballets* acompañados de canto de puro carácter clásico, óperas vistosas y austeras tragedias.

La ópera, en vez de perjudicar, favoreció el desarrollo del *ballet*, sobre todo, por el incremento de la escuela italiana que se extendió por los países europeos, imponiéndose al arte nacional incluso en países como Alemania de rancia ejecutoria teatral. «Mientras en los días de carnaval—dice un comentarista alemán—se gastaban en Dresde cada año 40,000 talers en óperas, *ballets*, mascaradas y *carroussels*, y la corte pagaba gustosamente por el montaje de una sola ópera 48,760 talers, el arte dramático alemán se veía reducido a la más triste penuria.»

Los gustos de aquel público, entonces, no eran propicios a óperas serias, ni siquiera a las de Reinhard Keiser en gran parte cómicas, sino que influenciado por las preferencias de la corte exigía y le placían más las pantominas y las *feeries*.

Igualmente aconteció en otros países; en Inglaterra y Austria, sobre todo, que con la aparición de la opereta, se puso de moda la remota afición a la danza, en la que sobresalió la célebre Teresa Heberle y otras. Durante el Congreso de Viena—dice un comentarista—tuvieron las hermanas Elssler pendientes de sus piernas la atención de todo el mundo diplomático.

Pero de los países europeos, en Alemania desde luego es donde el *ballet*—el ballet teatral—ha tenido más desarrollo, y donde más y mejor resistió mudanzas de los tiempos, y crisis teatrales, y en donde la fidelidad histórica se cuidó en gran manera, en los que tenían como «Sardanápalo» un motivo conocido, puesto en el Teatro Real de Berlín a mediados del siglo XIX con una propiedad y lujo difíciles hoy de superar, bien lejos del ideario sintético de Edward Gor-

don Craig que años después pretendía imponer en Berlín.

No fueron extraños al *ballet* los grandes maestros en música. Mozart autor entre otros de *Les petits Riens*, Meyerbeer, etc., etc., como hoy, los modernos genios rusos, sintieron a las veces la tentación de este arte esencialmente teatralista.

En España, tiene el *ballet* idéntico sabor ancestral que señala para la generalidad teatral. Joaquín Costa apunta la posibilidad de que el teatro rudimentario español pudo nacer del elemento coral de la poesía lírica y religiosa, y es sabido que este elemento iba siempre acompañado de danza. Silvio Itálico y Estrabón elogian la danza guerrera de nuestros celtas, y las citan; Valerio Marcial, los coros de Ríamar. Mucho más reciente Humbolt habla de pantomimas vascas; pero de estos tiempos remotos acá y pese a nuestras danzas regionales—tan íntegras y tan variadas, tan genuinas y raciales—conservadas concienzudamente, carecemos de tradición teatral bailable.

Y ni las compañías de bailes rusos de Sergio Diaguileff, ni las del *Pájaro azul*, ni los *Bailes románticos rusos*, conjuntos creados en Berlín bajo la dirección de Elsa Krunger, famosa danzarina rusa de carácter y Boris Romanow, mimo sorprendente de original estilo, con la cooperación de artistas del prestigio y arte de Elena Smirnova, Claudia Paulova y Anatolio Obujow, que han actuado en Madrid, han movido a que en España se iniciase un género nacional, así a base del folklore popular tan pintoresco, tan teatralista, tan espectacular. *La Muñeira*; *la sardana*; la danza prima, la jota; la danza vasca; los bailes andaluces, etcétera, etc... son manantiales purísimos, intactos aún, y acaso ofrezcan todavía por mucho tiempo para los que en ellos quieran beber jugosa inspiración, sin que se repare en ellos.

Muy lejos y diferentes de los modernos *ballets* de

aquellas danzas primitivas, anteriores a toda manifestación teatral (que están menos lejos de los bailes populares nacionales de hogaño); pero no son ni podrían considerarse como al margen de ellos. Y seguramente que está más remoto el teatro de hoy, del teatro de los primeros tiempos, que un Nijinski, un Kaukn, un Fokine actuales de los danzarines de los festivales en honor de Dionisos...

Y no deja de ser curioso el observar la perenne vitalidad de este espectáculo tan pre-teatral. Anterior a los gérmenes de la comedia y tragedia griegas, es el primer espectáculo conocido. Va unido a la tragedia después, y la comedia; y adquiere paulatinamente preponderancia hasta lograr vida independiente, y en ocasiones—ahora se repite el caso—con más pujanza que la vida farandulesca, señala el *ballet*, un florido sendero estético e indica un camino de renovación y normas futuras aprovechables para el arte teatral...

TERCERA PARTE

LO COMICO DE AHORA

EMPIEZA a preocupar grandemente el aspecto de la comicidad actual, cuyo sentido va trastocándose, va evolucionando de modo harto sensible, derivando hacia una modalidad falsa, extraña, cuyo contenido y concepto se aparta con mucho del viejo espíritu característico de lo que ha sido siempre lo cómico.

Esta preocupación que va ganando la atención de los más conspicuos pensadores—recordemos en término primero a Freud, autor del interesante libro *El chiste y su relación con el subconsciente*; a Jean Paúl Richter en su *Vorschule der Aesthetik* obra excelente; a Fabre estudiando, analizando el arte charlotiano, en la *Revue Hebdomadaire*; a Luigi Pirandello en su ensayo *L'Umorismo*; más lejanamente al autor de *Komik und Humor*, y antes que Lipps, a Vischer a Nieschtszche y, sobre todo, a Bergson—obedece al estado general de inquietud dominante, revalorización de conceptos y de análisis de la vida moderna tan henchida de nuevas sugerencias y de inéditos sentimientos.

Este observar de la vida, que la inquietud analizante de ahora quiere nada menos que desmenuzarla y desentrañarla, lleva a pensar cómo se produce, por qué se produce el eterno fenómeno de reír y cómo este hecho se consigue por múltiples causas, siendo algunas tan diferentes. Tan antagónicas, estamos tentados de añadir también, sin posible temor a rectificarnos luego.

Para unos lo ridículo es siempre lo cómico; este ridículo ofrece variantes que no todos clasifican del mismo modo. Richter, por ejemplo, hace tres variaciones, sátira, cómico-humorístico, y cómico-romántico. Pirandello separa el humorismo de las otras especies: Freud, hace dos divisiones: lo cómico en la situación y lo cómico en la idea. Lipps define el humorismo como «sublimación de lo cómico a través de lo cómico mismo y señala también otras variantes. Lo cómico de ahora, es, desde luego, menos ingenuo que antes. Menos pícaro también. Menos ingenioso. En lo cómico actual hay un espíritu clowniano insospechado. Y un predominio de la arbitrariedad y del retorcimiento demasiado amplio. Retorcimiento en el léxico, sobre todo.

De muchas maneras se puede producir la comicidad. A saber: por lo ridículo de un tipo en su manera de vestir, de andar, de accionar o de ser. Por lo ridículo de una situación o de una acción. Por lo ridículo de una idea, de un sentimiento, de una creencia. Por lo ridículo de las palabras, también.

Y he aquí en la actualidad hacia donde se encaminan principalmente nuestros autores cómicos. Para ellos no suele existir otra manera para lograr la comicidad que el retorcimiento del lenguaje. Lo descoyuntan, enrevesan, retuercen, y se quedan tan tranquilos. La arbitrariedad en el lenguaje; he aquí el flaco de los comediógrafos al uso actual. Lo cómico ya no supone ingeniosidad, sino garrulería chistosa, que no es lo mismo. El ingenio, producto de la imaginación y de la fantasía, requiere talento y cultura; el chiste, no. El chiste es un hallazgo casual, más o menos oportuno, más o menos rebuscado abusando del sentido traslaticio de muchos vocablos del idioma. Nada más.

En una obra realmente cómica, al estilo molieresco, por ejemplo, ingeniosa, el autor charla por boca de sus personajes y las impresiones y las inquietudes

de ellos son a las veces las propias del autor y en ocasiones las de la Humanidad o las de una sociedad representadas y simbolizadas concretamente. Pero en una obra cómica al uso actual el autor sólo sirve de aglutinante de una serie de timos y frases hechas, que están ensartadas a lo largo de unas escenas cualesquiera.

No suelen representar los personajes concreciones puras; carecen del necesario relieve humano y de ordinario no se comportan en la ficción escénica como debieran a la manera de su temperamento; y por ende, no conducen por fuerza de los hechos nacidos de sus peculiares manera de ser y de sentir, a situaciones trastocadas que muevan a risa.

Dice Bergson: «Una situación es siempre cómica cuando pertenece al mismo tiempo a dos series de acontecimientos absolutamente independientes y que puede ser interpretada a la vez en dos sentidos diferentes».

La comicidad no se logra con grandes artilugios. En la sencillez está a veces la máxima eficacia. Basta con que el autor sepa presentar el error de la sociedad y su desenvolvimiento al margen de la justicia y de normas éticas. Entre como se ofrece la vida y como debe ser, está todo principio de comicidad y la fuente de lo satírico. Y es entonces, cuando contemplando el duro contraste cuando más reímos de los prejuicios de castas, de los convencionalismos sociales o políticos, de lo absurdo y equivocado de ciertos principios; en fin, de lo irracional y de lo ilógico, que antes reputábamos como cosa cierta, pero que al observar por contraste de realidades—o por sus efectos—su pura esencia, producenos un movimiento de risa primero y un gesto de repulsa después.

Mostrar la vida cual es, en ocasiones ya es bastante para hacer reír. Tenía razón Peter Keegan, el personaje aquél de Bernard Shaw cuando en *La otra*

isla de «*John Bull*», exclama : «Mi modo de bromear es decir la verdad».

La comicidad ideológica se logra a la manera que lo cómico en las palabras, en los personajes o en las situaciones, por imitación, por comparación, por inversión de matices espirituales, por trasposición de valores, presentando y ofreciendo a la generalidad, lo cómico de lo serio ; por exageración, y mostrando también lo intransigente, el no absoluto de la vida, lo que es duro y no se amolda a las exigencias del vivir cotidiano.

Lo que llama un ensayista español una cosa así como *el sentimiento del contrario*, que viene a ser lo fundamental y básico en la ideología humorística de Pirandello.

Para Lipps, el humorista debe proponerse un fin ético ; es lo que viene a decir Vischer cuando exclama : «El humorista hace siempre metafísica».

Pero para eso el autor cómico no ha de limitarse a componer un retazo de vida, un episodio gracioso, entre individuos concretos y vulgares, como en las comedias de ahora.

El autor cómico ha de generalizar compendiando en los personajes las características de una clase, especie o familia de individuos, esto es, que haga, en fin, «psicología colectiva» como dice Hamon.

El aforismo viejo que antes se ponía en el frontispicio de la escena : *Castigat ridendo mores* debiera ser el guión, la base ideológica de todo autor cómico. Riendo castigar, corregir, encauzar las costumbres. Porque el ridículo es un arma cruel de ejemplaridades insospechadas. Más que la severa admonición, que el lato sermón nos hace la carcajada ajena o la ironía hiriente, en respuesta o comentario a un gesto, a una actitud, a una acción nuestra, o de otros, en los que veamos reflejada nuestra idiosincrasia...

Y ya que hablamos de lo cómico al uso actual no hemos de dejar de mencionar ahora, siquiera sea lo más brevemente posible, una tendencia europea presente y nueva de representar comedias, tendencia que pudiéramos llamar lo bufo sentimental. A esta clase dramática de la familia de lo *grotesco* italiano y de la tragedia grotesca nuestra, a quien tan dado es a las veces nuestro Arniches («¡Es mi hombre!») es una pieza característica típica del género) pertenece «La familia Schimeck», original de Kadelberg y estrenada en el Kiiustlertheater de Berlín, con éxito.

Se puede definir esta tendencia diciendo que es la expresividad formal de la comicidad del dolor, y de la amargura de lo cómico. Reir por llorar, y llorar por reir...

Esta tendencia que es latina ha prendido bien en el norte. Chiarelli, Achard, Arniches, son sus representantes más caracterizados. En Alemania, en Italia sobre todo, algo en Francia y un poco en España alienta ya...

¿Estará la redención de lo cómico de ahora, en esta tendencia? Aún es muy pronto para poder precisarlo. Pero pudiera ser, pudiera ser...

* * *

¿Cuál es la causa del sentido de lo humorístico actual?

Si pensamos, con quienes aseguran que el humorismo necesita «las tierras sombrías para florecer y que sólo brota bajo los cielos tristes» en lo que a la teatralidad cómica española se refiere, diremos que sus causas están en que son meridionales, de lo más meridional, los que usufrutúan la escena española. Si en lugar de Muñoz Seca, andaluz risueño y pimpante cuyo lema es «optimismo y alimentación»—que le aproveche, señor—fueran Wenceslao Fernández Flórez o Julio Camba los que tuvieran la hegemonía de la escena,

muy otro sería el sentido cómico en la actividad teatral presente. El humorismo nórdico nada tiene que ver con la impetuosa chistosería del sur.

El humorismo gallego, por ejemplo, de pristina sencillez, de terrible ingenuidad, tiene un decoroso recato ejemplar, tan ejemplar como su saludable frescura y su sinceridad realmente únicas.

¿Cómo interpretan los actores españoles lo cómico actual? cabe ahora preguntarse.

Cada escuela y cada época literaria crea su actor. Y la comicidad actual va haciendo un actor-mimo. Pero *mimo* en sentido con gesticulaciones cinemáticas o clownianas. El cine y el circo, pero sobre todo el cine, ha producido en nuestros escenarios ese actor cómico, de elasticidades amplias, de graciosa desenvoltura, de vivaz agilidad o de estudiada parsimonia. Claro es que quedan retazos y ejemplos de actores cómicos de personalísima *vis*, chapados a lo mil novecientos. Así, por ejemplo, Ramón Peña, el de los guiños maliciosos, el de la gracia pimpante y encantadoramente desenfadada, a quien con razón alguien le ha llamado el «Sacha Guitry de nuestra escena»; Zorrilla, ante cuyo arte no es posible el análisis, por cómo apenas si hay tiempo para expulsar toda la presión hilarante que sabe crear en nosotros, y que no tiene más salida que a fuerza de carcajadas; las *maneras* de Ortas, el de los gestos expresivos y ademanes jocundos, de una fecundidad cómica asombrosa, cuyo parecido con el Salustiano francés es bastante aproximado; Ozores, el fino caricaturista de las más cómicas caracterizaciones; Castrito; Leocadia Alba, cuya gran cualidad escénica es la de provocar la risa sin percatarse de que cuanto hace y de que su manera de decir las cosas es de una eficacia cómica ejemplar; su hermana Irene, Loreto Prado, etc., sin olvidar al venerable Moncayo, el de la gracia espontánea y pueril, cuyos humorismos e interpretaciones diferentes y diversas están a tono con la calidad

de sus personajes interpretados y a los que vienen sucediendo, tal vez, más logrados, más capaces comediantes como Nicolás Rodríguez, Valeriano León, Suarez, García León y otros muchos que van destacándose en los febles tabladillos nuestros, con su arte discutido, pero más actual. Ahora que, eso sí, como los autores de hoy, salvo muy rara excepción y muy de tarde en tarde notada, no sienten lo cómico en la expresividad honda de las farsas de Corneille, de Racine, de Molière, de nuestros Moreto, Alarcón, Moratín, Lope; el puro y estético sentido de farsa apenas es conocido e interpretado por la farándula al uso que, en consonancia con el copírítu actual de lo cómico, pretende lograr la hilaridad con arbitrariedades, con trucos, echando mano de fáciles recursos y haciendo prontas y demasiadas concesiones al carácter un poco chocarrero de la generalidad espectadora.

