

Pío Baroja, crítico teatral

POR

VICTORINO POLO GARCIA

Casualmente ha caído en mis manos un pequeño tomo de sesenta y cuatro páginas, en cuya tapa tostada por el tiempo puede leerse el verde título de *Crítica arbitraria*. Lo de verde viene a cuento porque tal es el color de la tinta utilizada, aunque también pudiera tener el calificativo determinadas resonancias simbólicas, traslaticias, etc. Resonancias que, huelga decirlo, nos negamos a recoger y explotar

En cuanto al título, dos escuetas palabras, que tanto pueden significar, referidas, precisamente, a Baroja. De manera especial el adjetivo matizador: *arbitraria*. Desde las lejanas, y más auténticas, resonancias etimológicas: el árbitro, como intérprete de las leyes y sancionador justo, hasta la más reciente y un tanto peyorativa que incide en lo desordenado, caprichoso, antojadizo y, finalmente, injusto. Tampoco, en todo caso, pretendemos realizar un malabarista juego de palabras e ideas acerca de su relación con Baroja, habida cuenta que, por más ingenioso que pudiera resultar, no por ello dejaría de ser juego y, como tal, gratuito y vano, sin expresión.

El librito de referencia constituye el primer tomo de la colección *Cuadernos Literarios*, cuyos cinco títulos siguientes son: *Pensamientos escogidos*, de Santiago Ramón y Cajal; *España Negra*, de Darío de Regoyos; *Un aspecto en la elaboración del Quijote*, de Menéndez Pidal; *Calendario*, de Alfonso Reyes; *Comedia de un tímido*, de J. Moreno Villa. Y en preparación se encontraban, cuando Baroja dio a luz el suyo,

otras tantas obritas de Díez Canedo, D'Ors, Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Solana, Machado, Falla, Ortega, García Lorca, Pérez de Ayala, Jorge Guillén, Pedro Salinas, etc.

Los libros, en verdad, son pequeños de tamaño material; no así de significación literaria y cultural, habida cuenta de los autores que integran la colección. Todo, quizá, en justa consonancia con el propósito decidido de *Cuadernos Literarios*, concretado en "responder con la fidelidad posible a las corrientes espirituales, quizá un poco antagónicas, para vistas de cerca, que se van marcando en nuestros días. Junto a la obra del hombre consagrado, con personalidad definida, cabe aquí la tentativa del escritor joven que ve claro su propósito".

Pío Baroja inicia la lista, planta el primer árbol en ese "campo modesto e independiente" que la colección está dispuesta a ofrecer "a los escritores que hoy cultivan géneros menos solicitados".

En verdad que no sé hasta qué punto será modesta la actuación de Don Pío como crítico teatral; pero de lo que no cabe duda es de su independencia, de su hermosa independencia de criterio. Si por algo han de caracterizarse sus "arbitrarias" críticas, muy bien podríamos decir que es, precisamente, por la independencia de pensamiento y palabra de la que hace gala. Ya lo veremos.

UN ARTICULO DE AZORIN

Cuando había cerrado Baroja su actividad, nada agradable, de crítico teatral, Azorín escribe un artículo acerca de él en ABC, *Baroja y el teatro clásico*. Todavía estaban sin reunir en volumen las críticas barojianas, por lo que al parecer el tomito que comentamos, los editores colocan como prólogo el escrito breve azoriniano: "A estas palabras de invitación... respondemos con el presente *Cuaderno*, que recoge todos aquellos artículos".

De principio alude Azorín, una vez más, a la muy citada y por tantos motivos redacción joven de "El Globo". "En octubre de 1902 se encargó de redactar "El Globo" un grupo de redactores jóvenes e independientes". Se refiere a que fue el más "literario" de los diarios madrileños y enfoca, directamente, el "tema Baroja en su dimensión de crítico teatral", destacando, ya de entrada, la conocida independencia inflexible de Baroja, por lo que "deseábamos que la crítica de teatros —tan sumisa frecuentemente a diversas influencias— la ejercitase el libre criterio de nuestro compañero".

Azorín conocía bien a Baroja, cuando menos en la vertiente de hombre sin compromisos, sincero y franco hasta la hosquedad, insobornable si se trataba de la limpieza de pensamiento y la expresión tajante del juicio recto y convencido.

Semejante condición no es la más apta, precisamente, para actuar como crítico “público”; menos todavía si la crítica se entra en el teatro, donde el narcisismo, la autocontemplación umbilical y el “complejo de genio” se extiende desde el más humilde al más altivo. Azorín también lo sabe y justifica el cese de la actividad barojiana, porque “cada día su independencia suscitaba mayores dificultades y conflictos” (1).

En opinión de Azorín, Baroja no gustaba de su misión, le producía “repugnancia; no le placía trasnochar; no se avenía a escribir, atropelladamente, a las dos de la madrugada, un artículo de crítica literaria”. En cualquier caso, pese a lo breve de su actuación, Azorín piensa que ha sido fundamental para el estudio del teatro español moderno, porque “hay entre esos artículos, breves, pero originalísimos y definitivos, estudios sobre la dramaturgia de Echegaray, de Benavente, de los Quintero”.

Es posible que Azorín exagere un tanto. No suscribiríamos nosotros, aquí y ahora, la calificación de “originalísimos y definitivos”. Pero en todo caso, acierta en lo esencial, en la médula de la cuestión. Los artículos barojianos de crítica teatral no son desdeñables; antes al contrario, en cuanto significan un soplo fresco y vivo —aunque a esto sólo hubiéramos de reducirlos—, una voz desentonada, discorde, dentro del amplio y monótono y chato concierto de ditirambos al uso, prefabricados y válidos para todo tipo de situaciones.

