amores, hacia lo que está lejos de nuestra vida y es nuestra vida verdadera».

He aquí la tesis fatalista que da á esta comedia título y unidad.

II

Perdóneme Cervantes; pues siempre que pienso en Pérez Galdós dramaturgo, me acuerdo de él afanado, apurado, contristado, porque no le salían comedias.

Don Benito Pérez Galdós no puede ofenderse de la comparación, que en este caso no es odiosa: las novelas de Galdós son malas, no admiten comparación, ni en el estilo, ni en las ideas con las de Miguel Cervantes; pero su desacierto dramatúrgico y su anhelo poético-rentístico de dramatizar, ése, sí, es parecidísimo al anhelo y al desacierto del famosísimo Manco.

Don Penito Pérez Galdós quiere competir con Echegaray: digo que quiere tomar con él la alternativa en el Español.

Desde el estreno de *Electra*, en 1901, don Benito se ha soltado, saliendo á drama por año: *Electra*, *Alma y vida*, *Mariucha*, *El abuelo* y ahora, ahora *Bárbara*.

¿No vendrá como anillo al dedo decir, de una vez para siempre, el juicio que nos merece

esa labor dramatúrgica, por desgracia tan fecunda como insistente y tan insistente como fecunda; puesto que hablar de su obra novelesca, de su ya larga, tan larga colección de *Episodios nacionales*, serie casi inflnita de patrañas liberales con motivo de nombres y de hechos ruidosos del siglo XIX, en forma pesada, descosida y de gruesa labor, sería tarea muy dilatada y digna ella sola de uno ó varios artículos más que medianos?

En fin, que no estará mal hablar del teatro de Galdós.

El éxito de *Electra* se debió á los generosos esfuerzos de los mosqueteros y á los acompañamientos populares de huelgas, gritos, mueras, vivas, pedreas y demás manifestaciones de libertad liberal.

Porque lo que es después.....

Y sufran los lectores que les cuente un sucedido.

Era el propio año de 1901, el del exitazo de *Electra*. *Electra*, auxiliada del que llamó Maura cacicazgo de la publicidad, de los discursos de Salmerón á propósito de la cuestión Ubao, de los motines por las bodas de la Princesa de Asturias (q. e. p. d.) y de todos los demás puntales y ayudas de costa, llegó en el Español hasta la nonagésima representación, ó muy cerca de ella.

Empicado con este señuelo el empresario del

teatro de Novedades, sito en la plaza de la Cebada, calculando que sería un isidrada con novedad, anunció, á són de bombo, con grandes carteles rojos, prometiendo costosísimas decoraciones, la *reprise* de *Electra* para los días 15, 16 y siguientes de Mayo.

Se iba á ver lo que *Electra* daba de sí en la plaza de la Cebada y en días de feria, donde todo cinematógrafo tiene lleno seguro y donde todo titirimundi hace su verdadero agosto.

La *Electra*, en cambio, naufragó.

El buen sentido del sencillo pueblo se sobrepuso y triunfó allí, donde tantos y tantos, pocos meses antes, habían vacilado y caído; y á las pocas noches huyó del cartel el título de una pieza con que se quería escarnecer la piedad y la hidalguía de los forasteros y madrileños de la clase humilde.

No fué más lisonjero el éxito en París.

Aunque aquí debió ser por causas distintas.

Servir *Electra* á los que presenciaban impávidos las tragedias vivas y manando lágrimas y sangre de la ejecución Combes de los decretos Waldeck, era lo mismo que querer leer un idilio de Teócrito á un coro de bacantes, ó querer conmover con el Edipo al pueblo de los circos, ó querer servir anís á los fumadores de opio.

Ello es que París hizo sobre *Electra* una mueca de desdén.

El desvío de Madrid, de España entera, el menosprecio de París, era lo que *Electra*, drama falso, inverosímil, de gastadísimos recursos de diálogo escabroso, de estilo pedregoso y lánguido, había merecido desde su nacer.

* * *

Tras de *Electra* vino *Alma y vida*.

Sírvanos éste para conocer el teatro de Pérez Galdós.

Ab ungue leonem.

Digo mal.

Con mayor razón podríamos decir:

> Crimine ab uno
> Disce omnes.....
>
> .....Este sujeto
> Tenga una acción, mirando que la fábula
> De ninguna manera sea episódica.....

