

## EL TEATRO

El teatro se acaba en Portugal por dos motivos: primeramente, por el rebajamiento general del espíritu y de la inteligencia entre nosotros; y después, por las condiciones industriales y económicas de los teatros.

Esta verdad resalta de la simple lectura de los carteles. El Gimnasio, el Príncipe Real y el de la Rúa de los Condes representan comedias traducidas de los viejos repertorios extranjeros, o dramones aliñados exclusivamente para la estulta plébe—como decían nuestros abuelos—, con abundancia de incendios, naufragios, derrumbamiento, maravillas baratas de viejo cartón, entre decoraciones marchitas. Y aun así, ocurre que las comedias extranjeras concebidas para la fina interpretación de actores de gusto educado hallan aquí una interpretación grosera, y no pueden interesar; y los dramones, que viven a costa del esplendor de la deco-

ración, al ser representados aquí entre telas estropeadas por la humedad, trajes de paños baratitos y remendados y cartones podridos, entre una miseria, en fin, que los apaga y desluce, no pueden atraer al público. Y así, esos teatros arrastran una vida difícil.

La Trinidad ensayó el género de ópera cómica. Pero, naturalmente, con la legítima urgencia del lucro, comenzó por los mejores autores de la escuela francesa: Offenbach, Hervé, Lecoq, etcétera. Agotó este repertorio galante, exprimió la cantidad de libro que él contenía, y, como las óperas cómicas no se parecen a las ostras en su prolijidad, sucede que el teatro de la Trinidad está en las condiciones de un preso que devoró su ración. La Trinidad no tiene nada que ofrecer a un público aburrido, que pide música sensible y fácilmente gorjeada. Necesita recurrir a zarzuelas que no ofrecen el brillo alegre del arte francés. Aparte eso, el repertorio extranjero está hecho para buenas voces educadas, creadas en los conservatorios, formadas por el gusto y la tradición de los teatros especiales. De suerte que la Trinidad necesita escoger operetas que puedan fácilmente atravesar las estrechas gargantas nacionales; y, en el vasto repertorio extranjero, tiene que preferir las operetas fáciles, las de "media garganta", las operetas constipadas. Queda así

reducido el número a cinco o seis *imbroglios* españoles, débilmente instrumentados, y de los que la Trinidad se va amparando como en muñetas. En cuanto a la ópera cómica nacional, no existe; nuestro cerebro es impotente para la creación musical; la raza quedó agotada con el violento esfuerzo que hizo inventando la *danza de la Higuera*. Nuestras óperas son los himnos. Pero la Trinidad no podría fácilmente hacer representar el himno de la Carta. Bien basta con que soportemos la Carta en el Código, y no debemos sufrirla en cuplé; sería tan impúdico como zapatearla en bailables. Aunque verdaderamente no podía parecer extraño que la Carta pasase a ser una ópera cómica en un país en que las instituciones parecen arrancadas de operetas como *Barba Azul* y *La Gran Duquesa*.

\* \* \*

Esta decadencia deplorable tiene diferentes orígenes.

El primero está en la propia literatura dramática. Los escritores se retraen completamente del teatro. No porque la ganancia sea muy pequeña, como se dice, porque en el periódico y en el libro la ganancia tampoco reluce con destellos de montones de oro. La principal razón está en la contextura de nuestra

inteligencia. El portugués carece de genio dramático; nunca lo tuvo, ni aun en las pasadas generaciones literarias, hoy clásicas. Toda nuestra literatura teatral se reduce al *Fray Luis de Sousa*. Por lo demás, poseemos dos tipos de dramas que constantemente se reproducen: el drama sentimental y bien escrito, de bellas imágenes, oda dialogada, en que un personaje lanza frases soberbiamente floridas, y otro le replica en periodos sonoros y melódicos (y la acción se torna un tiroteo de prosas enguinaldadas); y el drama de efectos sensacionales, con launces bruscos, un embozado que aparece, una madre que se revela...

—“¡Ah! ¡Cielos! ¡Es él! ¡He matado a mi hijo! ¡Oh!”