Ignoro hasta qué punto se habrá cumplido la profecía de Azorín, o se cumplirá en el futuro. “Consultados habrán de ser sus artículos por los críticos y los historiadores de nuestra literatura”. Por mi parte, muy humilde y modestamente, sólo sé decir que los he leído y vuelto a leer con gusto.

AUTODECLARACION

A lo largo de los diez artículos, alguna que otra vez, Baroja se auto-define en función de la tarea que tiene encomendada. Sin ir más lejos,

(1) AZORÍN se duele de la mediocridad en que se movía el teatro de la época: «Este artículo de BAROJA, tan original, tan libre, en medio de la general mediocridad, era un escándalo en la Prensa. ¿Esto es crítica?. se preguntaba el mundillo de los teatros... Y generalmente se convenía en que tales artículos no debían continuar».

las primeras líneas de su primera crónica (2) constituyen una palmaria declaración acerca de su validez como crítico.

Indudablemente, soy un hombre que no sirve para crítico de teatro. He salido del Español, y maldito si se me ocurre decir nada que valga cuatro cuartos. Es la segunda o tercera vez que he visto representar una comedia de nuestros clásicos, y esta vez me pregunto, como en las otras, a mí mismo: ¿Seré yo tan imbécil para no comprender las bellezas de esta obra?

Planteamiento discordante que se refuerza con el desarrollo mental que ocupa las palabras iniciales de su crítica a *Le Bargy* y la *Bartet*, en función de la duda y la predisposición de ánimo, que dicen no poco del especial talante crítico —podríamos llamarlo precrítico— de Don Pío.

Pues bien, sobre tal base general monta su teoría del teatro, de los actores, *misc en scene* —como él mismo repite varias veces—, dramaturgos, etc., etc. Así, al enfrentarse con el problema de “contar el argumento”, tarea tan frecuente en la época —hoy nos preguntaríamos si eso es crítica o infantilismo, aunque no pocos “críticos” sigan empeñados en contarnos todos los argumentos habidos y por haber— y al escribir sobre *L'Etrangere*, de Dumas hijo, le surge espontánea la ironía y la frase de pie quebrado: “Esto me evita la tarea de contar el argumento, tarea bastante desagradable y que casi siempre se hace mal, no sé por qué”.

Otra nota “escandalosa” que Baroja incorpora a su crítica, estriba en la idea de que el atrevimiento es síntoma de superioridad. Atrevimiento, claro está, que incide en la carencia de moral: “Creo que inmoralizar es un trabajo beneficioso, un trabajo meritorio, y más en sociedades como la nuestra, llenas de prejuicios rancios y de preocupaciones arcaicas”. Ya es decir, desde luego. Pero no todo termina en el plano de la ética, de las costumbres, de la volición, en definitiva. Se extiende a mucho más, y en salto prodigioso llega a la ecuación insospechada: “La inmoralidad es la forma más alta de la intelectualidad”. Y añade: “Esta amoralidad, unida a la expresión sincera del pensamiento, hace de un hombre algo superior a su raza y hasta a su especie”.

Tajante sí que lo es. ¿A qué recordar a Nietzsche, el cíclope del pensamiento? ¿Para qué, dentro del puro campo del arte, a Oscar Wilde, el agilísimo bailarín de ballet, siempre sobre la pirueta ingenisa? La relación es tan de bulto, que huelga toda palabra.

Pero la inmoralidad, en Baroja, continúa. Incluso nos dice que para inmoralizar “hay que hacerlo con gracia”. De donde se deduce, pensa-

(2) La que se refiere a *Reinar después de morir*, refundida. Se publicó en EL GLOBO, el 29 de octubre de 1902.

mos nosotros, que “el hombre inmoral no debe ser triste; la tristeza es cristiana; debe ser tranquilo, alegre, sereno y fuerte: como un hijo de Apolo”. Metidos en el campo de la moral, es obligado el “palo” al cristianismo, así, en general, como realidad opuesta al mundo clásico, apolíneo de los griegos. De ahí que “obras como ésta de *La paix du Menage*, pero más ingeniosas, son las que nos convienen para deshelar un poco esta vida, fría y dura, que padecemos todos, por respetar unos cuantos convencionalismos y unas cuantas tonterías que no nos sirven más que para amargarnos la vida”.

Otra nota de autodeclaración viene dada por su idea de la crítica. Veamos tan sólo dos citas, breves, aunque muy elocuentes. La primera se refiere a la actuación del crítico y su búsqueda de lo esencial. “Yo contaría el asunto de *Alma triunfante*. ¿Para qué? El asunto es lo de menos. Esto de que haya o no haya drama, cuestión que les gusta discutir a los críticos, me parece una cosa de poca importancia”. Está claro, no cabe duda. La otra se refiere a la influencia de la crítica, útil en cierto modo, ineficaz también, según el ángulo de incidencia. “Es muy posible, dada la influencia de la crítica, a mi parecer perjudicial, porque quita la espontaneidad del público, es muy posible que si la crítica se muestra adversa a la obra y forma respecto a ella un ambiente hostil, el público mañana no se entusiasme tanto como se ha entusiasmado hoy; pero eso no impedirá que dramas como *Malas herencias* sean los pastos intelectuales que aquél desea”.