UN TEATRO DE NUEVOS

MIENTRAS Arniches hace un gesto despectivo y exclama con desdeñoso acento: «¡Bah!... La gente nueva... ¿Y dónde está?» fingiendo una ignorancia de que seguramente carece y los hermanos Quintero tienen análogo ademán, Eduardo Marquina y Muñoz Seca parece que tienden sus manos generosamente a los que se inician a los catecúmenos en el duro vivir de la farándula.

Marquina habla de la necesidad de un teatro de vanguardia; Muñoz Seca concreta más, y son al parecer más apremiantes sus deseos, más optimistas; los cree en un inmediato porvenir posibles y hacederos.

Sus palabras, que parece que encierran una aviesa intención diestramente disimulada, fueron estas: «Así que, descartada en absoluto mi creencia en la crisis del teatro, yo deseo que acabemos este tema—dice a un periodista—y vayamos casi única y preferentemente a otro más interesante. Y es el de mi propósito, corroborado por otros ilustres compañeros, de fundar a todo trance y a toda costa un «Teatro de Nuevos». De este asunto es de lo que quiero que se trate y adquiera estado de opinión y realidad. Sí, un teatro donde puedan estrenar todos los nuevos, sin más condición o requisito que el de que la obra valga.»

El sagaz periodista que escuchaba estas intencionadas palabras del autor de *La venganza de Don Mendo*

tuvo un punto de escepticismo y se lamentó de esta guisa :

—¡ Un teatro de Nuevos ! ¿ En compensación y para que lo dejen en paz con sus éxitos de taquilla y público y su género teatral ? ¿ O como consecuencia de la crisis que pretendemos escabullir con tapujos y sofismas ?

Al margen de estas palabras del señor Navas y de otros comentarios de idéntico criterio, queremos enderezar y encauzar los comentarios que nos sugirieron las frases que vamos glosando. No es ciertamente nueva ni original esta idea de Muñoz Seca, que me parece mal intencionada o una equivocación por cuanto supone un forzado residenciamiento de los inéditos en un solo teatro, hacia un solo escenario demasiado caracterizado, constreñido, fijo...

Muchas veces se ha intentado en Francia análogo propósito de descubrir la nueva dramaturgia inédita. Porque no es de ahora—siquiera en estos tiempos el clamor tenga más vibrantes y recios tonos,—el afán de buscar desconocidas orientaciones, nuevos procedimientos y diferentes normas de las conocidas y en uso. En París se han dicho muchas veces frases que, traducidas a nuestro idioma, expresan anhelos propiamente nuestros. « Los teatros parisinos están tomados por los autores de moda y es difícil que un novel pueda estrenar en un teatro de categoría. » Una de las ocasiones en que los fervores legítimos de los nuevos iban a tener propicio eco, fué hace ocho o diez años. Entonces se dijeron unas palabras muy parecidas a estas : « El sueño dorado va a cumplirse. La producción dramática tendrá durante la temporada un teatro donde las gentes juzguen a autores distintos de los que vienen aplaudiendo ; un teatro en el que podrán estrenar los jóvenes dramaturgos libertados de las combinaciones y monopolios que les cerraban el paso. Únicamente se les exigirá la condición de que aporten obras estimables. »

¿Verdad que estas palabras de ayer tienen la misma confortadora idea de las que hoy se precisan? Las palabras del señor Muñoz Seca parecen eco de las que se oyeron antes en París.

El director dispuesto a lo nuevo entonces era un hombre, Huber Genin, empresario del teatro Grevin, en Montmartre. No había, como se ha pretendido para el «Rey Alfonso», un comité de admisión. El, con un amplio espíritu, con laudable criterio ecléctico estudiaba todas las obras de todas las tendencias y géneros, desde el melodrama al *vaudeville*...

¿Aquí se necesita otro Huber Genin, de idénticos propósitos?

Esta excelente idea es mas bien, o debía ser, el último esfuerzo de los que tienen sed de estrenar. Mejor que un asilo o exposición de los desdeñados por otros teatros, mejor que residenciar a un solo escenario, a una sola compañía lo ignorado y lo inédito, es que se procure dar a conocer, junto con el género conocido y el autor consagrado, los nuevos valores destacables. Dice Jessner: «Uno de los principales deberes del teatro es el descubrir y fomentar la producción de los autores noveles.»

Así piensan y ejecutan, al parecer, empresarios, comediantes tan conspicuos como Yañez, Santiago Artigas, Margarita Xirgu, Morano y Sassone, que muestran, de cuando en vez, gran curiosidad por la dramaturgia nueva.

Teatro de Nuevos, sí; pero ante el ejemplo ajeno, antes que hacer el frente único de muy problemáticos resultados, mejor que encerrarse en un teatro como en un reducto en actitud de defensa desesperada, es el hacerse paso en los teatros de los consagrados y que por quien corresponda se abran los brazos al catecúmeno recién advenido. Es lo más humano y lo más lógico ya preconizado por Rubén, que tanto sabía y le mortificaron los «dolorosos comienzos»...



TEATRO EN VERSO

LA vieja clasificación de «compañías de verso» va teniendo en nuestro país, cada día, menos fundamento y menos justificación. El verso apenas aparece por nuestros escenarios y su aparición cada vez menos frecuente, no tiene siempre la alta calidad requerida, para que pueda pensar uno que venga a aumentar el acervo dramático castellano, tan considerable de antiguo, y tan racial. Algunas comedias en versos malos y ramplones, sin sustancia poética alguna, o tan diluída que se esfuma en una fábula vulgar, suelen aun estreñarse de cuando en cuando y con éxito inverso a la calidad de la obra, las más de las veces. Es decir, a mucho ripio, a poco verso mucho aplauso. No hace falta citar obras. Está en el ánimo de todos los que acuden siquiera sea de tarde en tarde, al teatro.

Tal vez debido a esto, el verso ha decaído tanto y tanto, que escasamente interesa a la generalidad. Por muy excelente que sea una comedia en verso, no despierta nunca el interés que una mediana obra en prosa. Esto, que lo saben y propalan empresarios y comediantes—atentos siempre a la taquilla, mejor que a la embocadura—trae como consecuencia dos hechos enlazados en íntimo maridaje, de difícil solución porque uno y otro son subsidiariamente responsables.

Ponen pocas obras en verso nuestros actores. Y como ponen pocas, apenas declaman bien. No tienen costumbre, no «cogen» el tono, no saben, en una pa-

labra. Y como declaman mal, el público se retrae. Y como el público se retrae, los comediantes rehuyen el verso. Es un círculo vicioso. Parodiando a Larra podríamos preguntar: «¿No es frecuente el verso porque no gusta, o no gusta, porque no es frecuente?» Merecía la pena de pensar un poco en ello.

Suele dar pena la contemplación de algunas obras estimables en verso al ver como «las pasan»... y traspasan nuestras más altas figuras escénicas. Pocos se salvan de ello. Estos tiempos de comedias vacías, de obras nuevas, de astracanismo, de frivolidad, ha hecho un tipo de actor gris, vulgar, discreto a lo sumo, como tantas veces nos hemos lamentado. Podía haber mejores actores, pues no les suele faltar a los nuestros condiciones y temperamento. Ahora, que no tienen lugar ni motivo para lucir esas condiciones y mostrarnos su arte. Todos tienen grandes propósitos, pero no cuajan siempre. Aún esperamos que un Bonafé, por ejemplo, nos muestre y demuestre lo que tan enfáticamente nos prometiera una mañana de bilis desde las columnas de «A. B. C.». Y cabe ahora otra pregunta: «¿No hay obras porque no hay actores, o no hay actores porque no hay obras? La interrogante permanece íntegra, inédita aún y a cada estreno de obra en verso la respuesta parece esquivarse más y cuando surge es de modo borroso, sin medio de concretarla, sin algo que pueda definirla bien, sin réplica eficaz y adecuada.

* * *

No suele ser el verso por igual aceptado en la generalidad. Hay quien no lo resiste y hemos oído exclamar muchas veces: «Para qué una obra de teatro en verso, si la gente en la vida se expresa en prosa?» Y los hay aun más desdeñosos que, ante el anuncio de un drama, de una comedia de este jaez vienen en decir «¿Pero todavía el verso?»... Otros exclaman. «¿Por qué

no?)» El verso es la primera manifestación literaria y dramática que existe. El verso es anterior a todo. Las leyendas remotas, las tragedias primeras, los romances, los cantares de gesta lo atestiguan. Y no eran precisamente para ser leídos en confortable gabinete, sino por el contrario, los versos primeros fueron cantados, recitados en público y estaban henchidos de expresividad dramática.

El verso nació al socaire de la declamación, vivió y se desarrolló por los declamadores en sus varios aspectos y modalidades: trovadores, juglares, aedas, rapsodas, versolaris, etc., pero, el verso con el tiempo y con la imprenta, perdió su pristino carácter y casi casi su primigenia cualidad, y ahora hay versos y palabras rimadas que no es lo mismo. Poesía y armonías y consonancias, que es diferente. Teatro en verso y teatro poético, que es otra cosa. Aunque a las veces, hay quien se empeña en identificar y confundir conceptos tan dispares.

A este punto conviene traer aquí las palabras ponderadas y ciertas de Enrique de Mesa, alto poeta castellano, y crítico teatral.

«En lo que actualmente se denomina teatro poético—nos referimos por modo exclusivo, claro está, a la producción contemporánea—no siempre coinciden ni emparejan el concepto intrínseco de poesía y la formal vestidura del metro, más o menos abundante y feliz en las inflexiones musicales del ritmo—amplio, grave, célebre, gracioso—y en las rimas o cabos de asonancia y consonancia. Muchas veces la inexistencia o la frustración de lo sustancialmente poético inténtase en vano disimular con el sonsonete del verso. Expediente de dudosa eficacia, ya que en la cara de un muerto no puede fingirse con gayos tonos de artificio la lozana coloración producida por el riego caliente y vivo de la sangre. De aquí se infiere que teatro poético y teatro en verso no son sinónimos, aunque de ordinario la gente

lega propenda a confundirlos y unificarlos en su contenido y significación.

A nuestro juicio, es un error creer que la poesía estriba en la metrifización del lenguaje, y que una obra dramática puede defenderse con los ringorrangos, los afeites y los arrequives, más o menos deslucidos, de todo; desconocer, aparte su condición adjetiva de medio formal, el singular prestigio, la calidad sustantiva de lo escandido y metrifizado.»

Las virtuales cualidades del verso, tienen a las veces, modalidades que despistan y desconciertan de tal forma que nos explicamos la confusión de la generalidad. Se ven; se escuchan, se leen algunas obras, escritas en renglones cortos que asonantan y consonantan y la gente dice: «comedia o drama en verso» ¿En verso, esto es, poética? No, por cierto. Que el verso alguna vez no es poesía ni cosa parecida; ni teatro siquiera, a lo mejor. Es decir a lo peor.

Con Lamartine digamos que la poesía no consiste en la vana sonoridad de los versos, si no en la *idea* en el *sentimiento* y en la *imagen*. Esto es; el pensamiento versificado.

Desde luego, la poesía y la dramática no suelen ir siempre juntas. Entre el poeta y el dramaturgo hay en ocasiones diferencia. Porque el poeta es subjetividad, impresión, personalismo en su acepción más restringida y el hombre de teatro ha de ser todo objetividad, expresión variada, impersonalidad. El poeta piensa y siente y habla por sí. El dramaturgo ha de hablar, pensar y sentir por *los demás*, por sus personajes, a los que debe dar calor de Humanidad, individualismo, concreciones puras, o simbolismos...

De aquí parece inferirse que hay entonces dos clases de versos. Versos para el libro y versos para el escenario: Poesía dramática. Y entonces surge otra pregunta. ¿Cómo debe ser la poesía dramática? Y más concre-

tamente : ¿Cómo deben ser las obras en verso? ¿Cómicas a la manera de ¡*Pare usté la jaca, amigo!*... de Ramos de Castro? ¿Dramáticas? ¿Trágicas? ¿Humorísticas?...

Veamos lo que ya existe. Hay de todo. Desde «La venganza de Don Mendo» del señor Muñoz Seca a «La antorcha escondida» del genial D'Annuzio. Luego es posible toda modalidad. No cabe mayor disparidad ni hay criterios, estética y sensibilidad más antagónicas, que las de nuestro prolífico andaluz y el italiano inmortal.

Claro es que cabe una objeción. En el teatro realista, naturalista, verista ¿cabe el verso? Estrechamente se ha de ver. El verso no es propicio para una obra así, en que ha de reflejar trozos palpitantes de la vida. En cambio, en la alta comedia, a lo Molière, por ejemplo, en obras ejemplares, altisonantes, de personajes-tipos, de abstracciones simbólicas, el verso es aceptable; en la tragedia—las primeras tragedias están en verso—y en el drama romántico, también.

Nuestro Calderón, nuestro Lope, nuestro Tirso, nuestro Alarcón—sus castizos octosílabos son ejemplares—como Molière, Hugo, etc., han empleado en sus obras en verso que son la casi totalidad, principalmente Lope, distintos metros en la versificación, entendiendo que, con los diferentes estados, situaciones, parlamentos y escenas, correspondían idéntica variedad métrica, percibiéndose a lo largo de todo nuestro teatro clásico, que preside como un cánón métrico para cada motivo—al revés que en Shakespeare, por ejemplo, que dentro de una misma obra, entremezcla parlamentos en prosa y en verso según conviene, diestramente administrados—y cuya manera, la manera clásica española, se echa de ver alguna vez en obras en verso de hogaño.

Lope de Vega dejó como sancionado ciertas for-

mas métricas que han subsistido gran tiempo, y que aún suelen subsistir: las *décimas* para el duelo, la *lira* para la declamación heroica, el *romance* para la exposición, el *soneto* para los descansos, la *redondilla* para los lances amorosos, etc., etc.

Para el drama histórico el verso hace buen papel. Recordemos siquiera sea de pasada *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, *El alcázar de las perlas*, de Villaespesa, *El doncel romántico*, de Ardavín—el Ardavín de la primera época—, *El rebaño*, de López Martín, *Juan de Mañana*, de los Machado, etc. Como también es una pieza poética admirable, el *Don Guzman de España* de Joaquín A. Bonet cuyo estreno se ha retrasado por el fallecimiento de la Guerrero. Drama caballeresco de rancia solera, romántico y teatral.