Sin protesta alguna consignó este precepto el Fénix de los ingenios. Con razón: Aristóteles lo había tomado de la observación y de la naturaleza; de Aristóteles y del sentido común lo tomó Horacio; heredado de la antigüedad artística, y sentido y practicado por él lo reprodujo Lope, y por innumerables manos transmitido llegó hasta nosotros, salvándose de los delirios de los atrevidos Nifos, de las irrespetuosidades sistemáticas de los románticos y es-

perando salvarse también del hastío de lo viejo que carcome á los modernistas. Porque se habrá dudado alguna vez de lo que por *acción una* se entendía; habrá habido autores, como los nuestros excelentes del siglo de oro, que le habrán otorgado mucha amplitud, y otros que, al modo moratiniano, habrán hecho sinónimas la unidad y la estrechez; habrá habido también mayor ó menor acierto en la ejecución, más la ley quedaba incólume.

Para el completo desarrollo de la acción, para rodearla de colorido y expresión histórica, para suplir á veces el efecto del coro en la tragedia antigua, y, en una palabra, para su verdad é interés sirven mucho los episodios, si están proporcionados á la extensión total del drama y no le restan interés y energía. También en esto practicaron gran libertad nuestros dramáticos, y no debemos abdicarla mientras se mantenga en sus justos límites.

La unidad de acción, adornada de vivos y acomodados episodios y entendida con una prudente holgura, produce panoramas de costumbres y dramas de tan intenso interés como *Fuente Ovejuna*, *La prudencia en la mujer*, *Macbeth* y otros famosísimos en todas las literaturas; la estrechez de criterio en este punto conduce á reputar como lo sumo del arte la comedia galo-clásica de Moratín y de Ventura de la Vega.

No queremos, pues, aplicar las reglas más estrechas á *Alma y vida;* queremos en su examen parecer espléndidos, más bien que escrupulosos. Aun así, nos parece el drama de Galdós muy vulnerable.

Su pensamiento capital se enuncia fácilmente: Laura, la Duquesa de Ruy Díaz, arrastra una vida anémica; Juan Pablo Cienfuegos, en cambio, tiene exuberancia de vida; en su presencia Laura se reanima, como que se galvaniza; mas la reacción no es duradera; aquella existencia es una luz moribunda, y se apaga. Acción es ésta abstracta, que se presta, no cabe duda, al cuadro de un drama. Más ardua empresa ofrecía otra, *la desconfianza, causa de condenación*, y con su talento colosal la supo vencer Tirso de Molina en un drama imperecedero. Para esto escogió hechos determinados, los graduó convenientemente, encarnó el pensamiento abstracto en una acción concreta y así le consiguió dar vida teatral.

¿Qué hizo Pérez Galdós en *Alma y vida*?

En el acto primero se carean una vez Juan Pablo y Laura. Había aquél penetrado en el castillo ducal acompañando, en clase de cómplice, á Reginaldo, un su amigo que intentaba un rapto; cogido infraganti por Monegro, padre de Irene, administrador de la Duquesa y personaje negro del drama, es llevado á presencia de Laura. Los acusadores le culpan de

mil desafueros, con que turbaba los estados de Ruy Díaz: él los confiesa y explica á su modo, y Laura queda presa en las redes de su brío y de aquel derroche de vida. Por tenerlo cerca, más que por rigor, lo manda encerrar en una torre de su propio alcázar.

Otra presentación de Juan Pablo á Laura constituye el acto segundo. La ocasión es como sigue: Juan Pablo continúa preso; Laura se entretiene en ensayar en sus jardines una pastorela, á estilo de Versalles; una amiga suya le sugiere que Juan Pablo se encargue de un papel; por tan ligero motivo, Laura le da libertad temporal; el preso viene, recita sus versos, se declara de repente á Laura; ésta se turba, se entusiasma, se desmaya, vuelve en sí y torna á su postración habitual, como en el acto primero; la libertad de Juan Pablo se trueca en absoluta; éste se despide y cae el telón.

El acto tercero pasa sin verse mutuamente los héroes. Todo él se desarrolla en la vaquería del castillo, donde Laura juega, bebe leche, habla con unos terneritos, consulta unas brujas y da para Juan Pablo una carta-cita. Éste anda huyendo de Monegro, y audazmente se esconde en el molino mismo del alcázar, en donde mata ó hiere á varios espías y corchetes del administrador, y de donde sale para prender á éste en la última escena.