Por último, una autodeclaración, que pasa ya a pura biografía de sí mismo.

Desde las últimas crónicas —o lo que sean— que escribí en EL GLOBO, me han sucedido cosas que, para una vida humilde y monótona como la mía, son acontecimientos: he cumplido treinta años; he andado sobre un caballo, más o menos árabe, en las llanuras africanas, y he comprado un gorro de dormir. Lo primero es grave, gravísimo; pero lo último es todavía más. El frío, la calvicie, una porción de cosas tristes... Todas las noches, cuando me acuesto, murmuro a manera de rezo: «Abominemos de la civilización. La civilización ha inventado el gorro de dormir». Y digo todo esto para señalar al amable lector el estado psicológico habitual de este revistero de teatros, que es, poco más o menos, el mismo, el mismo en que me encontraba al entrar esta noche en el Español para asistir al estreno de «La escalinata de un trono».

Hemos cerrado el círculo. Comenzamos con la duda y el “estado psicológico” peculiar del crítico ante el espectáculo. Y hemos terminado con lo mismo. Dejémoslo, pues, en estos linderos.

TEORIA DEL DRAMATURGO Y DEL DRAMA

Baroja se ocupa más y mejor del drama que del dramaturgo. Criticó con preferencia las obras. En mi opinión, esto es bueno. En el teatro, mucho más que en cualquiera otra parcela literaria, importa especialmente la obra, libre del fetichismo del autor, cuando todavía "no ha llegado". En cualquier caso, Baroja se ocupa de los autores concretos —ya lo veremos— y muy raramente del autor en abstracto. Sin embargo, en alguna ocasión lo hace, como al hablar de *Aurora*, de Joaquín Dicenta, momento en que intenta definir los dos tipos esenciales de dramaturgos, grande uno, no tan significativo el otro: "Hay dramaturgos en cuyas obras nace el conflicto de la intensa comprensión de la vida de los personajes, como Shakespeare o Ibsen; hay otros que forjan su trama y después acoplan los personajes a la trama forjada".

Ni qué decir tiene que a Baroja le agradan mucho más los primeros, a quienes considera como reales dramaturgos —basta observar los que elige para su cita— mientras que los insertos en el segundo grupo le parece que escriben con pie forzado desde el principio. A propósito de ellos —digamos de pasada que incluye en este segundo grupo a "casi todos los autores españoles, antiguos y modernos"— Baroja anza una andanada contra "las preocupaciones calderonianas acerca del honor y de la honra..., y otras entidades metafísicas de las cuales no se cuidan los hombres nuevos, o si se cuidan no es de la misma manera, ni de la misma forma arcaica que lo hacen los personajes de Eurora".

Hablando de los Quintero, no duda en afirmar que "la corriente íntima que anima sus obras" es pobre y sin aliento; pero, en cambio, "la parte exterior, la pintoresca me resulta muy agradable y entretenida". Por ello mismo, "el acto es bonito, muy movido; yo no sé si está sacado de la realidad como decían por allí; pero aunque no lo esté, es muy entretenido y agradable; un poco sainetesco resulta de vez en cuando; un tanto Lara, pero de Lara bueno". Y añade: "No creo que se le pueda pedir más". Ciertamente, el juicio de Baroja es oportuno y claro. Sin in-cienso, sin bilis. Del teatro de los Quintero, contemplado a distancia, puede afirmarse la misma idea que expresa Don Pío acerca de *La dicha ajena*. El fondo es muy endeble y superficial; la forma externa teatral, siempre agradable, sonriente y atractiva.

Pero el "pensamiento" es algo fundamental en la teoría barojiana del drama, por lo que insiste repetidamente en la endeble consistencia de

las obras cuando adolecen de tal carencia. “La obra, como casi todas las de los Quintero, se resiente de una gran debilidad de pensamiento; todos los actos están defendidos por incidentes secundarios, de género siempre cómico”.

Junto al pensamiento recio y fuerte, otra nota importante radica en lo espontáneamente vital, pujante y decidido en su viva significación. La arquitectura teatral tiene su importancia; pero es mucho más necesario el ímpetu caluroso y espontáneo. *La Extranjera*, como casi todas las obras de Dumas hijo, está hecha con una habilidad prodigiosa; todo se halla admirablemente ajustado, como en un plano; pero resulta intelectual, friamente intelectual. No sale el drama espontáneamente de la vida, como esas maravillosas figuras de Rodin, que parecen brotar del mármol... el drama se desarrolla matemáticamente, inexorable”.

De ahí que sólo unos actores geniales —como a Baroja le parece que son la Bartet y Le Bargy— pueden sacar el drama del hielo inexpressivo y “hacer interesante este juego de bibelots llenos de gracia y de ingenio”. En cualquier caso vale mejor la vida palpitante que el juego intelectual, la concepción cerrada de la obra. Todo es uno y lo mismo. Cuando existe un vigoroso pensamiento, la estructura externa se resquebraja por todas partes, presionada por la pujanza del interior. Entonces, sólo el genio es capaz de hallar una forma adecuada, absolutamente intelectual, para un fondo dinámico y potente.