Y es que la ficción escénica, tomada de un hecho histórico, de un sucedido que se poetiza, que se idealiza para mejor teatralizarlo, para el más eficaz dramatismo, suele tener cierto incentivo, y le da una *re-teatralización* precisa, que lo avalora más.

Claro está que en el drama rústico—D'Annunzio lo ha demostrado plenamente entre otras, con sus magistrales *La Hija de Jorio* y *La antorcha escondida*—cuando el verso viene a ser un medio de levantar de rango el lenguaje, liberándolo del naturalismo cotidiano, cuando la fábula es ya poesía, el verso es su mejor ropaje. A este respecto es oportuno recordar entre muchas obras *Fidelidad*, por ejemplo, del excelente crítico y poeta catalán José M.^a Segarra, que dió a conocer Marquina por boca de la Xirgu hace algún tiempo en Madrid. Su poema dramático, es teatro poético, no un drama en verso. Todo él, tiene substancia poética admirable, y aunque es natural, de una encantadora naturalidad, no se advierten prosaísmos ni vulgaridades. En suma, que es teatro poético. Lo que únicamente ha de ser el teatro en verso.

ESCENARIOS DE VERANO

Es coincidente con los días del estío el éxodo a provincias de las compañías madrileñas, que al marchar suelen cerrar las puertas de sus teatros, en espera de los mejores días otoñales. La vida teatral se paraliza en la Corte y se agosta con los primeros calores estivales. La gente entonces se distribuye por las terrazas de los cafés, en los colmados, en la policromía bulliciosa de las verbenas, en las *kermess* castizas y por los merenderos... Huye del local cerrado, y gusta tan sólo de la diversión al aire libre, bajo el rútilo techo inmarcesible.

Es difícil sostenerla, atraerla a un recinto, aunque se le ofrezcan seguridades de una temperatura agradable. El público necesita aire, busca las frondas, la caricia sutil de un rumor de hojas, perspectivas amplias y gusta sorprender cómo cruzan las estrellas, cómo huyen asustadas, a las veces...

Y, sin embargo, cuantos intentos se han hecho para lograr un *teatro de la Naturaleza* y por hacer espectáculos al aire libre han fracasado. Apenas si en el Retiro, en la Ciudad Lineal, en algún otro sitio, por las épocas, de verano suelen actuar compañías en escenarios descubiertos. Pero no logran despertar interés. Y apenas si se sostienen una o dos.

¿Es por falta de atractivos? ¿Es por falta de prestigio artístico en las compañías? ¿Es por cansancio del público, demasiado zarandeado durante las tempora-

das de invierno? Bien puede ser por todo un poco. Mas lo cierto es que el teatro de la Naturaleza no tiene arraigo entre nosotros.

Podrá achacarse esto a muy diversas y complicadas causas; pero no podrá decirse que carece de tradición. El teatro de la Naturaleza es tan antiguo como el mismo teatro. En sus primitivos albores eran pocos los medios de que se disponía para las representaciones, todas al aire libre. «Como la relación que en los tiempos remotos—dice uno de los más acertados comentaristas del teatro griego—tuvo la fiesta con el mito de Dionisos se había ya olvidado, y los festejos que se celebraban ante sus templos se trasladaron a lugares más adecuados, la tarima colocada ante el altar, alrededor del cual danzaba el coro, y acaso el ara donde se inmolaba la víctima del sacrificio, vino a convertirse en tribuna para el actor único. Esquilo introdujo una especie de tienda, *la escena*, para que aquél pudiese entrar y salir. Por lo regular, estas tiendas en la parte anterior, tenían tres puertas, colocándose más fácilmente ante ellas el tablado del comediante...». Delante de estas tiendas tenían lugar las danzas del coro, pero a ras del suelo, en redor del altar, y el público se congregaba en semicírculo a los extremos de la tarima del actor, la que tenía el nombre de *proskēnion*.

El espacio circular adecuado a los coros—*orķestra*—con el tiempo fué rodeado con gradas de madera; y de esta guisa nació la disposición fundamental del teatro griego. En sus originarios tiempos se reducía, pues, a una humilde barraca de madera, y en semicírculo, al aire libre, estaba el espacio destinado a los espectadores. En el siglo IV la primera casa-escenario se construyó ya de piedra.

Esta casa-escenario era entonces estrecha y larga, cubierta con un tejado, y con el tiempo se añadieron dos pisos exornados con columnas. La escena tenía

tres puertas, y a derecha e izquierda dos alas que sobresalían—los *paraskenios*—y en el espacio entre ellas se levantó una tribuna sostenida por columnas, que venía a ser lo que modernamente consideramos como escena.

En los tiempos medievales vemos el teatro al aire libre, en aquellos *chariot*, carretas-escenas — de gran aceptación en Inglaterra—, con su decoración circular, precursoras de las modernas escenas giratorias, que se ponían en plazas o mercados.

En el siglo XV ya existían dos clases de teatros. Abiertos de techo y cerrados.

En aquellos teatros de verano el escenario estaba formado por una simple y cuadrada tarima sobre unos duros soportes y avanzaba hacia un patio sin adoquinar, ocupado por el público que contemplaba en pie las representaciones. Las tablas, especie de *podium*, descansaban por la parte posterior en la barraca de los actores. En torno al edificio, de forma ovalada, se alzaban tres galerías, a la manera de los modernos anfiteatros y graderías de las plazas de toros. En estas galerías estaban los palcos. En la parte posterior del escenario se alzaba un gran pórtico, sostenido por dos grandes columnas, para guarecer a los actores los días de lluvia, y eran igualmente vistos desde todos sitios o mismo que cuando actuaban en la parte anterior del escenario. El local del fondo, con dos puertas sobre el escenario, servía de camerino para los actores, y alguna vez sirvió de decoración y jugó papel importante en alguna representación.

Pero no solamente en tiempos remotos el teatro de la Naturaleza tuvo más y mejor desarrollo que hogaño. Luis XIV de Francia exaltó el verdadero teatro de la Naturaleza, y aprovechando las propicias umbrías de Fontainebleau—aun tomó parte en *ballets*, encarnando diferentes deidades mitológicas—y los jardines de Versalles, donde se representaron también

Tartuffe, *La princesse d'Elide* y *La mariage forcé*, de Molière, y suntuosos desfiles que tenían mucho de la revista de hoy, dió grandes fiestas nocturnas.

Los españoles no fueron menos. Aun perdura el recuerdo de fantásticos festivales organizados en el Buen Retiro, en tiempos del bueno de Felipe IV, a petición de la condesa de Olivares. Y si el joven monarca francés tenía la ayuda literaria de Molière, para las fiestas del Buen Retiro el monarca español tenía a su lado a Lope de Vega, que escribiera *La noche de San Juan*, y a Quevedo, que en colaboración con Antonio de Mendoza dió *Quien más miente, medra más*; las dos, sátiras atrevidas, flageladoras...

¿Por qué al esplendor de otrora no puede ponerse hoy un gran apogeo? ¿Por qué ha decaído tanto? Seguramente porque nadie se ha preocupado de realzar estos espectáculos y de ofrecer actuaciones interesantes. Y con cupletistas y compañías modestas no puede hacerse resurgir un teatro de añosa tradición, de un gran interés, que ha resplandecido cuando ofrecía suntuosidades magníficas y estaba situado en lugares adecuados de infinita poesía y encanto.

* * *

Vemos, en los escenarios descubiertos, el símbolo del teatro futuro. No ciertamente en su aspecto arquitectónico, si no por lo que sugiere. Abierto, a todas luces, sin hermetismos, con amplitudes adecuadas, dispuesto a recibir los aires de todas direcciones, y a dar al traste con las normas anquilosadas de los demás escenario. Escena libre. En su amplio sentido ideológico. Libre para todas las tendencias, escuelas y procedimientos; libre frente a la Naturaleza, libre para todas las ideas, para todas las sugerencias. Así vemos el escenario futuro, el teatro del porvenir, propicio a recoger toda orientación; abierto, sin muros, y con horizontes infinitos, remotos, espléndidos.

Madrid, mayo 1928.



ÍNDICE



PRIMERA PARTE

| | <u>Págs.</u> |
|--|--------------|
| La decadencia del teatro. | 9 |
| ¿La renovación teatral está en las obras de vanguardia?... | 23 |
| ¿Qué es teatro de vanguardia? | 28 |
| Teatro de vanguardia en España | 33 |
| El teatro moderno de Jacinto Grau | 42 |
| El arte teatral moderno en Polonia | 50 |
| Don Quijote en el Japón. | 57 |
| Un innovador: Bragaglia | 63 |
| Las nuevas normas escénicas | 69 |
| Los escenarios giratorios | 76 |
| Un retorno a lo clásico. — Calderón dentro y fuera de España | 83 |
| Los autos sacramentales. | 89 |
| Los misterios. | 95 |
| Un misterio de hoy: «Santa Juana» de Bernard Shaw. | 101 |
| Otro innovador: Pirandello | 108 |
| «El avaro» de Molière y su época | 117 |
| Pero Molière no entra en el Japón | 121 |
| ¿Otra vez Echegaray? | 126 |

SEGUNDA PARTE

| | |
|---|-----|
| La escuela oficial del comediante: El conservatorio | 133 |
| La condición del comediante | 137 |
| El arte de la caracterización. | 142 |
| El arte de interpretar. | 148 |
| El realismo en la escena. | 156 |
| Las fronteras de la moral | 161 |

| | <u>Págs.</u> |
|---|--------------|
| El arte de representar | 167 |
| Representaciones con muñecos | 177 |
| La estética del «Mimo» | 183 |
| Hacia el «Ballet» Español | 188 |
| La remota estética del «Ballet» | 195 |

TERCERA PARTE

| | |
|--------------------------------|-----|
| Lo cómico de ahora | 201 |
| Un teatro de nuevos | 208 |
| Teatro en verso | 211 |
| Escenarios de verano | 217 |

OBRAS DEL AUTOR

PUBLICADAS:

EL ALMA DE GALICIA

(Tercera edición)

NUEVO ESCENARIO

PARA PUBLICAR:

LUZ EN LOS OJOS

(Novela)

CELTAS DE MI TIEMPO

MÁSCARAS CONOCIDAS

(Comediantes, autores, empresarios y críticos).

EL INTERNO DE LA SALA DIEZ

(Novela)

EN PREPARACIÓN:

LOS ESCRITORES ANTE SUS OBRAS

EL SEÑOR DEL TREINTA Y OTROS
SEÑORES

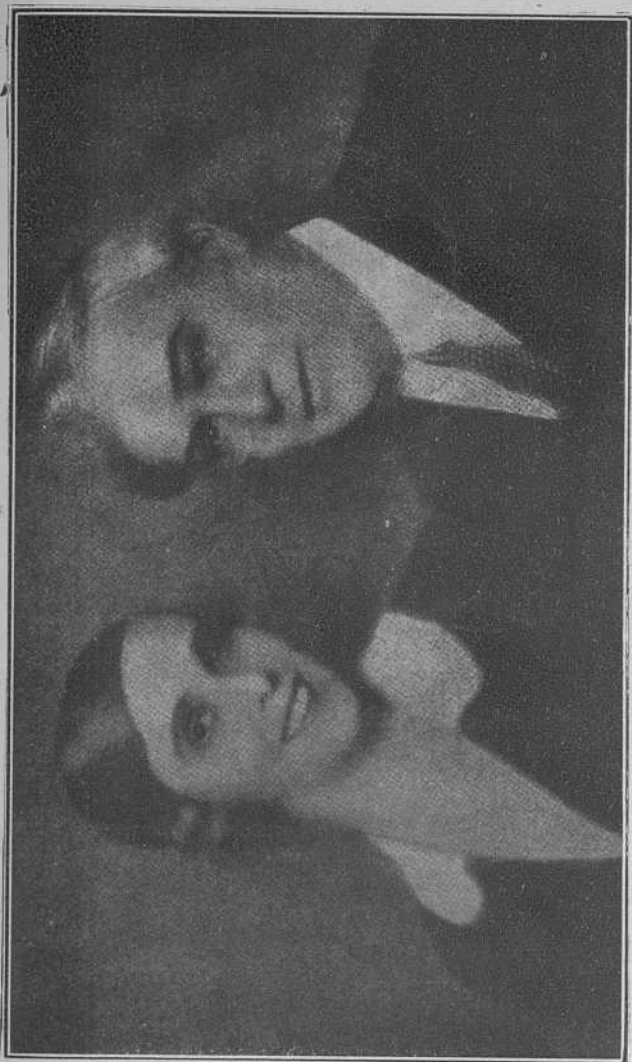




ILUSTRACIONES







Ferenc Molnar con su esposa Lili Dawas, una de las más cultas actrices de Hungría

(Del capítulo, La Decadencia del Teatro)





Jouvet, en *Knock*. Jouvet se lamenta,
con tristeza, de la actual situación
del teatro moderno.

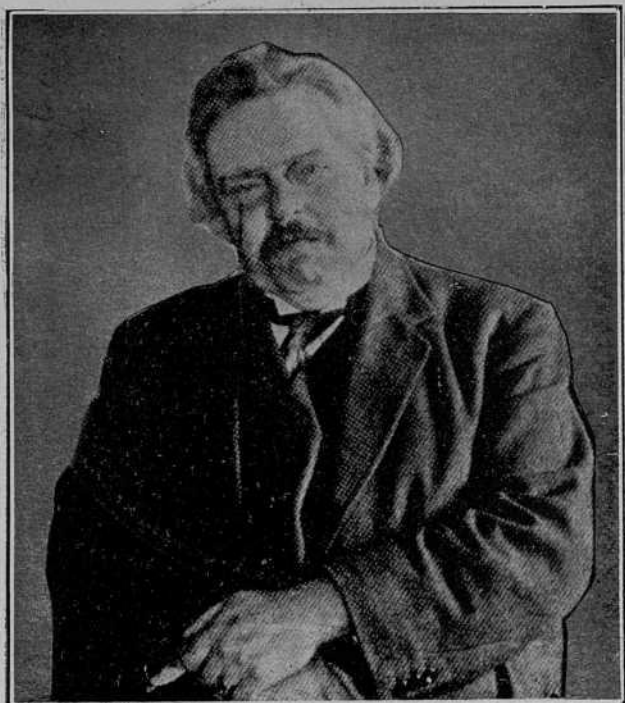


(Del capítulo, *La renovación teatral*,
¿está en las obras de vanguardia?)



Jacques Copeau, autor francés de vanguardia, cuyo pesimismo sintomático nos hace vacilar en nuestras convicciones

(Del capítulo, *La renovación teatral*,
¿está en las obras de vanguardia?)