Añádase a esto la farsa con los viejos motivos de jovialidad lusitana: el empujón, la caída, la matrona bullanguera, el general con gorro de dormir, etcétera. Y esto es todo. Sentimientos, caracteres fuertemente dibujados, costumbres puestas con acierto en relieve, tipos delicadamente analizados, estudios sociales concretados en una acción, la naturaleza, la realidad, la observación de la vida..., de todo eso se encuentra menos aún en un drama que en una corrida de toros.

Otra causa de la decadencia: el público. El público va al teatro a pasar la noche. El teatro entre

nosotros no es una curiosidad del espíritu: es un ocio de sociedad. El lisboeta, en vez de acudir a salones, que no existen, toma una butaca de patio, que se vende. Si es hombre, se pone su mejor corbata; si es señora, se peina con esmero, y el teatro queda convertido en un salón, en una *soirée*, en un *raout*, o, más nacionalmente, en una *assemblée*. Con esta gran ventaja sobre un salón: no se conversa. Conversar constituye para el portugués una dificultad, un percance; es el Cabo de las Tormentas de los modernos *Lusiadas*. Conversar, entretener, mover el alado y delicadísimo batallón de las ideas...; todo portugués imagina que esas maravillas sólo pueden ocurrir en las novelas. De aún nace para el portugués distinguido el hábito de situarse en los salones cerca de la puerta, con aspecto triste y fatal. ¡Conversar!... Los hombres tiemblan y las señoras palidecen ante esta idea. En el teatro hay la ventaja de poder mostrar la *toilette*, enamorar, pasar la noche... y no conversar. En Portugal nadie recibe y nadie es recibido, porque no hay dinero, no hay sociabilidad, y, antes que todo, preferimos el dulce egoísmo encerrojado y atrancado del “cada uno en su casa”. El teatro es la substitución barata del salón. Salón callado y comprado en taquilla. Por lo demás, el teatro favorece los enamoramientos, que constituyen la amada distracción del portugués

y de la portuguesa correlativa. De hecho, el teatro es el centro del enamoramiento nacional. Lo que ocurre, pues, en la escena se vuelve secundario. Se exige apenas una cierta moralidad física: que los actores no pellizquen a las ingenuas... La moral del drama, de la acción, de los sentimientos, no se percibe o no se exige. Un beso que estalla, sobresalta; un adulterio que se idealiza, encanta. Una de las condiciones indispensables es que las actrices visitan bien, con modas nuevas, para que las señoras en sus palcos observen y discutan las sedas, las joyas, las *toilettes*... Un director de teatro no tiene, por todo esto, que ser muy escrupuloso al elegir sus artistas: alguien bien vestido, que pueda hablar y que dé un pretexto para que brille la luz de las lámparas, basta y sobra. Especialmente, los domingos. Entonces, el mundo comercial y burgués, que reposa y se divierte, llena la sala. Si se representa *Hamlet*, va; si se representa *Manuel Mendes Euxundia*, va. No es la belleza del espectáculo la que le atrae; es el tedio de su casa el que lo repele.

Otro motivo de decadencia: los actores. Los actores, en general, son malos, excepción de cuatro o cinco inteligentes y estudiosos, que progresan. Son malos... no tanto por incapacidad propia como por las condiciones de su destino. En Portugal, desgraciadamente, los actores no pertenecen a un arte, sino

a un oficio. ¿Qué han de hacer? No tienen estudios, ni escuela, ni incentivos, ni sueldos, ni público. Son actores como otros son empleados; recitan prosa a la luz del gas, en un escenario, como otros despachan expedientes en una sala sin ventilación. Se trata de ganar un sueldo, de sustentarse, de vestir... El arte, el estudio, entran en todo esto en una proporción ínfima. El artista que, por el precario estado de su arte, tiene que pensar en comer (cuando no es su talento extraordinario, porque, de serlo, la necesidad mejora y fortifica su habilidad), se torna fatalmente un hombre de oficio que necesita ganar. En tal caso, el pintor ilustra almanagues, el escultor hace jarras de porcelana, el poeta redacta noticias, el actor tartajea papeles. Nuestros grandes actores—Santos, Rosa—, además de su temperamento artístico, se formaron cuando el teatro los ponía al abrigo de la lucha por la vida y les permitía tiempo para el estudio. En medio de la oscilación de las empresas, de las quiebras de las compañías, de la dispersión de los centros dramáticos, el artista no puede disponer de los nobles ocios necesarios para la cultura artística. Las dificultades de la vida embarazan las preocupaciones de la inteligencia.