Dinamismo y potencia que se concretan en formas avanzadas de pensamiento, en ideas audaces: “Otro público cualquiera que hubiese asistido a la representación de *La Paix du Menage*, de Guy de Maupassant, hubiera protestado de los atrevimientos, de las frases cínicas y brutales de la obra; el público selecto de la Zarzuela no se escandalizó; al revés, oyó con verdadera complacencia la comedia”. Preocupaciones sociales, éticas, filosóficas muy queridas de Don Pío —paradoja del nombre— que no desperdicia ocasión de exponerlas. Para él, “la amoralidad es la forma más alta de la intelectualidad; esta amoralidad unida a la expresión sincera del pensamiento, hace de un hombre algo superior a su raza y hasta a su especie”. Por tanto, cuando los personajes de una tragedia, comedia o cualquier manifestación dramática, se acercan a esos planos, es el momento de hablar de la gran creación, porque esas criaturas encarnan el ideal que debe ser meta de cualquier ser humano. “El hombre amoral no debe ser triste; la tristeza es cristiana; debe ser tranquilo, alegre, sereno y fuerte; como un hijo de Apolo”.

Y sigue la vida condicionando la creación teatral. Ahora es Echegaray, cuyo drama *Malas herencias* tiene “un aspecto de problema entre

geométrico, algebraico y logarítmico. ¡Problemas! ¿Pero hay problemas de esa clase en el mundo? Yo creo que no”. En consecuencia, no tienen por qué reflejarse en el teatro. Conclusión: si se llevan a él, fracaso seguro, nada significan literaria ni dramáticamente. Porque entonces, lo más que puede haber —aquí de nuevo la ironía, la risa barojiana— es “aquello que tanto se ha ensalzado de los caracteres sostenidos, regla teatral que obliga a un hombre a salir ceñudo en el primer acto, y a permanecer ceñudo hasta el último. Todo es aquí seco, sin jugo; no hay nada curvo, multiforme, ondulante, como la vida; todo es anguloso, como una figura de Geometría”. Y es que donde no hay vida, no hay prácticamente nada. A Benavente le sucede así. “*Alma triunfante*, como obra teatral, creo que está bien hecha; como manifestación de un espíritu, es débil. Es un drama gris, triste, verdaderamente deprimente. Todas estas vidas se quejan, se lamentan, no sirven para realizar nada, no tienen energía para resolver nada, y además se cierne sobre ellas la idea religiosa como una mariposa negra”. En definitiva, “todo aquello es frío, muerto; no tiene alma, ni vigor, ni sangre”.

Es decir, todo lo contrario de lo que debe ser el teatro, en opinión de Pío Baroja: sangre, vigor, espíritu, vida en todo su esplendor.

MISE EN SCENE

Son palabras francesas que gusta emplear Pío Baroja, puesto que las contadas veces que en sus diez críticas habla de la representación en sí, las utiliza como frase adecuada. Pues bien, la *mise en scene* no es punto —ya lo habíamos dicho— en el que Don Pío insista. Todo lo contrario. Apenas dos o tres pinceladas dispersas, como al paso y no de muy buena gana, puesto que la justificación es sucinta. Sí son frecuentes las manidas frases de “la *mise en scene* fue excelente o formidable, o esmerada o soberbia, etc.”. Pero no las contamos como válidas, toda vez que nada significan. Cuando a propósito de *Los tres galanes de Estrella*, de don Juan Antonio Cavestany, afirma que la *mise en scene* fue soberbia, ¿qué ha pretendido darnos a entender? ¿Que fue muy buena? Bien, pero, ¿qué significa esto de ser muy buena? Todo y nada al mismo tiempo. La difluencia semántica del adjetivo es evidente. De ahí que, insistimos, no fijemos nuestra atención en expresiones similares.

Por otra parte es curioso que, en las dos o tres ocasiones que justifica la afirmación, se refiere unilateralmente a muebles, trajes y fidelidad his-

tórica. Está escribiendo acerca de la refundición de *Reinar después de morir* y razona: “*La mise en scene* muy buena. He oído decir a uno a mi lado que los muebles, trajes y armas están copiados de tallas y relieves del siglo XIV. A mí, con perdón de los que saben más que yo de cosas tales, me parece esto una puerilidad. Probablemente para un arqueólogo, lo que se haga en un teatro no llegará a tener la fidelidad necesaria; para la mayoría de los espectadores, que no tenemos una idea muy clara de qué clase de muebles usaban entonces, no nos produce esta fidelidad impresión alguna”.

Ciertamente, no es la *mise en scene* sólo de la obra citada, en concreto, sino más bien una teoría acerca de lo que podría llamarse “representación teatral y fidelidad histórica”. Llevada al extremo la idea, cuando el drama lo es de verdad, la fidelidad histórica, costumbrista, escenográfica, huelgan por superfluas. “Si el drama en sí es bueno, yo creo que no necesita de nada, ni aun siquiera de decoraciones. Una compañía de actores excelentes representando *Hamlet* en camiseta, creo que haría estremecer al público”.

Opinión muy moderna, qué duda cabe. Por eso mismo la destacamos, por cuanto significa de anticipación y desnudez teatral, dejando la representación en su carne y huesos esenciales, a fin de que el espectáculo teatral revista todos los caracteres dramáticos y los menos posibles de teatralidad y efectismos preciosistas y rebuscados.

De todos modos, no deja de sorprendernos el hecho de que la segunda justificación escenográfica, la ya aludida de *Los tres galanes de Estrella*, incida en aquello mismo que critica. No se trata ya sólo de fidelidad histórica, sino de incorporar, teatralmente, un escenario conocido del público, con fines efectistas. Y aceptados como buenos por Baroja. Lo que viene a significar, si bien se mira, un pequeño retroceso frente a su crítica anterior. Don Pío Baroja, a veces, es así.