Un dramaturgo inglés: Chesterton

(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)





**Jules Romains, joven autor francés de vanguardia.
Su *Knock* es una obra representativa de las más
sopasadas tendencias modernas.**

(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)





**El dramaturgo alemán Gerardo
Hauptman**

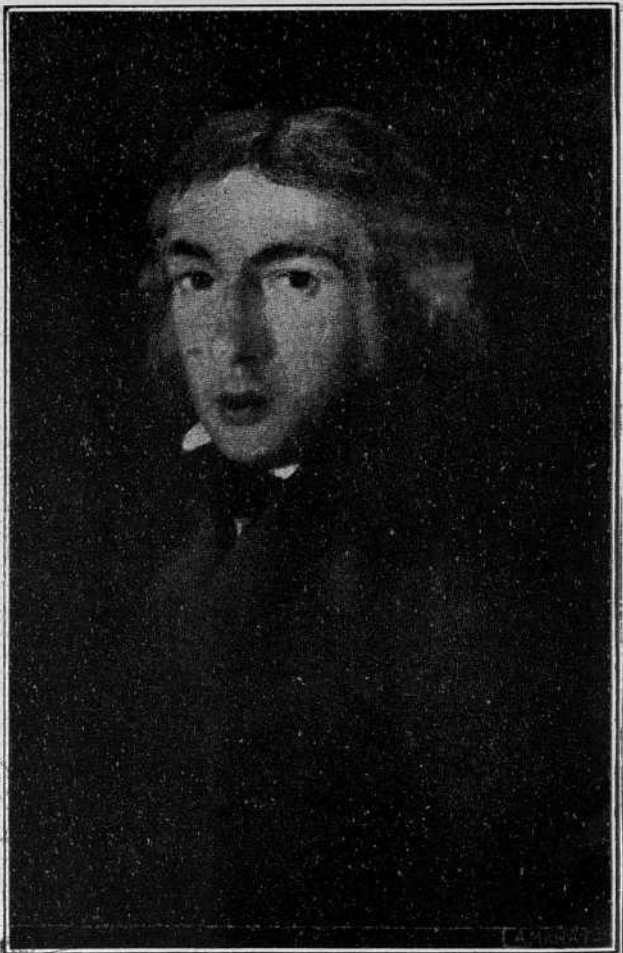
(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)





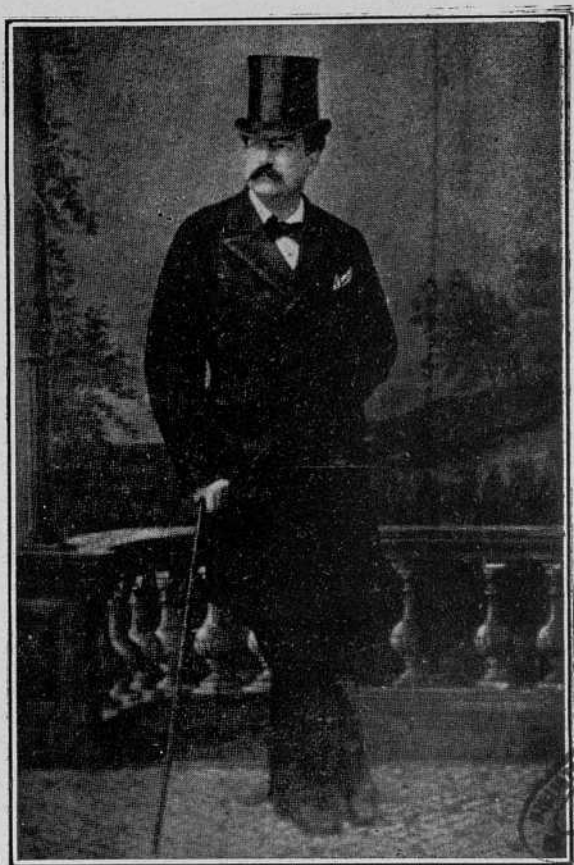
**Maiquez; innovador a su modo y en su tiempo,
pintado por Goya**

Del capítulo *¿Qué es teatro de vanguardia?*



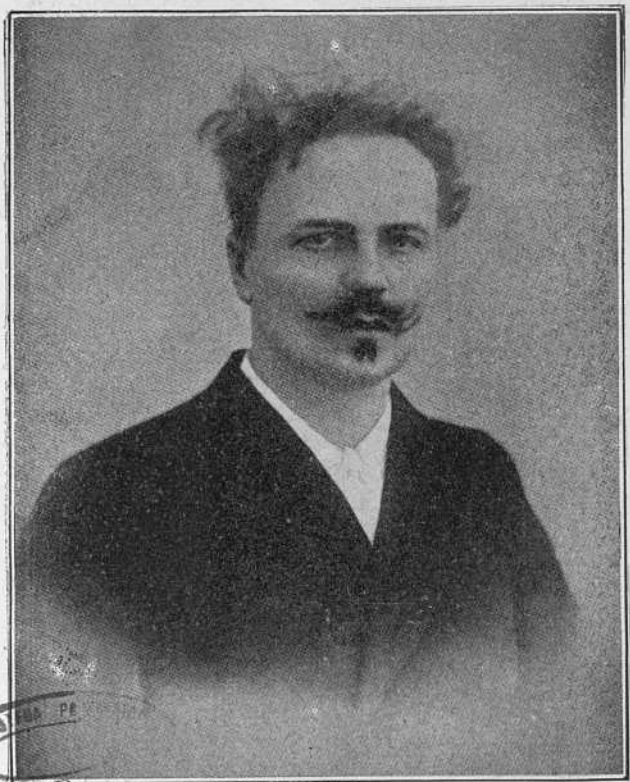
Leandro Hernández de Morafín

(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)



Antonio Vico, célebre actor español (1880)

(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)



Strindberg

(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)



**Mario^o Bontempelli, joven e interesante autor
de vanguardia y una de las más destacadas
figuras teatrales de Italia**

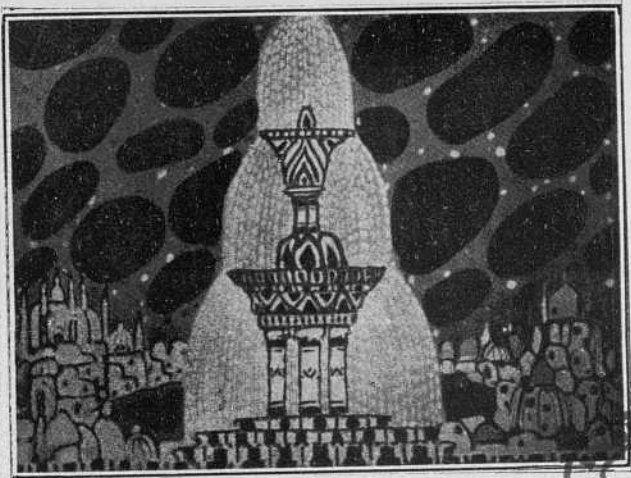
(Del capítulo, *¿Qué es teatro de vanguardia?*)



RESERVA PROPIA
SORI

Decorado para "El Médico a la fuerza", que se representó en Eslava por la Compañía Martínez Sierra

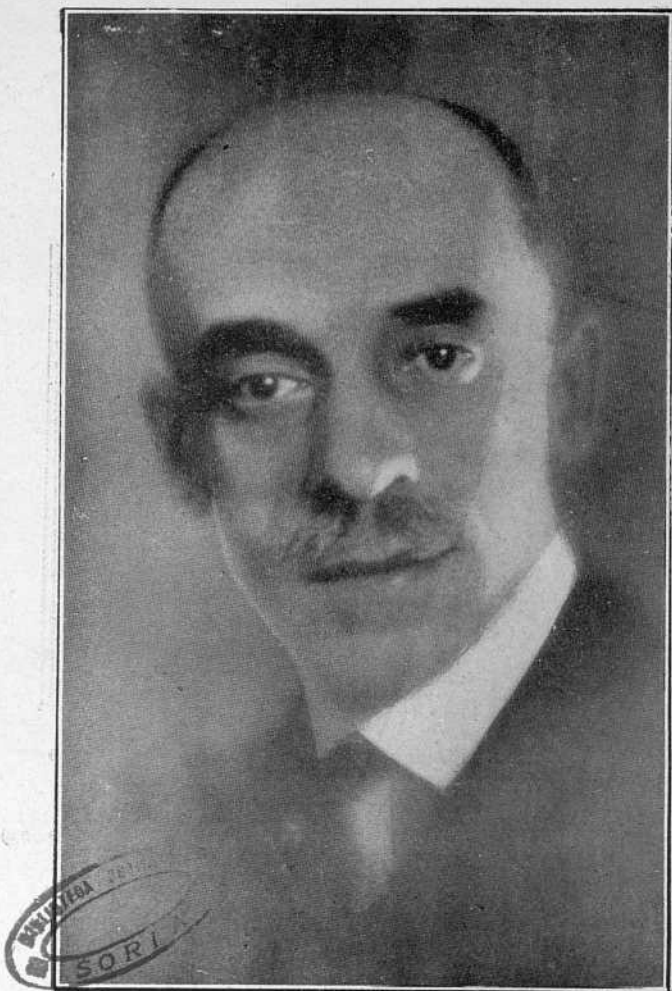
(Del capítulo, *El teatro de vanguardia en España*)



**Decorado para "El Pavo Real", de Marquina, puesto
en escena por Marín Sierra**

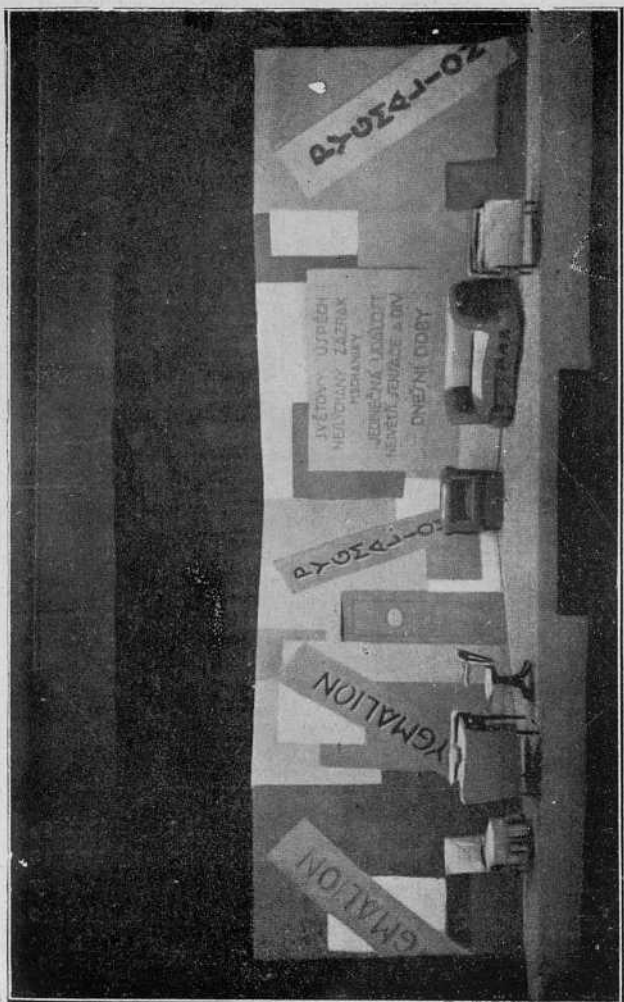
(Del capítulo, *El teatro de vanguardia en España*)

LIBRERIA PROYECTO
SORIA



Martínez Sierra, autor y *animador* de amplio eclecticismo y de una gran sensibilidad

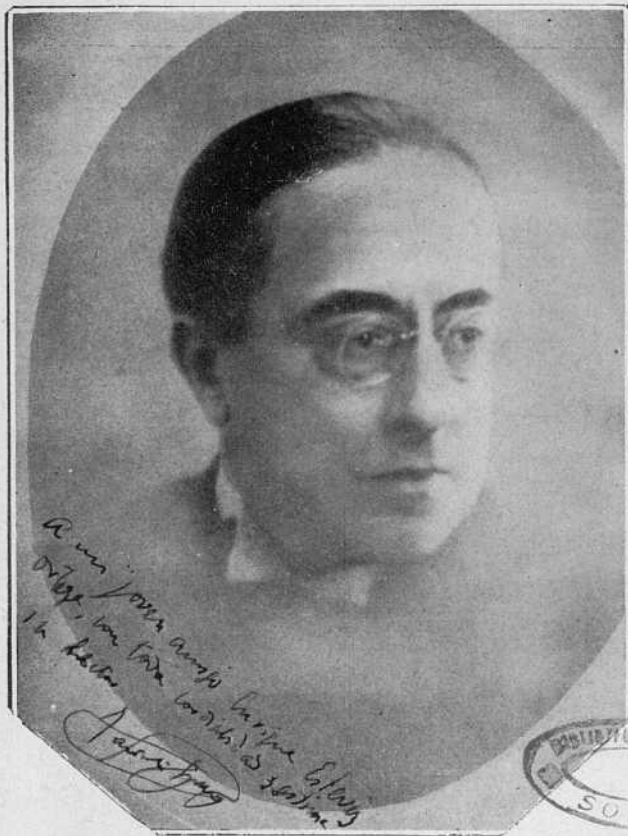
(Del capítulo, *El teatro de vanguardia en España*)



No se ha representado en España "El Señor de Pigmalión" con el arte y originalidad inimitables, como se puso en el Teatro Nacional de Praga, debido al talento de Capek

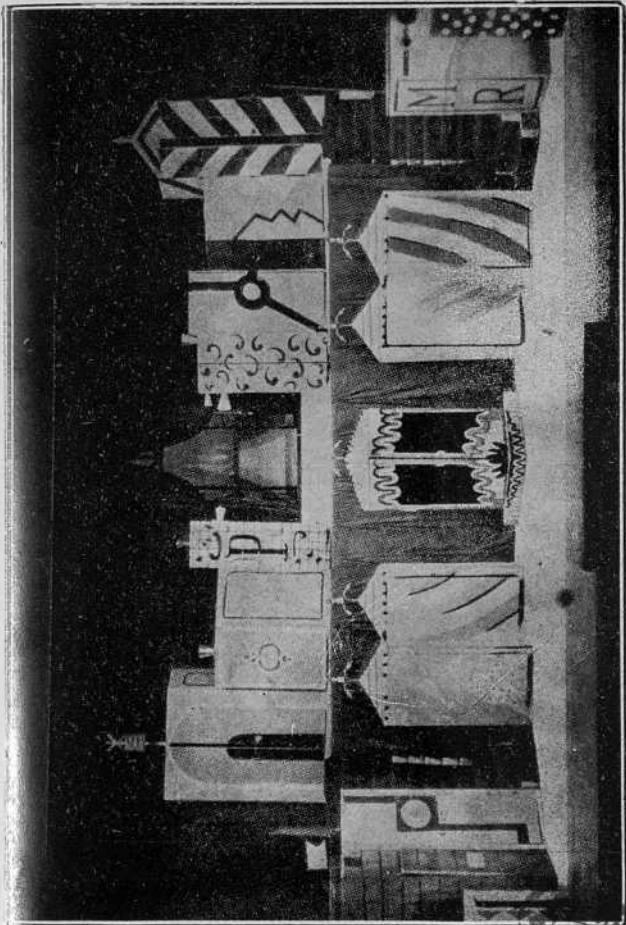
(Del capítulo, *El teatro moderno de Jacinto Grau*)