Otro motivo de la decadencia de los teatros: la pobreza general. No hay dinero. Lisboa es una tie-

rra de empleados públicos. La carestía de la vida, los altos alquileres, el precio de la ropa, una cierta necesidad de aparentar que domina a la gente de Lisboa..., todo esto deja las bolsas fatigadas, incapaces de pagar los billetes de los teatros. El teatro es caro. Una noche de teatro puede costar a una familia: tres duros del palco, uno y medio de guantes, uno y medio de coche, en el invierno; total, seis duros. Seis duros son la quinta parte de muchos sueldos mensuales. Por consecuencia, al teatro van pocas personas. Naturalmente, con la sala desierta, las arcas del empresario no se llenan. De ahí deudas, complicaciones, quiebras.

Tal es, a grandes rasgos, el perfil del estado general de nuestros teatros.

Ante esta situación se ocurre en seguida una pregunta: ¿cuál es la actitud del Estado respecto a los teatros?

Es ésta:

El Gobierno no da un céntimo a los teatros nacionales y facilita 25.000 duros al de San Carlos.

Deseáramos que se nos dijese: ¿el Gobierno tiene la obligación de auxiliar a los teatros? ¿No? Entonces, ¿por qué subvenciona al San Carlos? ¿Sí? Entonces, ¿por qué no atiende al teatro nacional?

Si el Gobierno cree que debe abandonar a la industria, a la iniciativa particular, a la competencia,

a la espontánea acción de las vocaciones, el arte dramático, ¿por qué hace una excepción del teatro italiano, protegiéndolo?

Si el Gobierno entiende que debe auxiliar al arte nacional, como un elemento poderoso de cultura moral y de civilización, ¿para qué hace, entonces, una excepción con el teatro portugués, desamparándolo?

Que el Gobierno se decida: O se declara indiferente y desinteresado en cuestiones de teatros, y cierra por igual sus cofres a los tenores y a los galanes, o se declara responsable del desenvolvimiento de este progreso intelectual, y subvenciona al teatro portugués.

Nosotros no tenemos opinión. Comprendemos igualmente al Gobierno en un caso que en otro. Lo que condenamos, y condenará toda persona sensata, es que, con una lógica torpemente *offenbáchica*, diga:

—Yo nada tengo que ver con el arte teatral, y, por lo tanto, doy 25.000 duros al teatro italiano.

O diga:

—Yo soy protector del arte teatral, y, por consecuencia, pretendo que el teatro nacional muera de penuria.

La verdad es ésta:

El teatro nacional es una necesidad inteligente y

moral. Y el teatro italiano es una necesidad sentimental y lujosa.

¿Cuáles serían las ventajas de un teatro normal?

El teatro normal sería la creación de una literatura; esto es: el enriquecimiento de nuestro patrimonio intelectual: educación constante en lo presente, elemento histórico para lo futuro. Porque el drama, hoy, como toda obra de arte, tiene dos alcances: por los sentimientos, ideas, costumbres, instituciones contemporáneas que estudia, es, en su tiempo, una lección, y, en lo porvenir, un documento para la historia.

El teatro normal sería la fundación de una escuela de actores, como lo es la Comedia francesa, fuertemente educadora, conservando una tradición, formando discípulos, siendo el centro vital de las artes dramáticas.