PERSONAJES

Tampoco es frecuente por parte de Baroja, un estudio de los personajes de las obras que critica. Si acaso, las más de las veces, una breve pincelada, como al paso, que apenas deja huella y que no dice mucho en cuanto a definición o estudio de los caracteres. Claro está que, cuando decide mirar y ver, más hondamente, la exigencia se constituye en norma y no es indulgente. Todo lo contrario. Baroja es riguroso, duro, cuando se tra-

ta de afirmar cómo es el personaje que enjuicia. Le importa muy poco quien sea el autor y se le da un ardite de la fama o representatividad oficial que el dramaturgo ostente. Su inflexible vara de juicio sentencia de manera definitiva y tajante.

Tal es el caso de *Aurora*, uno de los muy escasos “dramas” cuyos personajes aparecen sometidos a juicio, y el único en que no sólo la protagonista es criticada, sino también algún otro carácter secundario. Hablando del honor y de la honra, Baroja indica que de “semejantes entidades metafísicas... no se cuidan los hombres nuevos o si se cuidan no es de la misma manera, ni de la misma forma arcaica que lo hacen los personajes de *Aurora*”. Es un primer aldabonazo, sugeridor y de fuerte aviso. La consecuencia se impone obligada: “Aurora, la protagonista, tiene muy poco carácter; es una de tantas perlas del fango que puso de moda Eugenio Sue en su *Choutte* de *Los misterios de París*. La seduce el patrón. Es posible; pero no es lo corriente. Generalmente el que seduce a la obrera es el obrero o el golfo. En Madrid y en París el señorito hace casi siempre con las modistas, corseteras y muchachas que viven del trabajo, el primo”.

Ya es bastante que Aurora, personaje, haya merecido tan amplias líneas, en las que se incluye toda una relación literaria-biológica-moral. Lo destacable no puede estar más claro: la entidad de Aurora es falsa; su carácter, sólo aparente, pero nada real y vigoroso. Una perla del fango. Sólo en la superficie, sin la necesaria, imprescindible tercera dimensión en profundidad.

Por su parte, Don Homobono es un personaje fallido hasta en el nombre. Baroja lo interpreta como el “agente de negocios de unas monjas, es una especie de Pantoja, sólo que, como Galdós tiene sangre de reaccionario, hizo de Pantoja un tipo bonito, y el autor de *Aurora* ha hecho un tipo odioso”.

¿Y los demás? “El de Matilde es, naturalmente —¿por qué naturalmente, Don Pío? —falso: la niña egoísta de nuestra clase media, la que busca un marido rico, no es, desgraciadamente, tan cándida ni tan enamorada para entregarse a su novio antes de casarse. En tal caso, lo hace después. Los demás tienen poco relieve: el doctor Ramírez parece un personaje de Leopoldo Cano; la madre de Matilde recuerda a la tía de Electra”.

Sólo una vez he podido reconocer a Baroja auténticamente entusiasmado con un personaje, que, casualidad pura, es creación extranjera: Gringoire, el poeta de los miserables. Tan es así, que toda la crítica viene a ser un ditirambo continuado. La excelencia resplandece por doquier y

el resultado es una impresión conmovedora. Autor, —hasta dónde no admira Baroja a Teodoro de Banville?—, intérprete: Le Bargy es uno de los que más han impresionado a Baroja, y personaje: Gringoire, para Don Pío, resulta inefable en su paradójica y fecunda existencia. Por todo ello, “yo no he sentido hace mucho tiempo una impresión tan honda como viendo a Le Bargy en el papel de Gringoire... el poeta pobre, abandonado, triste, humilde, hambriento, con el alma llena de sueños; a veces tristemente cómico, a veces trágicamente terrible. Ante aquel soplo de poesía, ante aquella balada tan tierna de los desgraciados, de los parias, de los humildes...”.

En todo caso, el incienso y la impresión profunda dura poco. Viene de nuevo lo monótono, lo cotidiano, sin relieve, lo engolado y falso que culmina en Echegaray, en sus acartonados personajes. Junto a ellos y como colofón sin sustancia, amorfo por falta de la más elemental vitalidad, los de Benavente. “De los tipos, ninguno llega a impresionar más que la retina. Se siente la tristeza de todos ellos; no se siente el dolor”. Quede constancia de que se refiere a los de *Alma triunfante*.

ACTORES Y PUBLICO

Hemos citado, si bien de manera marginal, al actor Le Bargy. Conviene ahora recordarlo de nuevo, a propósito de la opinión que a Baroja le merecen los actores. Como sistema, apenas destaca a ninguno. Si acaso, una última nota, obligada y tópica, de referencia pasajera: “En la ejecución se distinguieron Matilde Rodríguez, que estuvo admirable en algunos momentos, Vallés, Rubio, Tallaví y Mora”. Manido y superficial, de pura circunstancia. Y así en casi todas las ocasiones. Pero una vez —¿la excepción, quizá, que viene a confirmar la regla?— Don Pío se siente impresionado por tres actores, uno en especial. La señorita Nicole, una segundona, llama su atención en dos obras. Junto a ella, otra dama, La Bartet, primera actriz de la compañía en que también trabaja la señorita Nicole: “Señalaré a La Bartet como una actriz eminente”. Todo un elogio sin paliativos. Elogio que era de esperar, habida cuenta de que “sólo una ejecución como la de hoy por la compañía Bartet-Le Bargy puede hacer interesante este juego de bibelots llenos de gracia y de ingenio”. La verdad es que “la Bartet y Le Bargy son de lo más excelente que desde hace algunos años nos ha impuesto París”. Los dos; pero muy

particularmente, Le Bargy: “No estamos acostumbrados a ver actores parecidos. ¡Cómo hizo el papel del duque!”