Jacinto Grau, ilustre escritor español, cuyo teatro, traducido a los principales idiomas extranjeros, se representa en los mejores coliseos del mundo, y autor de "El Señor de Pigmalión", recientemente estrenado en el Cómico de Madrid

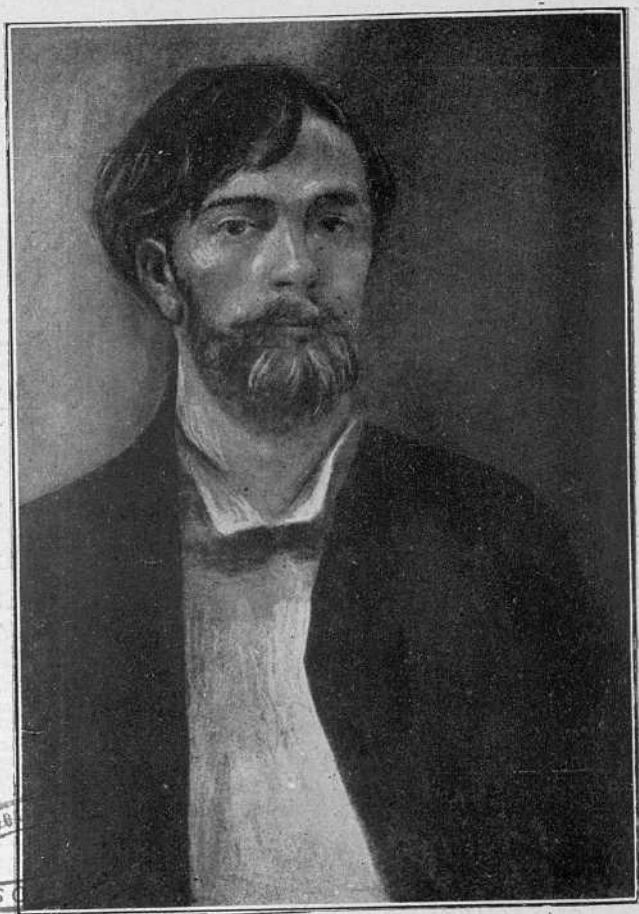
(Del capítulo, *El teatro moderno de Jacinto Grau*)



Capek representó de modo insuperable "El Señor de Pigmalión", de Jacinto Grau, en el Nacional, de Praga. Su originalidad, su personalismo estético, su buen gusto y su arte se pueden admirar en esta escena, modelo de decorado moderno de primer orden

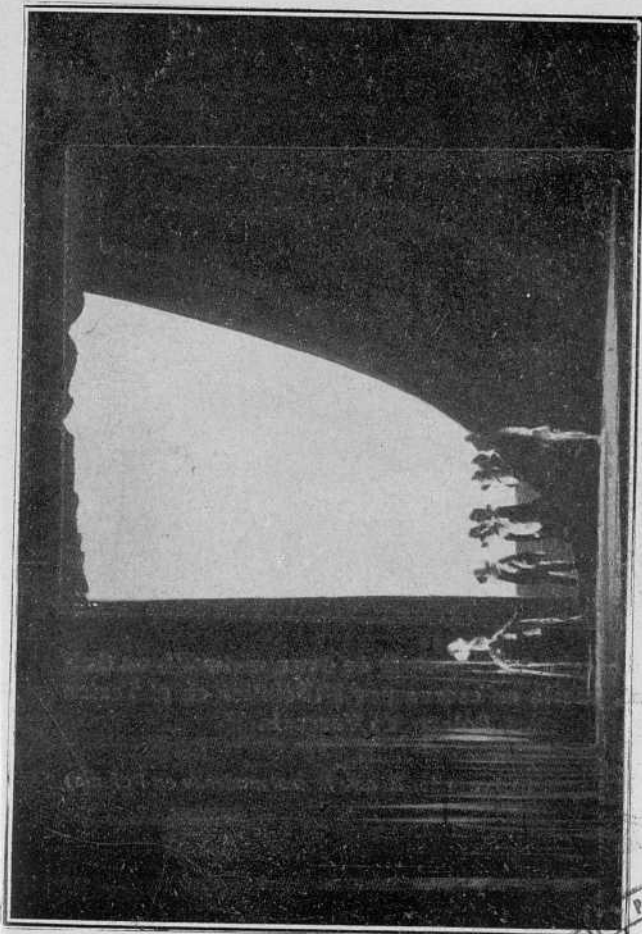
(Del capítulo, *El teatro moderno de Jacinto Grau*)





Wispiański, poeta y pintor de visionarias plasticidades. Innovador de la escena polaca

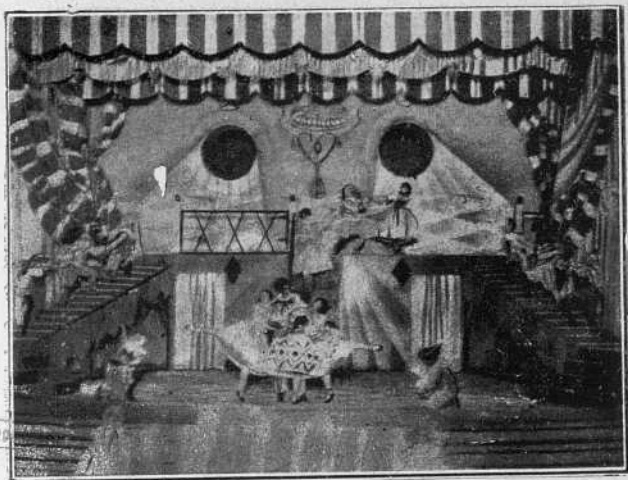
(Del capítulo, *El arte teatral moderno en Polonia*)



Decorado de Karol Frycz, para "Hamlet"

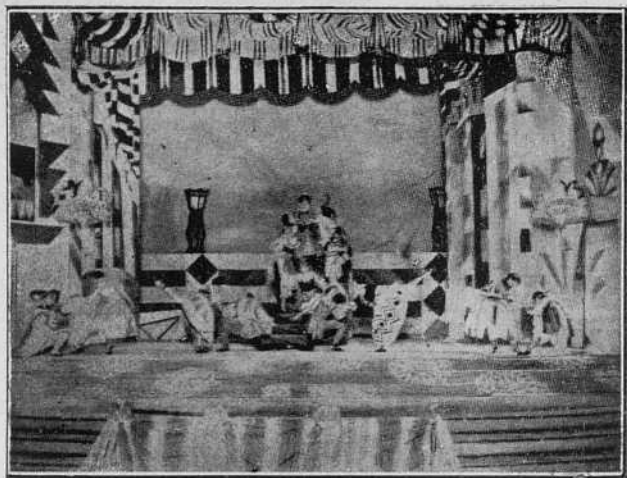
(Del capítulo, *El arte teatral moderno en Polonia*.)





Una escena de "Serviteur de deux maîtres", de Goldoni, puesta en escena por M. Schiller en el Teatro Polaco, de Varsovia

(Del capítulo, *El arte teatral moderno en Polonia*)



Otra escena de la misma obra

(Del capítulo, *El arte teatral moderno en Polonia*)

BIBLIOTECA PROVINCIAL
SORIA

BIBLIOTECA
PÚBLICA

**Paul Claudel,
con su hija, en
el camerino de
Gaugiro, uno de
los más famosos
actores japone-
ses**



**Baiko y Koshiro, del Teatro Imperial, en una
escena del drama clásico "Seki-no-to"**

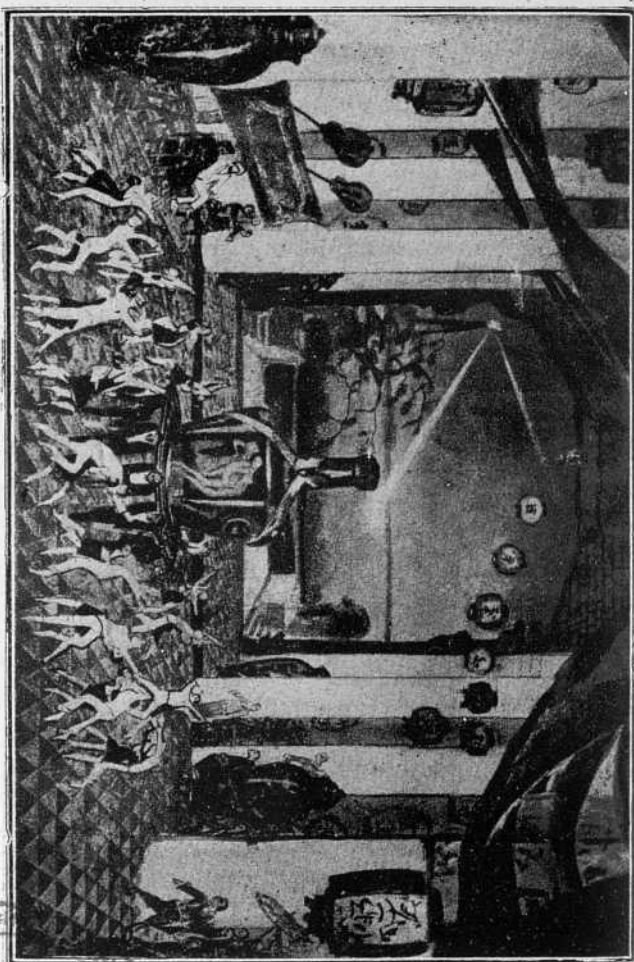
(Del capítulo, Don Quijote en el Japón)



Decorado del Teatro de Arte de Moscu, para una comedia bolchevique

(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)

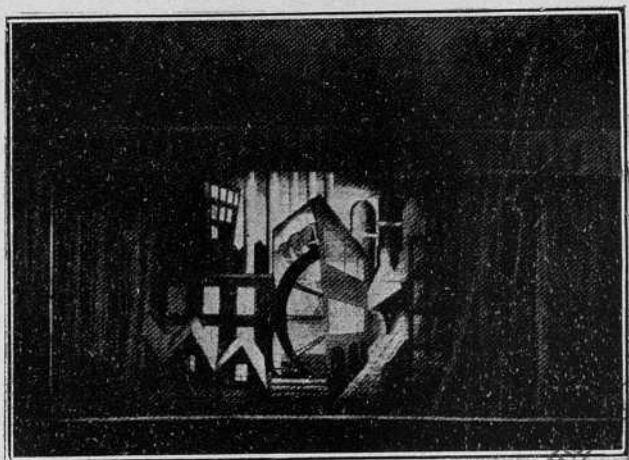




Escena de un ballet ruso representando un cabaret burgués europeo

(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)

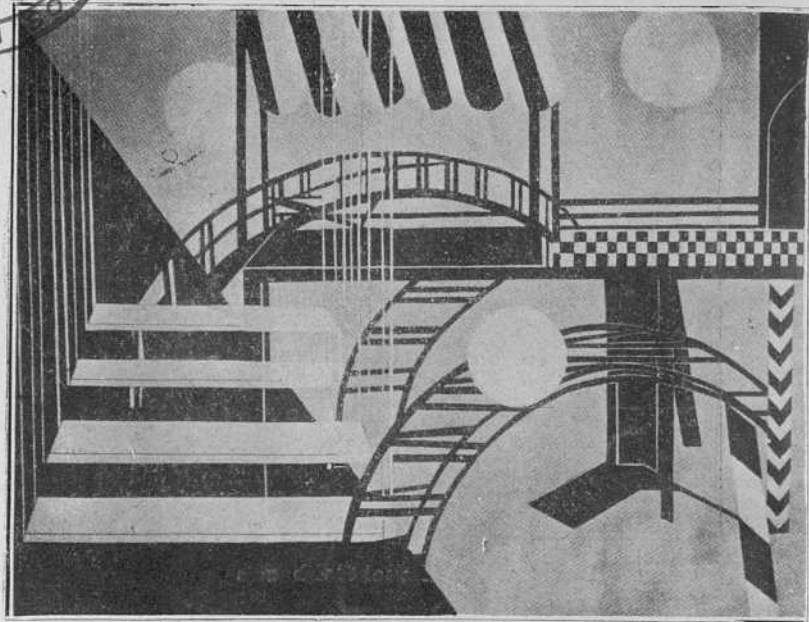




Decorado de Marcel Stobbaerts

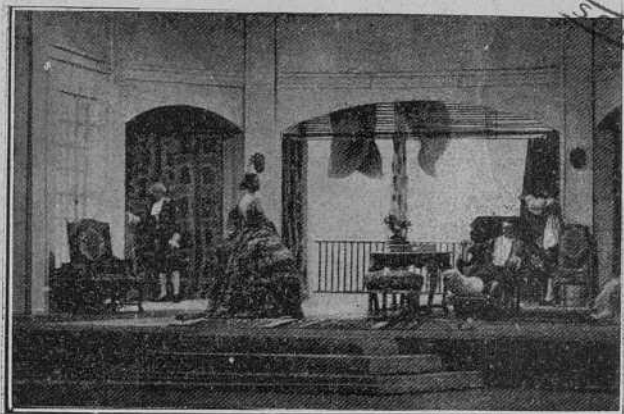
(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)





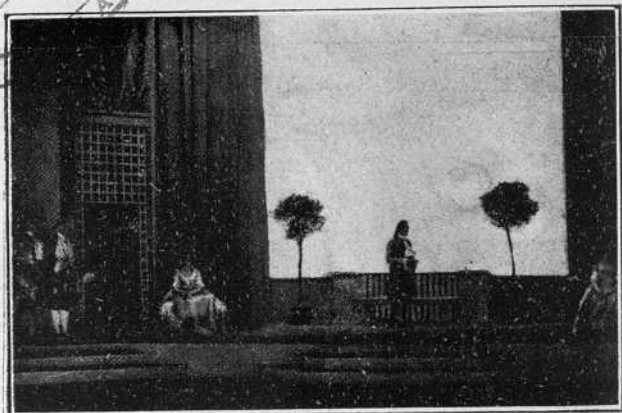
¿Venecia? Si; Venecia, según el moderno criterio de un escenógrafo alemán de vanguardia

(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)