El teatro normal sería la desaparición providencial de las pequeñas comedias eróticas, que constituyen el aguardiente moral de las personas que no van a la taberna; de las comedias de magia, que no pasan de ser un mal acompañamiento de la digestión y una escuela de embrutecimiento, y de los dramas sentimentales, que sirven para excitar los sentidos de la burguesía casada y establecen una especie de comunicación cómoda con el vicio sin descender de un palco. Sería un constante llama-

miento de la atención hacia las cosas espirituales, abstraer una población ociosa y aburrída a las casas de juego y a los lupanares, influir perdurable, penetrante y sutilmente en las costumbres; sería una poderosa educación para las imaginaciones, y un elemento sano en nuestra vida, insustituible e indispensable, porque se relaciona con lo que una ciudad tiene de más definitivo y de más determinante: su inteligencia y su moral.

¿Qué es el teatro de San Carlos? ¿Qué hace? Lo indudable es que no aumenta nuestro patrimonio literario. Realiza apenas la divulgación de la vieja escuela italiana de música sensualista, arte del que no se desprende para el país más que algunos duetos que las doncellas pellizcan en los pianos o que las campanas insinúan al alzarse la Hostia. ¿Qué educación se deriva de la *Traviata* expirante o del imbécil *Trovador* que corre a salvarla?

El teatro de San Carlos no forma buenos artistas nacionales. Por el contrario. Es una fábrica de reputaciones para los artistas extranjeros. Nosotros gastamos nuestro dinero para que el señor Fulanini vaya a ganar más dinero a San Petersburgo o a *Covent Garden*.

El teatro de San Carlos no constituye un elemento de civilización, sino de decadencia. Si alguna cosa debilita el carácter y enflaquece el espíritu es la in-

fluencia de la música italiana, sentimental, amorosa, mórbida, lánguida. Una ópera es un lupanar. Cada dueto, cada *allegro*, una excitación erótica. Imagínese una jovencita oyendo durante un año esa letanía de sensualidades que se llama *Lucía*, *Norma*, *Traviata*, *María de Rohan*, *Favorita*, *Un baile de máscaras*, etc. El adulterio idealizado, el amor como fin superior y único de la existencia, el deber considerado burgués, la honestidad mal *portée*; y toda aquella moral, suspirada, gemida, arrastrada en la dislacerante agonía del violín, silbada iracientemente en la flauta, modulada dulcemente en el arpa, sollozada por el demonio invisible que habita en el violonchelo, hecha agria y triunfante en los instrumentos de metal, roncada en el violón...; y sobre esta masa de voluptuosidad instrumentada, las adúlteras y los galanes, todo un mundo melodioso y corrompido que solloza, arquea los brazos, se retuerce en los éxtasis de la pasión, entra en las alcobas, lo siembra todo de besos y muere de amor, novelescamente, en un aria dolorida... ¡Ah!, nosotros no somos unos salvajes; estimamos la música. Meyerbeer, Gluck, Mozart, Beethoven, son verdaderos pensadores. Pero ¿pueden ser oídos en San Carlos? No. Apenas Meyerbeer, de dos en dos años, de pasada. Los demás son Donizetti, Bellini, todos los sensualistas. A aquéllos les respetamos como a ideas que

cantan; a éstos les detestamos como a erotismos que arrullan.

El teatro de San Carlos no hace participar a todo el país de su arte. Por el contrario, es un teatro exclusivo, de un público limitado, siempre igual. El país paga para que ese público goce. Para que nosotros tengamos arias, comen los labradores sardinias.

En fin, ni creación de arte, ni formación de artistas, ni elemento de civilización, ni interés general del país.

¿Para qué sirve San Carlos?

Es un lujo dirán. Sí; comprendemos; pero ¿es, por lo menos, San Carlos un teatro elegante, un centro fino y delicado de la vida suntuosa?

