

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# FILOSOFIA

Y

# LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

## 34

*ABRIL-JUNIO*

1949

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**Rector:**

**LIC. LUIS GARRIDO**

**Secretario General:**

**LIC. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**Director:**

**DR. SAMUEL RAMOS**

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR - FUNDADOR:

*Eduardo García Máynez*

SECRETARIO:

*Juan Hernández Luna*

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71  
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país.....	\$7.00
Exterior .....	dls. 2.00
Número suelto .....	\$2.00
Número atrasado .....	\$3.00

## S u m a r i o

### ARTICULOS

	<u>Págs.</u>
José M <sup>a</sup> Gallegos Rocafull . . . . .	<i>La crisis de Occidente</i> . . . . . 179
Edmundo O'Gorman . . . . .	<i>Justo Sierra y los orígenes de la Universidad Nacional de México 1910 (Concluye)</i> . . . . . 221
Joaquín Macgrégor . . . . .	<i>Las emociones según J. P. Sartre</i> . . . . . 251
Bernabé Navarro . . . . .	<i>Pedagogía de las lenguas clásicas</i> . . . . . 267
Francisco Monterde . . . . .	<i>Don Benito Pérez Galdós y el teatro de su época</i> . . . . . 287

### RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Juan Hernández Luna . . . . .	<i>Introducción de la filosofía moderna en México. (Bernabé Navarro.)</i> . . . . . 301
Augusto Salazar Bondy . . . . .	<i>¿Qué es el hombre? (Martín Buber.)</i> . . . . . 312

	Págs.
Juan Manuel Terán . . . . .	<i>Lo mexicano.</i> (José Moreno Villa.) . . . . . 317
Elena Orozco . . . . .	<i>Eurípides y su época.</i> (Gilbert Murray.) . . . . . 321
Félix Gil Mariscal . . . . .	<i>El Bubo.</i> (Alfonso Sierra Ma- drigal.) . . . . . 325
Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras . . . . .	<i>J. H. Luna</i> . . . . . 329
Publicaciones recibidas . . . . .	337
Registro de revistas . . . . .	338

## DON BENITO PEREZ GALDOS Y EL TEATRO DE SU EPOCA

En la introducción escrita para una comedia galdosiana, *Mariucha*<sup>1</sup>, se afirmó algo que ha venido repitiéndose: que don Benito, consagrado a realizar su amplia labor de novelista, sólo asistió contadas veces a los teatros, desde los días en que era estudiante hasta aquel en que se estrenó su drama *Realidad*.

Esta afirmación probablemente se basa en lo declarado alguna vez por Galdós, a propósito de los éxitos de Echegaray: que, debido al hecho de no frecuentar el novelista los teatros, conoció las obras de aquél por lecturas, en vez de haberlas visto representadas.

Esto último era cierto, sin duda; más entre la mocedad de Galdós y el apogeo de Echegaray, mediaron lustros, en los cuales no se hallaba aún el maestro en la "plenitud de la fiebre novelesca".

De aquella afirmación, reiterada, se ha partido para suponer que están equivocados los que conceden importancia al "hecho de que el género teatral era el que más le interesaba a Galdós en su juventud, porque este hecho no tiene trascendencia en la evolución final de Galdós hacia el teatro, suceso que tuvo lugar tantos años después".<sup>2</sup>

Aunque la crítica mejor enterada<sup>3</sup> nos dice lo contrario, al repetirse la primera afirmación ha creado cierta incertidumbre que es fácil desvanecer. Para esto, basta acudir a las páginas que el mismo Pérez Galdós escribió sobre el teatro.

---

1 S. Griswold Morley, *Mariucha*. New York, 1921.

2 Mitchell D. Triwedi, *El teatro galdosiano*. Tesis. México, 1948.

3 Joaquín Casaldueiro (*Vida y obra de Galdós*, Buenos Aires, 1943) habla de los abundantes artículos acerca de autores, obras e intérpretes, con los que Galdós informaba al público argentino, a través de *La Prensa* de Buenos Aires, sobre la actualidad teatral española.

\* \* \*

Dentro de su actividad preferida, Pérez Galdós trazó ese vasto friso —animado, vibrante— de los *Episodios Nacionales*, en el cual, sobre el fondo de la historia de su siglo, se sitúan seres reales, al lado de figuras a las que su imaginación dotó de vida tan vigorosa, que no sólo se confunden con aquéllos, sino que los personajes llegan a parecer más humanos que las personas mismas.