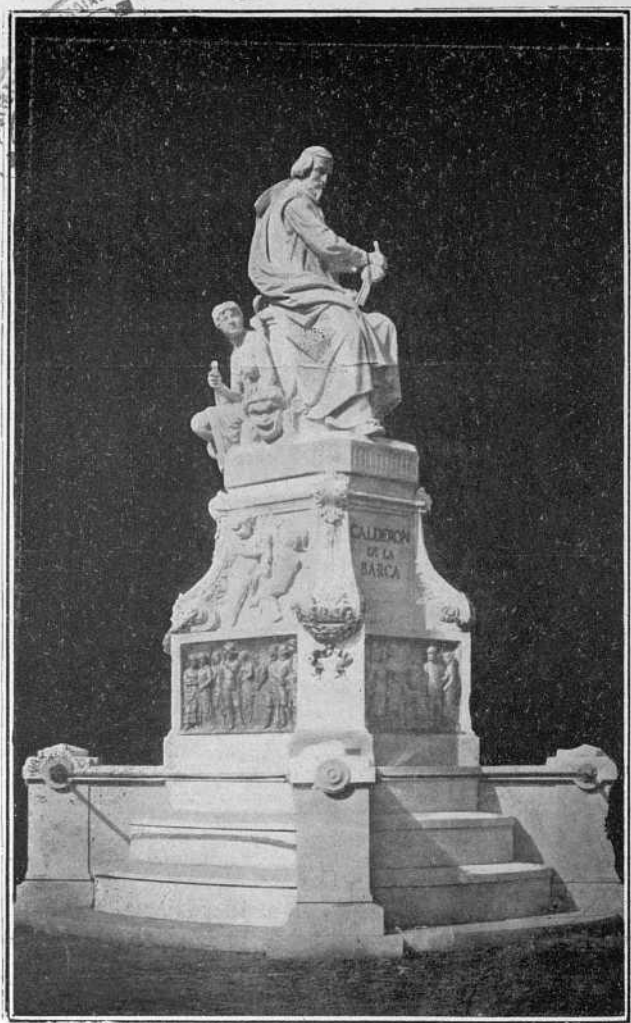
Un "interior" del Teatro Du Muraís, de Bruselas

(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)



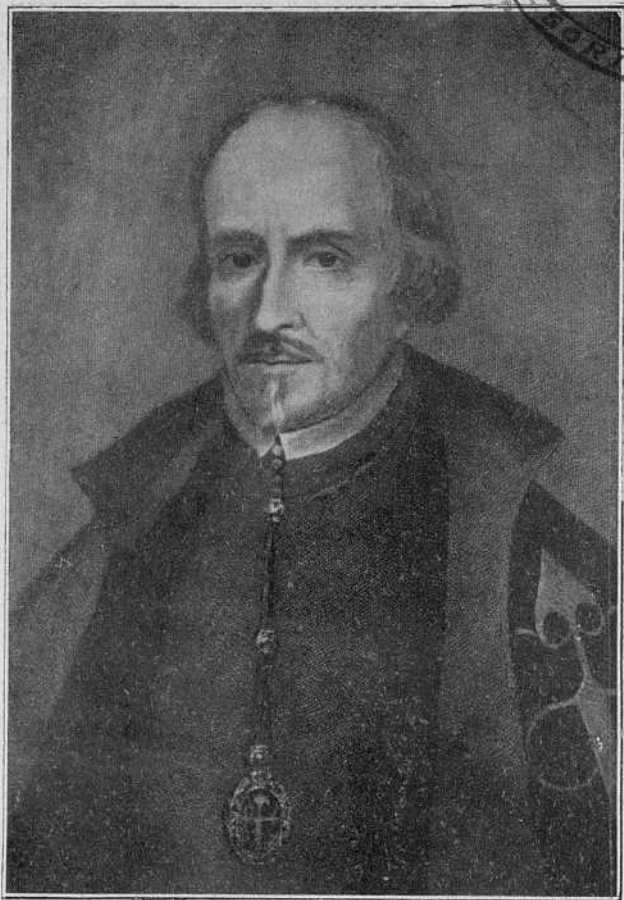
Un "exterior" del mismo teatro

(Del capítulo, *Las nuevas normas escénicas*)



Estatua de Calderón, en Madrid, representativamente frente al Teatro Español actual y rodeado de unos jardines ridículos, con bancos de azulejos, dignos de una escena quinteriana

(Del capítulo. *Calderón dentro y fuera de España*)



Grabado antiguo de Calderón de la Barca, autor de los "autos" sacramentales, género dramático esencialmente español

(Del capítulo, *Los autos sacramentales*)



Actriz de la compañía de Max Reinhardt en el papel de Virgen María, en un "auto" moderno

(Del capítulo, *Los autos sacramentales*)



Lope de Vega. Nadie como él tan representativo de un género teatral, al que se vuelven las miradas de los que ansían una renovación de la escena

(Del capítulo, *Los misterios*)



Henry Gheón, leyendo a su compañía un *misterio* moderno, de los que es, acaso, el autor más representativo

(Del capítulo. *Los misterios*)

MINISTERIO PROVINCIA,
SORIA



**Miss Valeria Taylor en el papel de la Virgen
María, en un misterio de Henry Gheón**

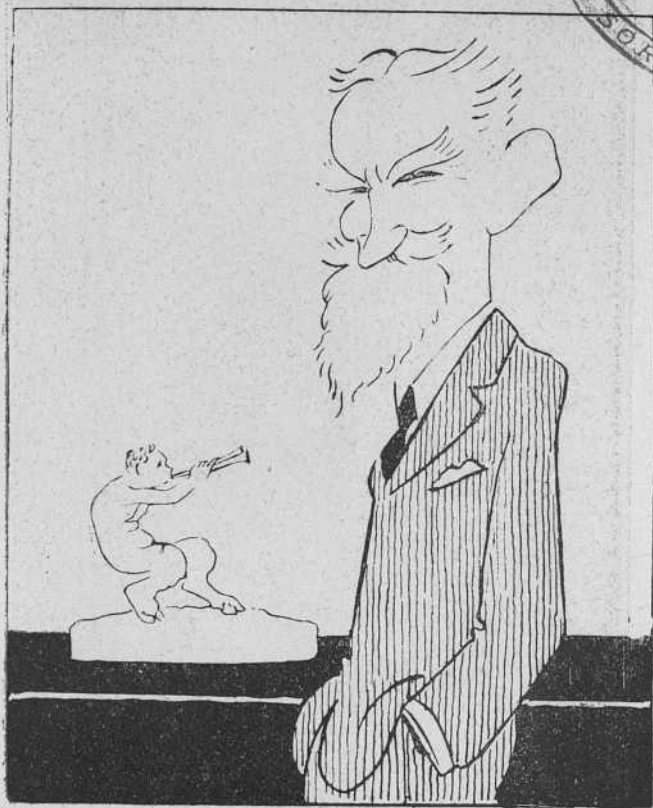
(Del capítulo, *Los misterios*).



**Escena de un misterio moderno de Henry Gheón,
representado a manera medieval en el Kingsway,
Theatre de Londres**

(Del capítulo, *Los misterios*)

BIBLIOTECA PROVINCIAL
SANTA CRUZ DE TENERIFE

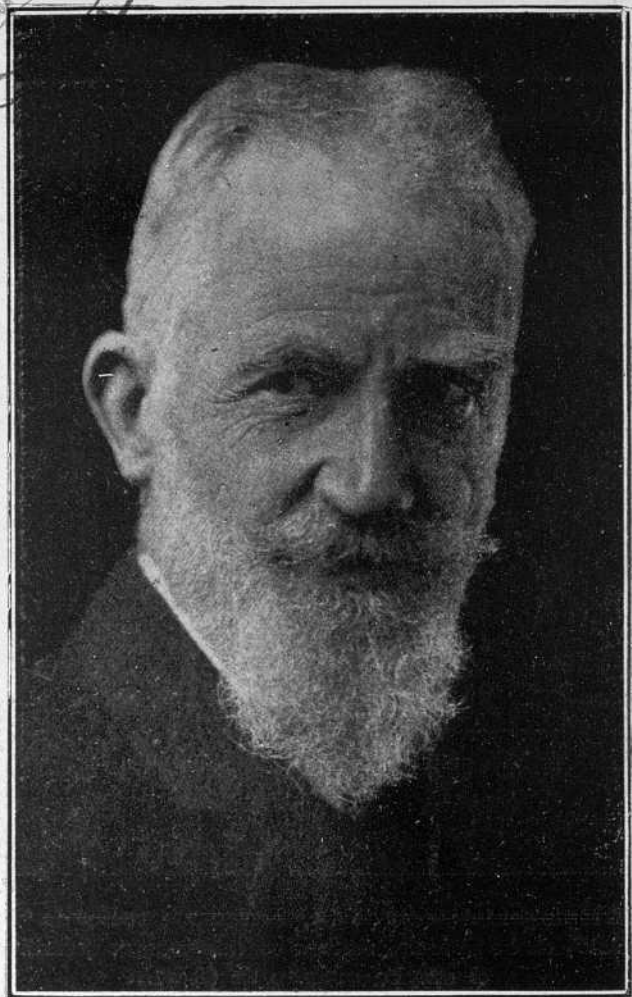


El lápiz genial y certero de Massaguer, director de "Social", de La Habana, resume en unos rasgos definitivos el amplio espíritu de Shaw...

(Del capítulo, *Un misterio de hoy: Sta. Juana*)

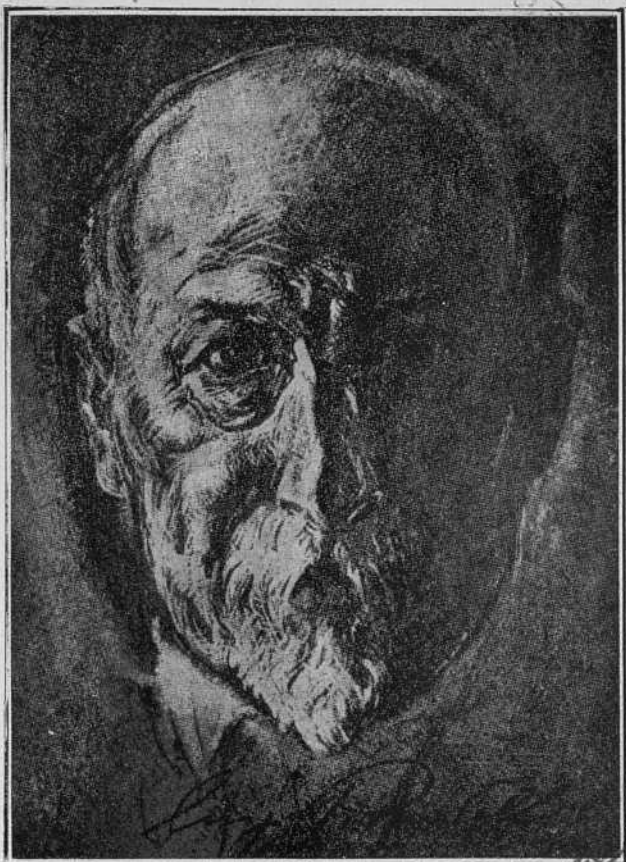
BIBLIOTECA
PÚBLICA

BIBLIOTECA PROVINCIAL



Bernard Shaw, según le recoge el objetivo fotográfico

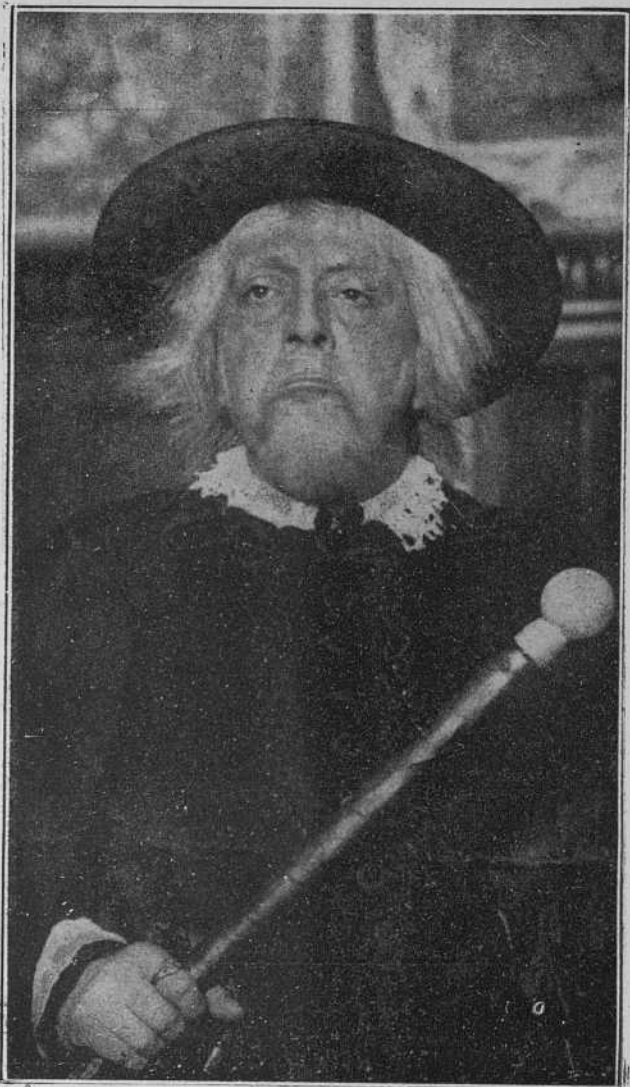
(Del capítulo, *Un misterio de hoy: Sta. Juana*)



Luigi Pirandello

(Del capítulo, *Otro innovador: Pirandello*)





BIBLIOTECA P
SORIA

**El actor Morano, admirablemente caracterizado para
representar *El avaro*, de Molière**

(Del capítulo, *El Avaro de Molière y su época*)



PROVINCIA
SUIRIA

Una escena de Ningyo-Sibai, teatro japonés de marionetas de rancia ejecutoria teatral, contra el que se han manifestado los autores modernos japoneses

(Del capítulo, Pero Molière no entra en el Japón)



**La eximia trágica María Guerrero, que con Sarah
Bernhard y la Dusse forma un triunvirato glorioso
de perenne recordación**

(Del capítulo, *La escuela oficial del
comedia: te: El Conservatorio*)





La actriz Margarita Xirgu, primera trágica española. A su arte, a su sensibilidad, se debe el habernos dado a conocer varias obras maestras de autores nacionales y extranjeros

(Del capítulo, *La condición del comediante*)

SORIA

ESIBI
SON



**Rosario Pino: la más sensible ac-
triz; la mejor intérprete de Bena-
vente... (Admirable retrato por
Bernardino de Pantorba**

(Del capítulo, *La condición del comediante*)



Catalina Bárcena, a cuya fina sensibilidad no se le resiste el drama, la comedia sentimental, el "auto" o "misterio" ni la revista de puro arte

(Del capítulo, *La condición del comediante*)

BIBLIOTECA P. BOU



La ya ilustre Josefina Díaz de Artigas. A ella y a su marido se debe la representación en España de verdaderas obras de arte e interés: *Mary Luz*, *El viaje Infinito*, *Lilióm*, *La casa de muñecas*, con las que lavó algunos pecados artísticos y algunas concesiones al público