¡Oh, no, por Dios! Comencemos por la *mise en scène*. Aparte algunos bellos lienzos de Rambois y Cinnati, cada vez más raros, ¡qué *mise en scène*! Tomemos, por ejemplo, el *Don Carlos*: muebles torpemente remendados, bastidores astillados, una vieja mesa apollada, en la que el tirano se apoya... Los coristas, agrupados a un lado, en escaso número; ellas, con los desnudos brazos mal lavados; ellos, con las botas enlodadas; lanzan, con un gesto de sueño, una voz por la que han pasado todas las pataduras que se dieron desde 1836, lo cual le ha hecho perder la frescura. En los palcos, el tercio-

pelo de los antepechos, desgarrado, deja salir una fétida crin; el papel de las paredes está roto; las cerraduras, inservibles. Una fúnebre iluminación entenebrece la sala; los viejos dorados sucios tienen el aspecto melancólico de adornos de capillas antiguas; los blancos rivalizan con caras de carboneros; los corredores, con las alfombras comidas por los ratones, ablandado el piso por el polvo abundante, con escasa y moribunda luz, recuerdan la cárcel, los portales de casa de juego; la áspera paja de algunas butacas raspa como una navaja de afeitar el paño de los trajes; y el piso está tan aseado, que los asiduos a ese coliseo, antes de salir a la calle, limpian sus pies en las esteras por compasión hacia los barrereros. En la entrada general, bancos estrechos, como de reos, erizan las casi podridas pajas de su trama. En el oscuro peristilo hay lodo. Las señoras esperan, junto a los guardias municipales formados, la llegada de sus carruajes, expuestas a un viento frío que hace aquellos parajes peores que la sierra de la Estrella.

Todo aquello es pequeño, provinciano, plebeyo, miserable.

No queremos acusar a la Empresa, no. Como Compañía comercial está dentro de la lógica de su acción, y su único deber imprescriptible ante el tribunal comercial... es no hacer quiebra.

Pero no sucede otro tanto al Gobierno. Ese no tiene en sus alforjas ni aun una sola razón para subvencionar a San Carlos. Allí no hay ni un elemento de civilización, ni un centro de arte nacional, ni una escuela de artistas, ni rinde provecho alguno al país. No es tampoco un centro de lujo, un orgullo de capital rica, una maravilla de la vida ampliamente gozada. Es de un viejo *chic* pobre y presuntuoso. Y el Gobierno le da 25.000 duros para continuar existiendo.

Se dice que el Gobierno tiene una razón suprema para contribuir a los gastos de ese teatro: y es que San Carlos constituye una distracción para la Corte y para la diplomacia.

En cuanto a la Corte... ¿La Corte siente la necesidad inaplazable de distraerse? Muy bien. Que pague y subvencione a San Carlos; que lo ilumine, lo empapele; que lo alfombre a su costa; que pague por cada palco veinte duros por noche y cuatro por cada butaca; que lo frecuente con ardor, que duerma en él y que sea feliz. Ahora, que el país pague..., no. Corte respetada y amada, no. Que yo, él, nosotros, vosotros, ellos, demos al Erario dinero para que tú te diviertas, no, Corte reluciente y maravillosa. Perdona, pero, como decía Escipión, no poseerás, ingrata, nuestras placas de 500 reis. La preocupación del país no es precisamente evitar que



la Corte bostece. Veinticinco mil duros anuales es prodigiosamente mucho pagar para que la Corte tenga donde pasar la noche. Que la Corte se distraiga a sí propia. Es lo que todo el mundo hace. La Corte puede muy bien entretener sus noches jugando a las damas o leyendo el *Panorama*. ¿Cómo? ¿No leyó la Corte el *Panorama*? ¡Ah, pues ahí está! ¡No se imagina qué fuente de distracciones encierra! ¿La Corte quiere teatro? Que vaya al Salitre. Se pasa allí muy bien, a duro y medio cada palco. La Corte puede gozar allí su *soirée* regalada, e ir después sosegadamente a tomar su te. Por lo demás, si la Corte se distrae a nuestra cuenta, entonces debemos intervenir en sus diversiones. Si tenemos que pagar el alumbrado, los cantantes, los violines, que se nos otorgue el derecho de disponer y regularizar sus placeres. El Poder moderador no podrá ir nunca a San Carlos sin pedir permiso a la opinión pública. Y la opinión pública tendrá el legítimo derecho de responder:

—No, señor; el Poder moderador se queda hoy en casa; ayer el Poder fué al teatro; hoy va a estudiar su política. Y nada de lloriqueos; si no, lo encerramos en el cuarto oscuro.