Baroja encontró al actor y a la actriz, si no ideales, al menos bastante cercanos a la perfección. Es de celebrar.

Junto a los actores, el público, por y para el cual existen los primeros. Baroja lo sabe y lo tiene en cuenta. Desde nuestro punto de vista, nos interesa destacar dos momentos de referencia. El primero es el de la representación de *Juan José*, y viene a constituir un dato sociológico de valor e implicaciones políticas, de clase social, etc.

En la representación me pareció observar una disparidad absoluta entre los espectadores de butacas y los de paraíso.

—¿Me tuteas? —dice Matilde en el segundo acto.

—¿No me tuteas tú a mí? —contesta Aurora.

Todo el paraíso rompió en aplausos, y todo el patio de butacas quedó silencioso. En otras frases de índole parecida sucedió lo mismo.

El segundo es más ceñido, mucho mejor centrado en lo puramente teatral y dramático, sin ulteriores consecuencias o moralejas. “La obra no gustó. El público no sintió el estremecimiento que le producen las obras de Echegaray. Las escenas pasaron y pasaron ante la indiferencia de la gente, que no llegó a conmoverse ni siquiera un momento. Todo aquello es frío, muerto; no tiene alma ni vigor, ni sangre”.

Esta es la realidad. Para que el teatro sea, efectivamente, lo que pretende ser, y aquello por lo que nació, es absolutamente imprescindible que se de la comunicación de simpatía entre la obra y el público. Cuando no sucede así, el teatro no es tal. Baroja, también aquí, deja fidedigna constancia de ello.

LOS AUTORES Y BAROJA

No puede afirmarse, en rigor, que Baroja sea indulgente con los autores teatrales que critica —ya lo hemos notado— sean de la condición que fueren, por más *consagrados* que pudieran estar. Una vez más, en este aspecto, Don Pío se muestra duro, capcioso, irónico, despectivo, indiferente, sin que nos haya sido posible encontrar un verdadero elogio, una alabanza concreta y decidida.

Sigamos un orden crono-espacial en la cadena de juicios. En la página trece del librito, crítica primera, Baroja se ocupa de Vélez de Gue-

vara y, contra toda probabilidad, prefiere al refundidor, lo que no deja de ser curioso y atrevido. Para todo el mundo, Vélez de Guevara es uno de nuestros clásicos, absolutamente intocable a la hora de la crítica. A Baroja, esa inviolabilidad le parece "aburrimiento estupefaciente".

Ya es atreverse. Pero todo no termina en este punto. Se hace más difícil, cuando se enfrenta a Cervantes. "El sainete *El viejo celoso*, del inmortal mauco de Lepanto, es una quisicosa que nos parecería muy mediana si la firmase un sainetero moderno".

Bueno está. Baroja se da cuenta y apostilla: "Includablemente, yo no sirvo para crítico de teatros". Y así debió ser, a juzgar por la brevedad de su actuación.

Son los clásicos. En cuanto a los modernos, el juicio que le merecen los Quintero, Dumas, Echegaray, Benavente, no es mucho más halagador. Veamos dos muestras a modo de ejemplo. "Yo creo que cuando don José Echegaray tiene la fama que tiene, debe merecerla: y como mi voto no ha de achicar ni agrandar su fama, por esto... me permito opinar y me aventuro a decir que si en general el teatro de Echegaray me disgusta, en particular *Malas herencias* me revienta". Benavente no le va a la zaga: "Los dramas de Benavente son como esos niños encanijados que nacen para llenar los osarios, y que tienen la desdicha, después de morir, de no dejar un esqueleto bien constituido".

¿Para qué más? Pretendemos, con ello, poner fin a esta breve exploración nuestra. Pero llegados aquí, ¿cuál podría ser la conclusión, admitido el caso de su existencia? Pues bien, ninguna y múltiples, qué duda cabe. Lo mejor será quedarse con la interrogante. En *Crítica arbitraria* —de nuevo llamamos la atención acerca de la fonética del nombre— viven unas obras, unos autores, un crítico y sus ideas acerca del teatro. Ahí están. ¿Cómo ha sido el encuentro? Quizá sea bueno cerrar estas páginas con las palabras últimas del propio Baroja: "Era muy difícil que en la representación de este drama se distinguiera alguno, y así fue...".

En torno a un libro de Paul Claudel:

Réflexions sur la poésie

Uno de los tantos *libros-recopilación* que continuamente se publican, sin discriminación de tiempo, ni lugar, ni autores, y cuya unitariedad consiste apenas en el nombre del autor. En este caso concreto es Paul Claudel quien nos ofrece —mejor dicho, la Editorial Gallimard— un conjunto de seis trabajos, dispersos en el tiempo y en el espacio, reunidos en tomo con la intencionalidad, al menos, de evitar su pérdida o agotamiento. (1).

El título de la obra está bien elegido, *Réflexions sur la poésie*. En efecto, la mayor parte de sus páginas se ocupan de reflexionar acerca de la poesía, aunque no sólo reflexiones —en su puro sentido lógico, racional— existen en el libro. También puede rastrearse una buena carga de intuición y sugerencia, constituyéndose, quizá, en el sector más significativo, más expresivo y claro.