(Del capítulo, *La condición del comediante*)



Arriba: El gran trágico inglés Lon Chamey. A la izquierda en una caracterización: "El pájaro negro"; A la derecha: en "El fantasma de la Ópera"

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)



El mismo actor en "El milagro del hombre"; en El Obispo, de "El pájaro negro" y en Quisimodo, de "Nuestra Señora", de Víctor Hugo

(Del capítulo. El arte de la caracterización)



Albert Bassermanns en una de sus mejores caracterizaciones

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)



Dos creaciones de Albert Bassermann, ilustre comediante alemán

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)



Borrás, nuestro primer trágico, cuida esmeradamente la caracterización. He aquí tres creaciones suyas que recuerdan algunos de sus innumerables triunfos escénicos: en "El abuelo", en "Los viejos" y en "Magda"

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)



Morita Kaya, el célebre actor japonés, cuya maestría en el arte de la caracterización asombra a los más eminentes actores del mundo

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)

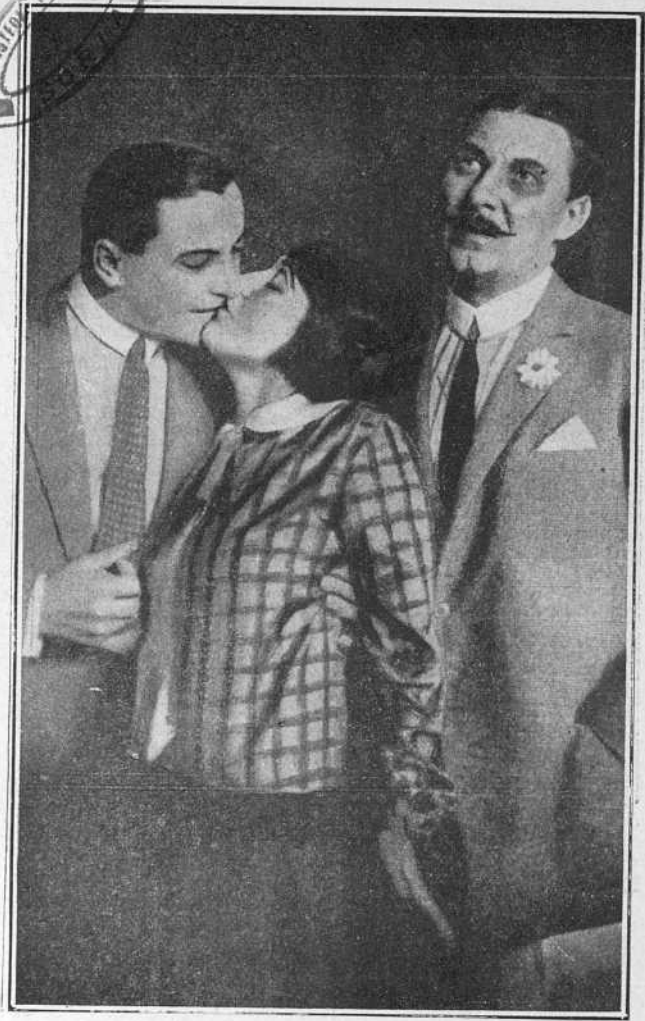
BIBLIOTECA PROVINCIAL
A



Algunas de las máscaras del gran artista Oliver Messell, moldeadas para la "Cochan's Revue", estrenada en Londres con gran éxito

(Del capítulo, *El arte de la caracterización*)

PUBLICIDAD PROVINCIAL



Una escena de la comedia "Cio che donna vuole", de Gellert, desempeñada por Kesteiz, Margarita Mak-kay y C. Sugar, realista, como una película americana

(Del capítulo, *El realismo en la escena*)



Las actrices Turay y Bathory en una escena de la obra "Un marido en venta", de Emerico Földes, estrenada en Hungría y en la que la gentil comedianta Turay se presenta en escena en camisa...

(Del capítu'lo, Las fronteras de la moral)



Danzarinas javanesas en actitud de danza, de remoto espíritu ancestral...

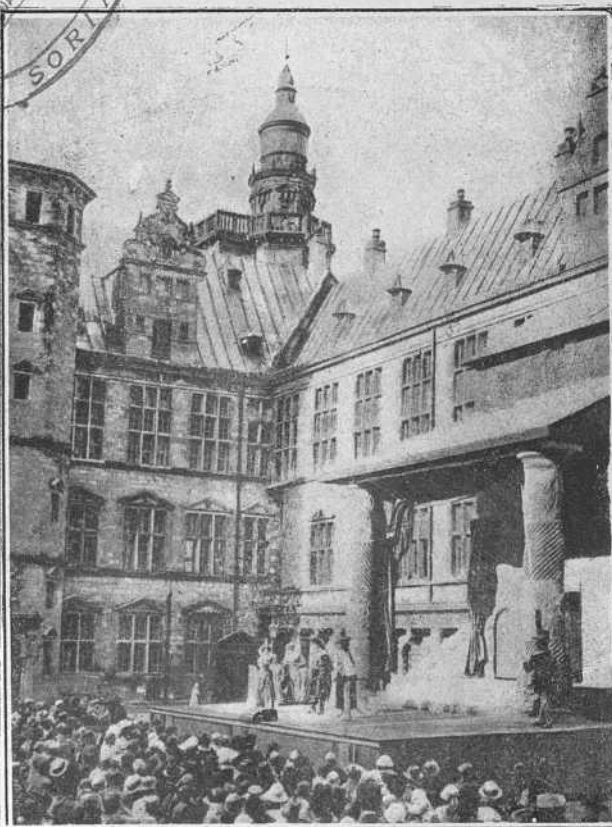
(Del capítulo, La revista estético del Tallet)



Una representación con decorado de Moulaert, de una obra del teatro flamenco

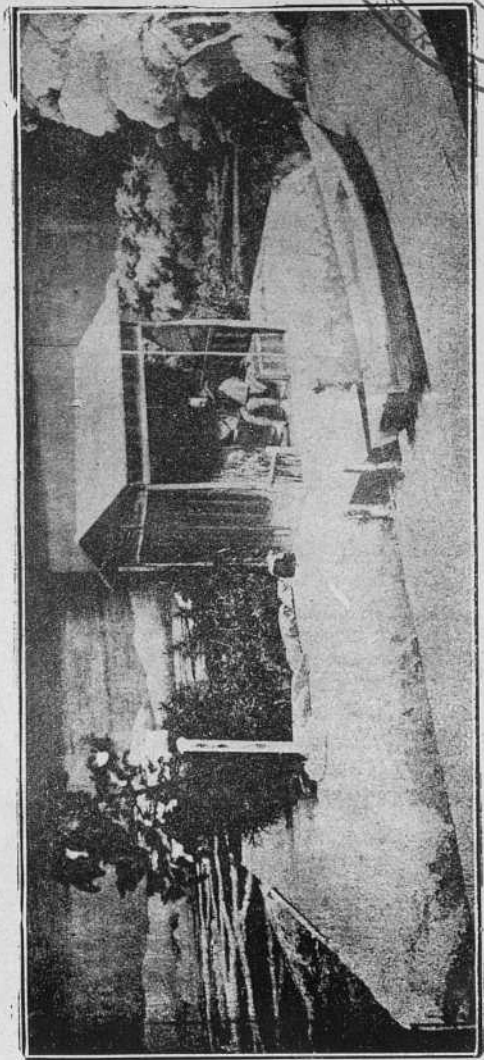
(Del capítulo, *El arte de representar*)

DISPOSITIVO PÉDRA
SORIA



Hé aquí una representación al aire libre, en nuestros días, a la manera del siglo XVI, en el patio de un antiquísimo castillo inglés

(Del capítulo, *El arte de representar*)



Una escena de Sakoura Sūgorō en el Teatro Shimbashi, de Tokio

(Del capítulo, *El arte de representar*)





Una escena del Teatro Comunal flamenco de Bruselas

(Del capítulo, *El arte de representar*)



Entre bastidores: una representación de muñecos-actores del grupo de artistas y literatos berlineses

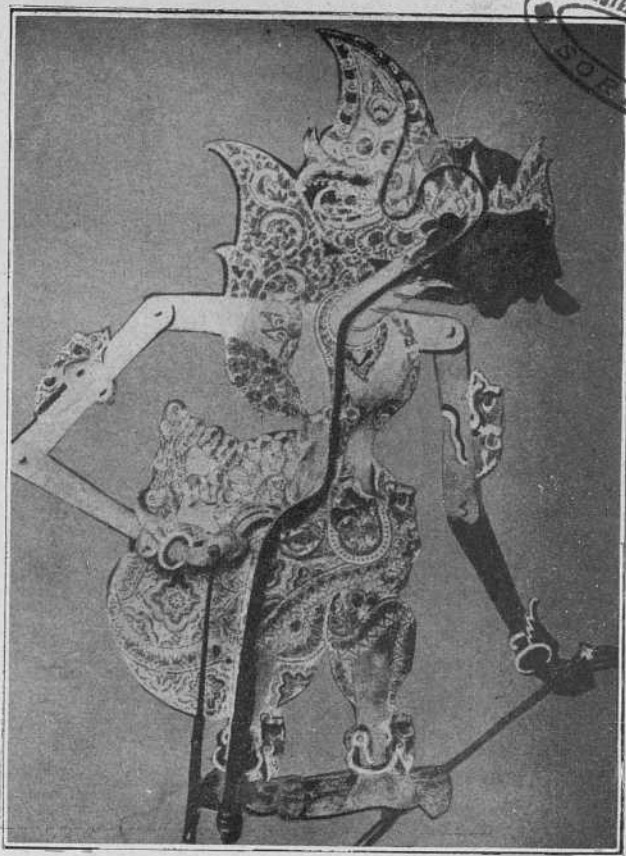
(Del capítulo, *Representaciones con muñecos*)

BIBLIOTECA
HISTÓRICA



La misma escena anterior de muñecos recortados del guñol de artistas germánicos, vista desde el público

(Del capítulo, Representaciones con muñecos)



BIBLIOTECA PROVINCIAL
SOBRIA

Muñeco javanés recortado, de complicadas articulaciones, de una troupe de muñecos actores que obtuvo un gran éxito en Londres

(Del capítulo, *Representaciones con muñecos*)



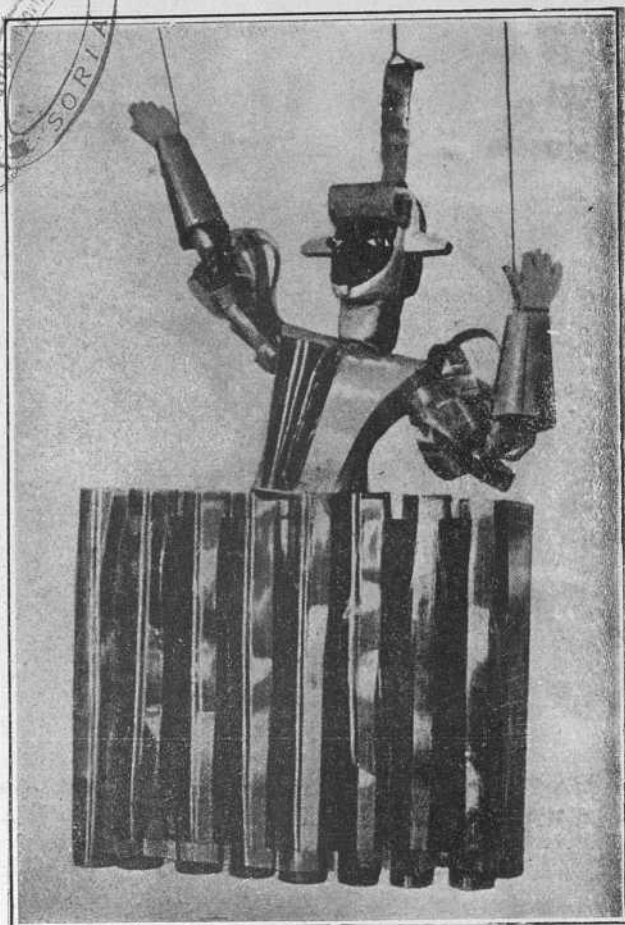
Tres escenas de la obra "El caballo volador", representada en la Sala Reig, de Barcelona y para la que Emilio Ferrer, uno de los primeros figurinistas españoles, hizo el decorado y los muñecos-actores

(Del capítulo, *Representaciones con muñecos*)



No es una función de circo cualquiera. No son dos actores, como tantos otros... Es una escena del "Teatro dei piccoli". Son dos actores-muñecos de la compañía de Victorio Podrecca

(Del capítulo, *Representaciones con muñecos*)



**Marioneta modernísima que llamó la atención en la
exposición "El Asalto", de Berlín**

(Del capítulo, *Representaciones con muñecos*)



Gösta Ekman

(Del capítulo, *La estética del «mimo»*)

BIBLIOTECA
SORIA



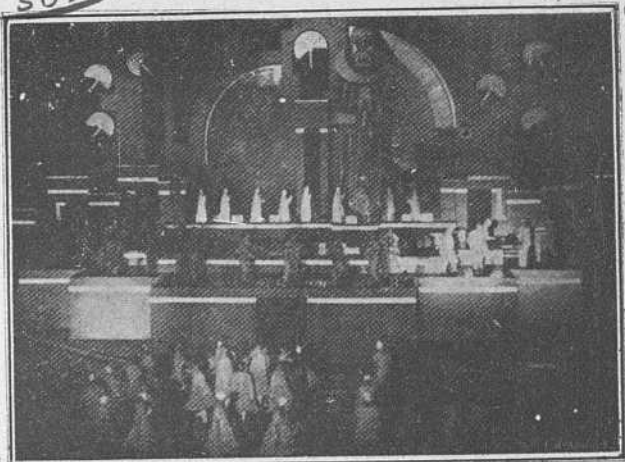
Pompoft, Thedy y otros "mimos" de hoy, cuyo arte es fraterno de aquellos que citaba ya Ateneo...