En cuanto a la diplomacia, no creemos que el país tenga la obligación de distraerla. Que la distraigan sus Gobiernos y sus Reyes. Los señores diplomáti-

cos, que comprenden soldaditos de plomo, o que frecuenten el *Martinho*. Esto aparte, la diplomacia es bien atrevida en pretender divertirse. ¿Intenta ella establecer una excepción insultante en las costumbres del país? ¡Aquí nadie se divierte! Sus Excelencias están completamente engañados; vinieron tal vez a Portugal por equivocación. Todo entre nosotros es grave. Quien viene aquí es para gustar la bella melancolía. A nosotros no nos agrada reír. Somos de profesión téticos. ¡No sería malo que nos riésemos nosotros, con tanta tristeza como tenemos en nuestra historia, con el pobre Rey D. Sebastián en las arenas de África, y el infame dominio en que nos tuvo Castilla, y otros sucesos luctuosos igualmente amargos!... Nosotros llevamos en el alma los crespones de nuestra historia. Día y noche sollozamos a la orilla del Tajo. Lusitania no es lugar de juerga. Si Vuestras Excelencias quieren divertirse y reír, tengan la bondad de irse a Mabillo o, por lo menos, a Badajoz.

\* \* \*

Perdonen estas largas páginas. La cuestión de los teatros tiene importancia pública. El Gobierno comete el contrasentido de subvencionar un teatro extranjero que es de lujo, y deja abandonado el teatro

nacional, que es de necesidad. El lujo, que se sustente por el lujo. San Carlos, sin subvencionar, que eleve sus precios. Palcos, a tres o cuatro libras; butacas, a libra; y si nadie quisiera ir, que se cierre San Carlos. Son algunas arias de menos en un escenario y alguna economía más en algunas familias. El teatro nacional, que tenga un apoyo, que se torne una escuela, un centro de arte, un elemento de cultura. Sólo esto es lo sensato y lo digno.

Enero, 1872.

## ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
PROLOGO.—Palabras preliminares.....	5
Advertencia del autor.....	9
I.—Estudio social de Portugal en 1871 (primitivo prólogo de "As Farpas,").....	15
II.—Los cuatro partidos políticos.....	49
III.—Las conferencias democráticas.....	55
IV.—Lo que era el partido reformista.....	63
V.—La Cámara de los Diputados.....	67
VI.—Dos candidatos.....	75
VII.—Psicología de las elecciones de Diputados.....	79
VIII.—Aptitudes necesarias para ser Ministro.....	93
IX.—La multa para el lirismo.....	99
X.—Máximas y opiniones de un Diario político.....	103
XI.—El discurso de la Corona, su presente y su futuro.....	115
XII.—Tumultos en el Parlamento.....	123
XIII.—El gran valor de "Su Excelencia".....	129
XIV.—El Ejército en 1871.....	135
XV.—La Marina y las Colonias.....	141
XVI.—Las ocho razones por las que no fué reformada la carta.....	155
XVII.—La Plaza de Toros instalada en San Bento...	163
XVIII.—Un escándalo en el Parlamento.....	167
XIX.—Tres días de insultos en la Cámara.....	171
XX.—La novela de una lancha.....	175
XXI.—Tres tipos de revolución, a escoger.....	179
XXII.—El lujoso mercado de peces de Oporto.....	183
XXIII.—Delicias de viajar por los caminos de hierro...	187
XXIV.—La cólera del Centro Obrero.....	189
XXV.—El equipaje de la ex Emperatriz.....	197
XXVI.—El príncipe Humberto.....	203
XXVII.—Julio Diniz.....	207
XXVIII.—Cómo se es genio por escritura pública...	211
XXIX.—La policía.....	217
XXX.—Una nueva penalidad.....	221
XXXI.—Los misioneros y sus negocios.....	225
XXXII.—Nuestra diplomacia.....	233
XXXIII.—Las creencias y la Iglesia.....	245
XXXIV.—Visitas indiscretas entre España y Portugal.	249
XXXV.—El cumpleaños del Rey.....	259
XXXVI.—La Reina pasea.....	263
XXXVII.—El teatro.....	269