La poesía viene a ser el objeto central, la piedra de toque en torno a la cual se teje la trama de los estudios. Cuatro de los seis se ocupan específicamente del tema. Y los otros dos, en buena parte. Es posible que *La philosophie du livre* sea el capítulo de menor relación directa con la poesía; sin embargo, no desentona en exceso del resto de páginas. En definitiva, aunque no muy rigurosamente, puede hablarse de que existe un eje unificador y aglutinante: la poesía, centrada de manera especial en la ejemplificación francesa. No se trata, por tanto, del típico libro-mosaico, organizado sin pies ni cabeza en expresión de auténtico galimatías. En cierto grado se salva bien el obstáculo de unidad que debe ser la meta de todo libro.

(1) PAUL CLAUDEL, *Réflexions sur la poésie*. Collection Idées. Editions Gallimard. París, 1963. Consta de seis estudios, correspondientes todos ellos a la tercera década del siglo, es decir, bastante lejanos ya en la perspectiva del tiempo.

Por otra parte, es posible que cuantas ideas explana Claudel no sean excesivamente originales, incluso aparezcan un tanto *pasadas*, no poco antiguas. Es posible. Pero hay que tener en cuenta la época en que fueron concebidas y expuestas. *Réflexions sur le vers français*, en enero de 1925; *Lettre à l'abbé Bremond*, en 1927; *La philosophie du livre*, conferencia pronunciada en Florencia en 1925; *Introduction à un poème sur Dante* en "le développement d'une allocution que j'ai prononcé le 17 mai 1921 à l'incitation du Comité de Dante"; *Religion et poésie*, conferencia pronunciada en Baltimore en 1927. Por todo ello, y alguna otra razón que pudiéramos apuntar, son posturas e ideas habituales para cualquier mediano estudioso y conocedor de la literatura, de la teoría literaria. Esto no invalida la significación del libro. Simplemente, deben entenderse sus páginas como la expresión del juicio que a un poeta le merece la poesía, la literatura, condicionado todo por las coordenadas de tiempo, espacio, cultura y sensibilidad. Sin excesos ni defectos, interpretado en su justa limitación y horizontes.

Y puesto que es un poeta quien se ocupa de la poesía, conviene recordar una vieja idea, patrimonio común de unos pocos hombres —que nosotros venimos repitiendo en numerosas ocasiones— cuya expresión particular tomamos de un excelente hombre de letras, Noreen, al que cita Michel Breal en su *Semantique*, página 277: "Qui sera juge des règles du langage? Non pas l'historien de la langue qui n'a la parole que pour la passé; ni le linguiste qui a charge de décrire les lois du langage, mais non de les dicter; ni le statisticien qui ne fait qu'enregistrer la coutume. A qui donc attribuer l'autorité? Elle appartient à l'inventeur, à celui qui écrit les formes dont se sert ensuite le commun des hommes, à l'écrivain, au philosophe, au poète".

No sólo las leyes del lenguaje, también las del arte literario. Las interpretaciones y juicios más acertados corresponden, en efecto, al escritor, al filósofo —cuando es algo más que un técnico de la filosofía—, al poeta. Paul Claudel habla y escribe, por tanto, de lo que debe hablar y escribir: de la poesía y su fenomenología misteriosa.

El libro *Réflexions sur la poésie* es un libro importante. Su lectura, en el peor de los casos, nunca será baldía. Lo recomendamos en conjunto; sin embargo, queremos detenernos un poco en las nueve páginas que constituyen la *Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique*, fechada en 1927, es decir, hace cuarenta y dos años.

A primera vista, muchos años parecen, qué duda cabe, máxime si se tiene en cuenta el talante de las cuestiones literarias, filosóficas, históricas, tan sometidas a continua revisión y tan cambiantes a medida que el tiempo corre y las generaciones se suceden y relevan.

Sin embargo, el texto de Claudel, fundamental dentro del amplio campo de su actividad crítica, no ha perdido ni una brizna de su vigencia y actualidad. habida cuenta que *l'inspiration poétique* es algo consustancial a cualquier época y hombre. Si, además, pensamos que utiliza como base de lanzamiento los dos libros del abate Bremond, tan rigurosos y polémicos, la actualidad del tema la contemplamos cada vez más cercana y fecunda. Paul Claudel así lo reconoce: "*J'ai lu, ou relu, avec l'interet que vous pouvez imaginer, vos deux livres: "Poésie pure"—"Prière et poésie", qui touchent aux problemes les plus profondes de l'âme et de l'expression*".

La reacción suscitada con la expresión *poesía pura* ha sido enorme. Hoy no podemos creer, honestamente, —me atrevería a decir que en ninguna época— en la casi escolástica distinción entre *poesía pura* y *poesía impura*. Se ha dicho que la poesía es poesía, sin más. libre del adjetivo *pura* —alguien podría explicar si el término *pura*, en estos predios, es algo más que gratuito e incongruente— y en verdad que *pura e impura*, comportan implicaciones casi morales que no deben mezclarse con la poesía, así como suponen una clasificación cuantitativa en poesía de primer orden, de segundo, etc. A estas alturas parece que la cuestión debe quedar definitivamente zanjada. En el amplio campo de la literatura existe o no un pequeño recinto donde habita la poesía; pero no es lícito afirmar que exista un sector de *poesía pura* junto a otro que no lo es. La poesía se da o no se da; pero el solo hecho de su existencia comporta la pureza de su entraña. Claro está que, entonces, hemos de arrojar al fuego eterno muchas de las obras que circulan como poesía, cuando en realidad no pasan de ser sucedáneos estúpidos, sin la menor entidad literaria; mucho menos, poética. Y una vez realizada la discriminación entre lo que es poesía y lo que no lo es, huelga la ulterior calificación de *pura* y *no pura*.