El acto cuarto, otra presentación de ambos

protagonistas, originada por la cita, mas sin aportar nada nuevo. Esfuerzo momentáneo, relámpagos de vida, reacción nerviosa, desmayos, desalientos, postración en la Duquesa; frases galantes, protestas de amor en Juan Pablo. El diálogo es turbado por un acontecimiento extraño: á espaldas de Laura y del público se ha tramado una conjuración contra Monegro y ella; ahora estalla y consigue rápido triunfo, y las hordas vencedoras pasan por las ventanas del castillo. Laura percibe el ruido y se inquieta. Juan Pablo le dice, por consolarla, que es la paz y la justicia que resucita en su pueblo. Tanta es la alegría que Laura recibe, que pide adornarse de sus mejores joyas: lo hace, y entonces se inicia el necesario desfallecimiento. Pérez Galdós, en su providencia teatral, había decretado el fin del drama, y todo lo tenía previsto. La revolución había dado el triunfo á los que debían heredar á Laura, y ésta había hecho ya su testamento en manos de Juan Pablo:

Laura. Cuando yo muera, me coges y con cuidado cariñoso me llevas á tu casa.....

Juan Pablo. Deliráis aún.

Laura. Y me entierras en el jardinito donde jugabas cuando eras niño.....

Juan Pablo. Señora, tened piedad de vos y de mí.

Laura. Sí..... labrarás para mí un sepulcro modesto, rodeado de flores..... y vendrás á sentarte al lado mío.

Con tan inocentes mandas se dispone Laura á morir en paz.

Como se ve por lo dicho, y leyendo el drama se ve más, en esta acción falta movimiento dramático; los acontecimientos no se agrupan y enlazan empujándose para llegar al éxito, infaliblemente, dentro de la ficción dramática, cuando y como debieron llegar. Porque ¿quién no ve que pudo morirse Laura en cualquier acto? Nos dice Galdós que él quería haber intercalado un acto entre el tercero y el cuarto. Dada la acción, se pudieron intercalar uno, dos y más, porque si la pastorela y la casa de vacas se unen á la acción sólo para solaz de la valetudinaria Duquesa, pudo muy bien añadirse algún otro episodio de *sport*, como baile, academia, caza de colorines y cetrería, que no hubieran contribuído menos al recreo de la señora.

Las demás escenas no reseñadas se emplean del modo que sigue: en el acto primero, con la captura y detención del preso protagonista; en el segundo, con la preparación de trajes, vestuario de ninfas é incidentes previos á la pastorela, que, llevada con rapidez, hubiera sido un episodio brillante y bien unido con la acción. Oportunamente se interrumpe ésta con la irrupción de los pastores auténticos de Laura, que vienen á pedirle protección: el contraste, la idea que dan de la anarquía reinante en el estado, la intervención de Juan Pablo ligan convenientemente con la acción este episodio, y como es breve y animado, dan interés al final del acto segundo. El tercero es del todo episódico y ligeramente unido á la obra por la carta dada para Juan Pablo y la captura de Monegro, cosas ambas que ocurren en la última escena.

El Sr. Galdós se irrita en su prólogo con los críticos que á raíz del estreno sintieron esta languidez en el desarrollo que ahora señalamos, y les da el consejo siguiente:

«No puedo conformarme con estas monomaníacas exhortaciones á la brevedad en pasajes que no se alargan más que el tiempo preciso para que se diga lo que no debe omitirse, para que se trace el necesario contorno de los caracteres, y se amarren y aseguren los necesarios hilos de la fábula.»

Muy bien; y creemos que no ha sido otra nuestra manera de discurrir.

Y prosigue:

«Demos espacio á la verdad, á la psicología, á la construcción de los caracteres singularmente, á los necesarios pormenores que describen la vida, siempre dentro de límites prudentes, *que en el caso de autos no han sido traspasados.*»

En estas últimas palabras está toda la dificultad. Por vía de ejemplo, señalaremos un fragmento: el comprendido entre las escenas

primera y sexta del acto primero. En él, como puede verse en el drama cae preso Juan Pablo; se narran sus desmanes; se hace la presentación del tirano Monegro, del borracho D. Guillén, de la complaciente marisabidilla D.ª Teresa y de otros personajes aun más secundarios. Pues bien: todo ello se vuelve á repetir diversas veces en el mismo acto primero y con más vivos colores. Y para no multiplicar ejemplos, aplíquese á todo el drama el criterio de Lope de Vega cuando dice:

> Ni que della se pueda quitar miembro
> Que del contexto no derribe el todo:

prescíndase en la lectura de cuanto se prescindió en la representación y que viene anotado en lo impreso; omítase además cuanto precede á la escena séptima del acto primero; comiéncese á leer el segundo por la undécima; sáltese todo el tercero, y quedará entera la acción, intactos los episodios, completa la psicología de los caracteres, y no sé si habrán de añadirse dos ó tres escenas para la cabal inteligencia del drama.