(Del capítulo, *La estética del «mimo»*)



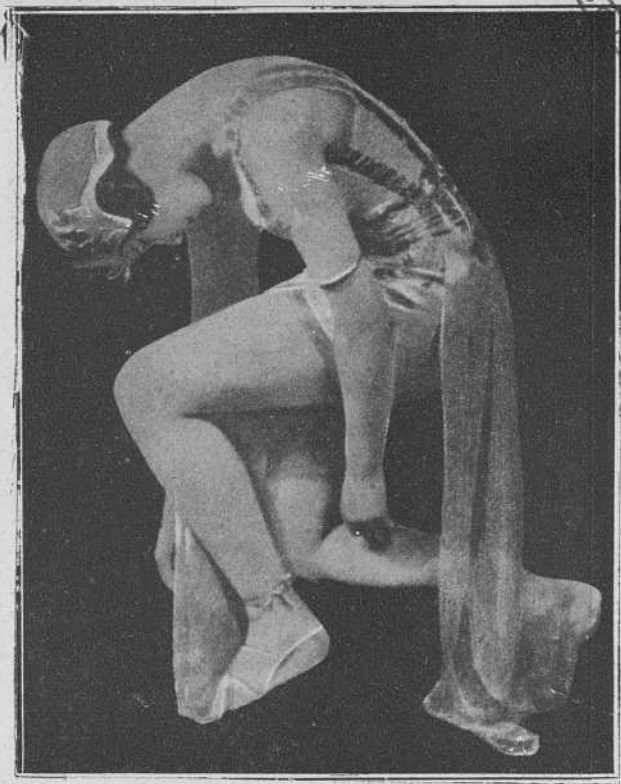
Actor cómico de una compañía javanesa ambulante

(Del capítulo, *La estética del «mimo»*)



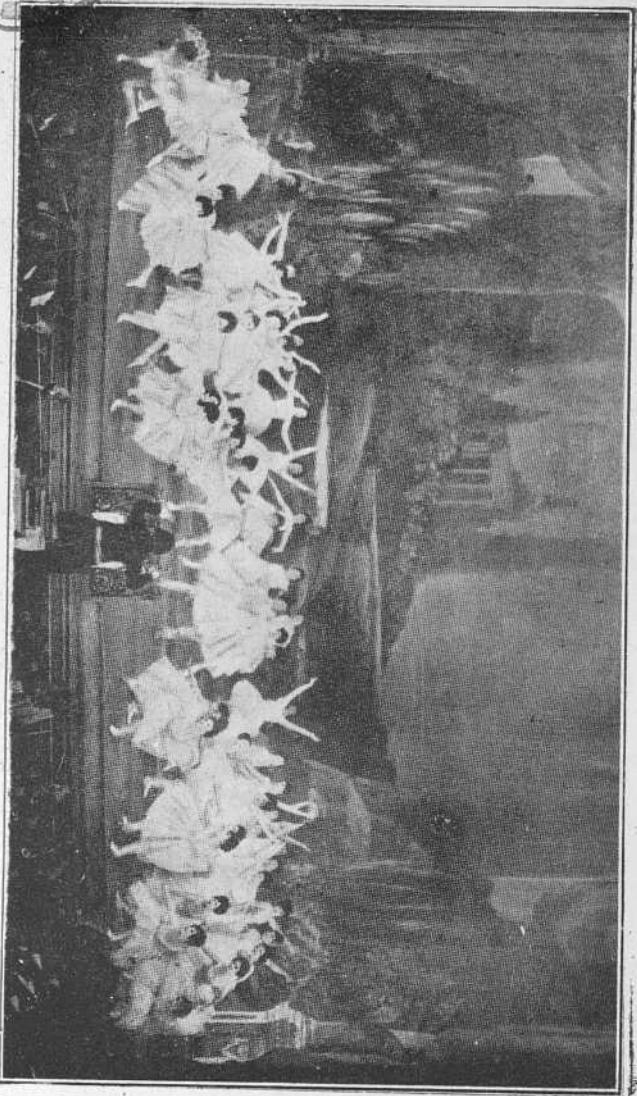
Representación del ballet "A.-Zspel" sobre el lago de Leyden

(Del capítulo, *El arte remoto del «ballet»*)



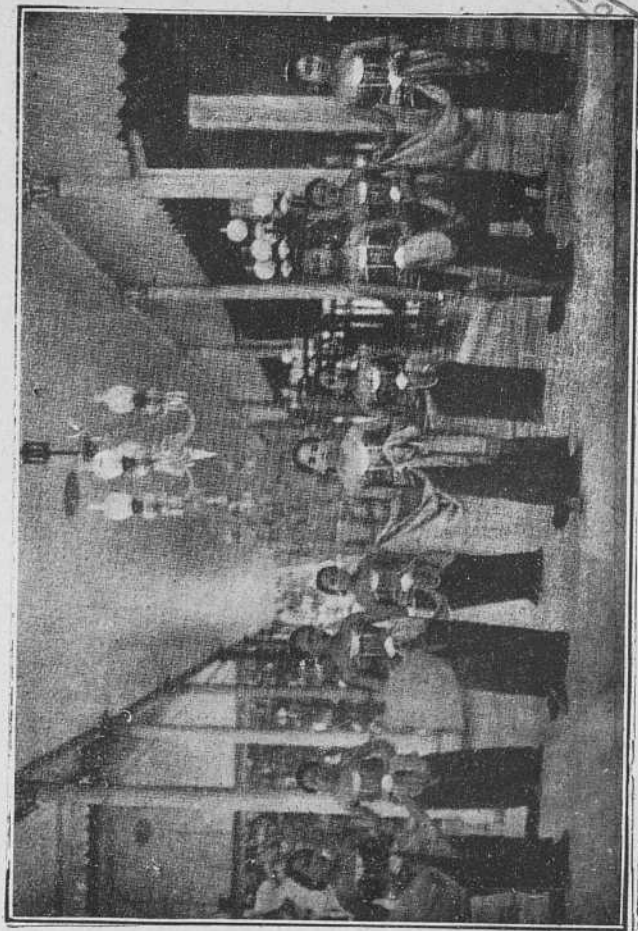
Isadora Duncan, en una actitud de baile

(Del capítulo, *El arte remoto del «ballet»*)



Unas evoluciones animadas de un "ballet" italiano, o francés, que pudiéramos decir clásicas.
Sin trucos y con un decorado muy siglo XIX

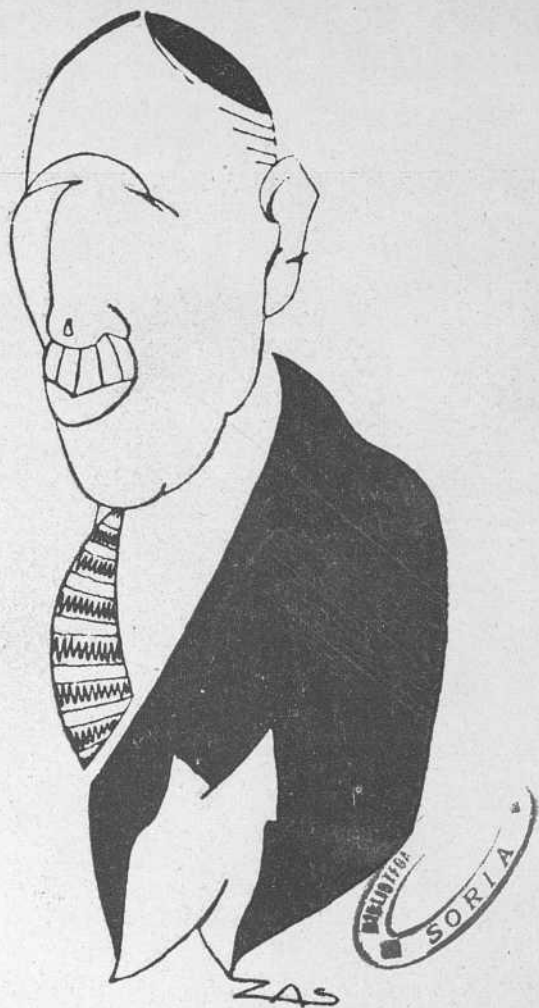
(Del capítulo, *El arte remoto del «ballet»*)



Baillarinas javanesas

(Del capítulo, *El arte remoto del «ballets»*)

BIBLIOTECA PROVINCIAL
SOLLA



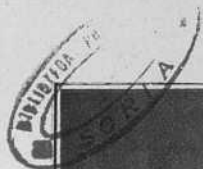
Arniches, representa en lo cómico contemporáneo lo que Kadelburg, lo que Chiarelli, lo que Achard... una noble y limpia manifestación literaria, que nada tiene que ver con los que se enriquecen atrofiando la sensibilidad pública

(Del capítulo, *Lo cómico de ahora*)



**Los guiños maliciosos
de Peña...**

(Del capítulo, *Lo cómico de ahora*)



Valeriano León, uno de los más jóvenes y destacados actores cómicos españoles. «¡Es mi hombre!», que interpretó de manera maestra, es uno de sus más legítimos triunfos

(Del capítulo, *Lo cómico de ahora*)





**Casimiro Ortas, uno de los más populares
y graciosos actores cómicos**

(Del capítulo, *Lo cómico de ahora*)



Zorrilla. De los actores cómicos, el de más recursos y más variados; el de más fuerza cómica. Sus gestos maestros son inconfundibles. Su rostro tiene, a las veces, insospechadas expresividades

(Del capítulo, *Lo cómico de ahora*)



**El altísimo poeta catalán Eduardo Marquina, una de
las más legítimas glorias de la poesía española!**

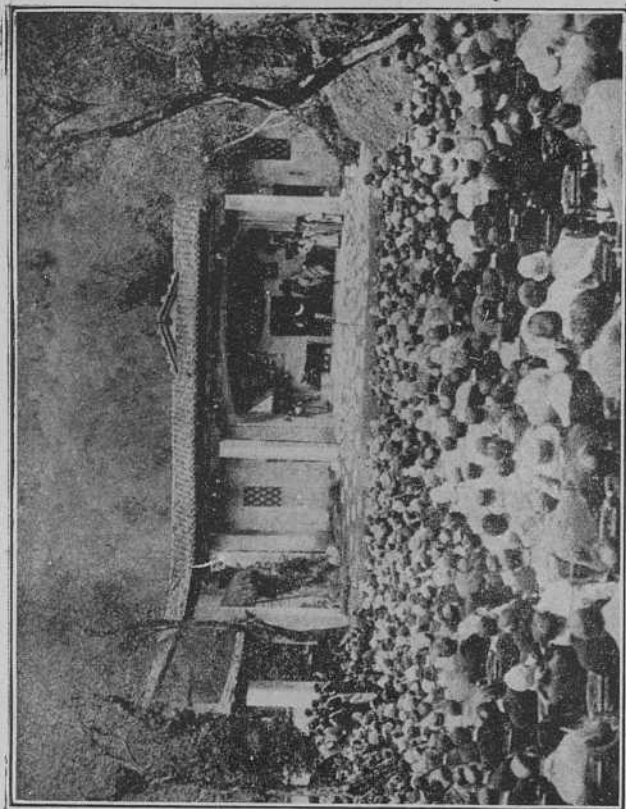
(Del capítulo, *El teatro en verso*)



Pantorba ha recogido certieramente los rasgos de Manuel Machado, genuino representante, con su hermano Antonio, de la moderna poesía dramática de rancia solera clásica

(Del capítulo, *El teatro en verso*)





Un acto de "La hija de Yorío", de D'Annunzio, representada al aire libre, cerca del lago de Como

(Del capítulo, *Teatro de Verano*)

BISIA
SORIA

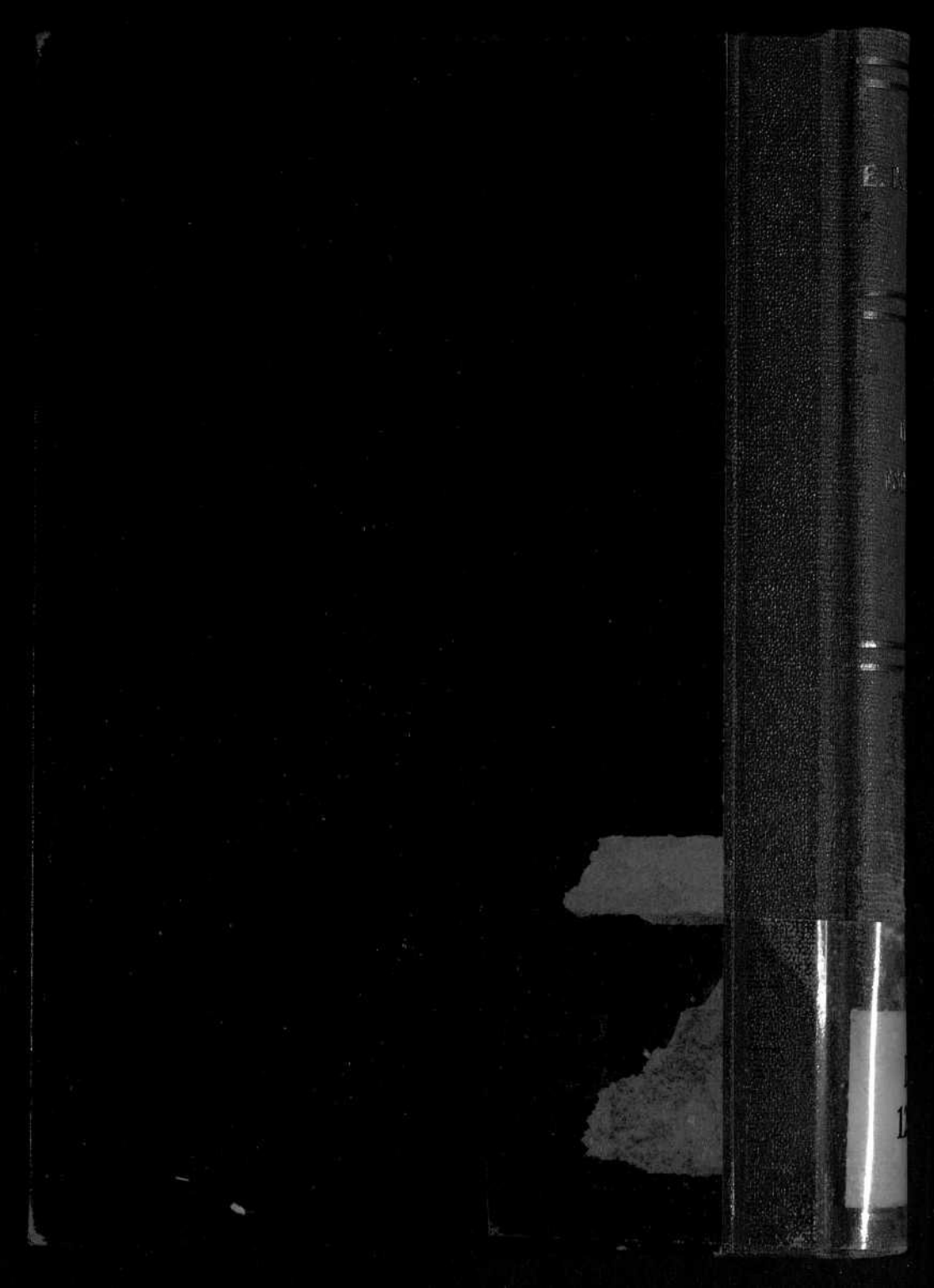
¡Una obra de capital interés!

¡Indispensable a todo artista!



Un magnífico volumen en 4.º de 632 páginas y 132 grabados con reproducciones de los mejores cuadros expuestos en 25-26. Portada y decoraciones interiores [de Manchon, precio 25 ptas.

Ejemplar en gran papel, 40 ptas.



Escuela Católica

LIBRO
ESCRIBANEO

D-2
12021