Salvado este inicial escollo, nadie podrá discutir al abate Bremond la profundidad con que ha estudiado el problema de la inspiración poética y sus felices hallazgos, tan justamente alabados por Claudel: de ahí la importancia de su *lettre*.

La inspiración poética... ¿cuántas veces se nos ha repetido, en nuestros días, que debemos olvidar la casi enfermiza idea platónica, que preconiza un algo indefinible, *numénico*, en holocausto a la más aristotélica, cartesiana concepción, según la cual el fabricar poesía es tarea únicamente racional, debido a unas facultades mentales y a unos instrumentos capaces de exteriorizar esas facultades? Preciso es reconocer que la inspiración no es sólo un romanticismo nebuloso, denso ambiente de misterio impenetrable, casi profético; en definitiva, un don de los dioses que marca la frente de los privilegiados. Pero también es justo precisar que no todo es mente, razón, trabajo e instrumentos: "*La poésie est l'effet*

d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vive et forte, quoique d'abord est forcément imparfait et confuse, de l'objet qu'elle se propose de réaliser".

La imaginación y la sensibilidad, qué duda cabe, están más y mejor emparentadas con la intuición que con el *talante racional* humano. Esto no excluye, naturalmente, a las ideas, por otra parte objeto básico de la razón.

Se trata, pues, de fijar el fiel de la balanza, inclinándolo levemente del lado de *l'imagination et a sensibilité*. A raíz de ahí, pueden y deben explicarse los tres sentidos diferentes de concepción

1.º Inspiración como reflejo de los dioses. "*Le premier est un sens general qui se rapprocherait assez de celui de vocation... En ce sens on dit que le poète est un inspiré. En effet, c'est comme si de dehors tout à coup un haléine soufflait sur des dons latents, pour en tirer lumière et efficacité, amorçait en quelque sorte nôtre capacité verbale.*"

2.º Inspiración como control absoluto, casi taumatúrgico, de los recursos del lenguaje y de la palabra. "*En ce second sens du mot que je dis, on peut penser que l'inspiration se prend a cette faculté de l'âme que les scolastiques appellent le Concupiscible et l'Irascible*".

3.º La inspiración íntimamente relacionada con la poesía pura. "*Mais il y a un troisième sens beaucoup plus subtil du mot inspiration, et c'est ici que l'expression poésie pure employée par vous reçoit toute sa justification. L'habitude est, comm'on dit, une seconde nature...*".

Sea como fuere, "*la poésie ne peut exister sans l'emotion ou, si l'on veut, sans un mouvement de l'âme qui régle celui des paroles. Un poème n'est pas une froide horlogerie ajusté du dehors, ou alors il n'y a plus qu'a versifier sur les echecs ou le jeu de billard. Même l'intelligence ne fonctionne pleinement que sous l'impulsion du desir*".

Esto parece claro. Y tan cierto en el año 1927 como en el actual de 1969, y en cualquier año, mientras sigan vigentes —conocidas al menos— las determinantes de nuestras actuales culturas, herencia de tantos siglos y aun milenios.

Claro está que el tercer modo de inspiración ha vuelto a plantearnos el inicial problema de la *poesía pura*. Más arriba hemos expresado nuestra idea disconforme con la bipartición *poesía pura-poesía no pura*. Y, sin embargo, ahora semejamos admitir el primer miembro del binomio. No es cierto, aunque pueda parecerlo. "*L'habitude est, comm'on dit, une seconde nature. Cela veut dire que nous employons dans la vie ordinaire les mots non pas proprement en tant qu'ils signifient les objets, mais en tant qu'ils les designent et en tant que pratiquement ils nous permettent de les prendre et de nous en servir*".

Nada más cierto. Pero el hecho de que el poeta utilice las palabras con un fin —*constituer un tableau à la fois intelligible et delectable*— muy distinto al que pretendemos en la vida ordinaria, no autoriza a calificar a la poesía de *pura* o *no pura*. Simplemente se trata de que el hombre de la calle emplea el lenguaje de un modo *grossière* y el poeta lo hace con miras a la *creación*. Es decir, con un mismo elemento uno *crea* conversación y el otro *crea* poesía. "*J'entend par chose pure, la chose non pas en tant qu'elle sert a notre usage quotidien, mais en tant que dans la plénitude de son sens elle est de Dieu une imagen partielle, intelligible et delectable, et telle que le mot complet, le mot par excellence, qui est racine et clef, en donne a nôtre sprit la parfaite intelligence, mais associée toujours à cette phrase qui nous entraîne. Nous comprenons (dans le sens poétique du mot) en passant sur ce qui passe*". Y cita a San Buenaventura, cuando habla de la sabiduría, la inteligencia y el arte.

Paul Claudel lo entiende así y nosotros compartimos su opinión. Pero insistimos de nuevo: aquello que sirve para *expresar* las cosas puras se llama poesía. Sin adjetivos. Cuando no es apta para *nombrar* las cosas puras, no estamos ante una *poesía no pura*. Simplemente, nos encontramos en los dominios de la *no poesía*, frente a su no existencia. La poesía, cuando existe, es pura por exigencia de su propia entidad: aplicarle la calificación de *pura*, entonces, constituye una redundancia vacía o un don ocioso y gratuito.