* * *

¡Y cuán malhumorado se muestra Galdós con los críticos! Que «han andado (al juzgarle) á tropezones, como el ciego que se lanza por

caminos desconocidos»; que «las opiniones de los periodistas, rapidísimas, inciertas, contradictorias, pronunciadas como sentencia ejecutiva», le han impedido «el sufragio favorable de las almas superiores»; que sus juicios han sido «acerbos é injustos»; que han resultado «cháchara discorde y estruendosa», dicha «sin enterarse, sin dar tiempo á la reflexión»; que «se reducen á una descripción informativa con pinceladas literarias», y «tienen que resentirse del uso de recetas sacadas de lecturas superficiales»; que «la prensa no enseña, ni dirige, ni educa en las cosas literarias»; que «testifica y sentencia sin apelación posible, pues una vez pronunciado el fallo se le rodea de silencio»; que «en esas sentencias impera la más absurda tiranía» y el favoritismo, pues «salvo los casos en que por tratarse de un autor de la propia familia, ó que reuna los dos caracteres, de poeta y periodista..... los críticos padecen un lamentable olvido de los vínculos que por la ley moral y literaria les unen al autor, y casos hay, *bien lo ha visto todo el mundo*, en que apoyan al público en su rutinario desdén por todo lo que viene del escenario..... ponen de bulto los errores del poeta con expresión hiperbólica».....

Con este ramillete de frases, que él califica con manifiesta indulgencia de «fórmulas de cordial polémica», descubre el amargado autor

sus desengaños, y acaba por execrar «esos reductos críticos» y opinar que, «previo el salvamento de las personas, hay que quemarlos, y luego no vendrá mal dar al viento sus cenizas».

¿Y por qué? Porque los críticos le censuraron «la variedad de las formas de arte» que él quiso introducir; porque se han mostrado «desabridos y regañones con el que se ha propuesto romper los convencionalismos, acabar con la rutina, *cambiar la tocata*», ser, en una palabra, nuevo.

¡Es tan difícil ser nuevo y ser bueno!

Así, por ejemplo, es nuevo y no parece bueno poner *enamoriscar* por *enamoricar;* decir como si fuera neutro, *formando* en dos alas, por *formados* en dos.....; peinarse *en* un rayo de sol, por peinarse *al* sol; usar en una acotación frase tan crespa como *procede á* peinarla, por usar lisa y llanamente el *empieza* á peinarla, ó la peina.

Novedad es, y de la misma clase, que los caminos *ruedan:* «los caminos ya deshechos de puro *rodados*»; que sea hecho histórico la vulgar ponderación de *clavar un clavo con la cabeza*, «pretendo imitar al aragonés que hincaba los clavos en la pared, haciendo martillo de su propia cabeza»; que el mal sabor de boca tenga una terapéutica muy sencilla, «el cansancio, como el mal sabor de boca, fácilmente hallan lenitivo en la conciencia».....

Y si son estas frases incoherencias aparentes y amaneramientos reales, ¿qué decir de otras que pudieran figurar en un libro de 1700? El endecasílabo en prosa «alma, vida y acento de esta raza», con que exageradamente se llama al teatro en España; el rodeo para decir que Juan Pablo callaba:

«Esfinge del silencio y oráculo de la negación»;

el tiroteo entre él y Laura, al verla prendida y engrifada para su papel de Alcimna:

Juan Pablo. Nunca humanos ojos vieron pastora tan elegante.

Laura. Bien sé yo que en este cañamazo de mi pobre naturaleza no hay arte que pueda bordar la hermosura.

Juan Pablo. La bordan los ojos.....

Pues de la exageración y novedad realista no faltan ejemplos:

Toribia á Laura. ¡Pobre ternera de mi alma!

O aquel otro:

Juan Pablo. Desarmado sabré yo desgarrar con mis uñas y mis dientes tu panza, y beberé todo el vino que corre por tus venas.

Don Guillén. ¡Miserable ratón campesino!.....

Sic itur..... no precisamente

De la inmortalidad el alto asiento,

pero sí á aquel estilo campanudo y modernista de nuestros hermanos latinoamericanos.

Preferentemente quiso Galdós apartarse de lo trivial en la presentación escénica. Aquella obscuridad estudiada al levantarse el telón, aquellos contrastes de luz á raudales en la comitiva de Laura, los detalles de su físico, de sus ojos, de su traje, del capuchón, de las flores, de los lacayos, palafreneros, criados, faroles y todo lo circunstanciado en las acotaciones: el acto segundo, que es el apogeo de la *mise en scène;* estas notas del cuarto: *(Laura, acostada en el canapé, dormida, en actitud mortuoria, como la estatua yacente de un sepulcro); (Laura se incorpora lentamente, llevándose ambas manos á la cabeza, siempre en postura de perfil); (Le pone la corona; Laura cierra los ojos, queda inmóvil en actitud hierática, la cabeza erguida, los brazos apoyados simétricamente en los brazos del sillón, de cara al publico):* todo esto y más que omitimos revela el propósito deliberado del autor de hacer una obra en propiedad, en ambiente histórico, extraordinaria.

El prólogo confirma lo dicho: que fué á París, nos revela Galdós confidencialmente, porque en España no podía satisfacer sus deseos; que revolvió grabados y figurines en el archivo de la Ópera; que consultó al erudito y amable

personal francés; que volvió de allí con diseños, dibujos, moldes, patrones é instrucciones; que después aquí fué secundado por E. Thuillier con celo, con inteligencia, con constancia, con todo cuanto podía desearse; que el estreno fué «un prodigio de elegancia, que buena parte de Madrid ha podido apreciar, y si no la ha visto todo Madrid, él se lo ha perdido. Culpen á los críticos».

Todo esto nos cuenta el autor, y estamos tan lejos de censurar sus conatos, que recordamos las lujosas apariencias calderonianas, cuyas memorias, firmadas por el colosal dramaturgo, todavía duran y nos admiran. No íbamos entonces por ellas á París..... ¡Tiempos aciagos los inquisitoriales! No le reprendemos su celo al Sr. Pérez Galdós, sólo advertimos que, bien informados, podemos afirmar que mucho, muchísimo de lo que buscaba lo hubiera podido hallar en España, en la Biblioteca Nacional, en el modesto cuanto erudito jefe de la sección de Bellas Artes, nuestro amigo D. Ángel Barcia. No sería el primer triunfo escénico que se debiera á su ilustrado celo y consejos.....

¡Ah, se nos olvidaba..... D. Ángel Barcia es sacerdote!.....

Galdós, decíamos, fué á París, y allí encontró cómo se celebraban en fin de siglo XVIII las pastorelas en Versalles, cosa que él trasladó á tierra de Castilla.

Y al llegar aquí nos tropezamos con otra y más sorprendente *novedad*.

Un viaje y tantas consultas para determinar con certeza que *Liriope* ha de sacar cola y alas y «no tonelete, ni airoso morrión en la cabeza»; y sin viajes ni consultas determina el autor por sí y ante sí que la pastorela no sea de 1780, como finge serlo la acción, sino de un siglo antes, imitada del *Eco y Narciso* de Calderón, y que (por si esto parece poco) en 1780 haya todavía *moriscas* en España, y que en pleno absolutismo se conserven en Castilla estados independientes con poder de horca y cuchillo y costumbres feudales ó cosa así, y que para completar el *cuadro histórico* haya mujeres neurópatas, género Ibsen, como lo es *Laura*, y socialistas estilo Pablo Iglesias, como lo es Juan Pablo, y predicación de la justicia libre, de la conciencia libre y del amor libre.....

Será todo eso muy histórico, y muy real, y muy siglo XVIII; mas los pobres obscurantistas creemos ser mucha laxitud poner todo eso en 1780, cuando, ó había con siglos pasado, ó no había aún venido á España; y entre esta anchura y aquellas nimiedades de las alas y la cola versallescas, nos encogemos de hombros y recordamos otros escrúpulos, que decorábamos cuando niños.....

¿Lo comieron?—No, señor;
Era caso de conciencia.

Y lo peor es que todo eso se origina de otro afán de novedad, del fin dramático-filosófico-simbólico que persigue el autor en toda la pieza.

Persecución es ésta que merece capítulo aparte.

* * *

Entramos ahora en un mundo nuevo, donde hay una claridad como la que describió el poeta en las cercanías del Averno:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbras,

ó la que hay en las orillas del Támesis en una bruma de Noviembre. Porque Pérez Galdós escribe para cerebros superiores, para los *happy few* que tengan tiempo para descifrarlo: es *simbolista*.

Preciso será decir una palabra sobre la escuela simbolista.

Símbolos en poesía los ha habido siempre, y el lenguaje poético, lleno de metáforas, alegorías é innumerables figuras, ha sido siempre simbólico; la alegoría, como género literario, la fábula y el apólogo ¿qué son? Y símbolos fueron la mayor parte de nuestros autos sacra-