Con los caracteres —para emplear su expresión predilecta— de los *Episodios*, alternan los personajes de sus novelas fundamentalmente realistas, y los de aquellas en que la fantasía va ganando terreno a la realidad, con las que se pasa del mundo aparente a lo irreal.

En su teatro, como en todas o casi todas sus novelas, Galdós ponía su pasión al servicio de las ideas. Unas y otras eran resultado de la convergencia de esos dos puntos de vista —si no opuestos, distantes— que con anterioridad a él, en su siglo, no habían coincidido en la observación de la realidad española. Porque Galdós ve a España, no sólo como español, sino como español de mirada atenta, que pone en sus observaciones el rigor del viajero.

El "isleñismo" de Galdós, superpuesto al casticismo tradicional madrileñista, da como resultado esa visión estereoscópica —tercera dimensión— que pone de relieve, con el colorido veraz, los defectos y cualidades, mejor que cualquier obra de su tiempo. En las narraciones galdosianas, como en su lenguaje y su pasión de polemista, influye la educación que recibió en sus primeros años.

La actitud de crítico —no intransigente censor— de costumbres ajenas, es una actitud espontánea, constante, en Galdós. Lo mismo se halla en sus narraciones que en sus dramas, porque el escritor busca la escena, cuando quiere moverse allí con mayor libertad que en los capítulos de un relato.

El teatro y la novela se confunden, a veces, en la obra de Galdós. Cuando él comprende que sus personajes deben definirse por sus propias opiniones y la defensa que de ellas hacen, y no sólo por sus actos, la descripción del ambiente se reduce a las sencillas, necesarias acotaciones. Así sucede con *El Abuelo*.

Esa actitud de inconformidad, que explica su posición en el libro y ante el público, se complementa con las discrepancias y similitudes de criterio que en su labor de crítico se observan cuando confronta sus impresiones con las ajenas.

Consciente crítico de arte fué Pérez Galdós. Crítico de pintura, de arquitectura; de artes plásticas, en general, y del teatro, que las reúne, especialmente. El teatro le brindó, en su juventud, la oportunidad de contrastar su propia estética y los gustos ajenos, a través de las obras que comentaba, para fijar valores.

\* \* \*

Deben ceñirse las siguientes páginas, por razones obvias, al propósito de mostrar sólo un aspecto de la obra, siempre constructiva —aun al demoler, en apariencia—, de Galdós: la crítica de teatro.

Al leer sus artículos de crítica, espaciados en las dos décadas que median entre el primero y el último de ellos —1865-1890— y entre su época y la actual, sorprende que desde la mocedad Galdós tuviera tan definidas opiniones —invariables, en el fondo, a través de aquellos años—, y que sus puntos de vista sean, en muchos sentidos, idénticos a los que adopta la crítica contemporánea.

Sorprendería más su actitud de crítico, al considerar que aquellos años eran de rendimiento escasisimo en el campo de la literatura dramática española, si no se reflexionara que es condición de la obra de un clásico —y Galdós lo es, por muchas razones— conservar ese valor permanente. Con tal criterio juzgó, también, las obras que enfocaba en sus artículos y ensayos.

Por esa misma pobreza de ambiente —escasez de producción, de intérpretes, de público, de empresas de espéctaculos de comedia y drama—, Pérez Galdós, como quien se halla obligado a escribir periódicamente acerca de obras y autores de teatro, para estimular a dramaturgos y comediógrafos, tuvo que abarcar las realizaciones escénicas en todos sus aspectos.

En cuanto al drama, Galdós está cerca aún del fuego —un tanto artificioso— de los románticos, a quienes aplaude aunque su manera de ver las situaciones y desarrollar las obras, no coincida con la excesiva y con-

vencional manera romántica. Es, pues, el admirador, no sólo del Moratín de *La comedia nueva*, sino también de García Gutiérrez, de Ventura de la Vega, de Hartzenbusch, del Duque de Rivas, de López de Ayala y de Tamayo y Baus. A los tres primeros, dedica estudios especiales.

De aquel pasado dice: "el Teatro español tuvo de nuevo un período gloriosísimo con la aparición de los románticos y de la comedia bretoniana. Creo que fué en el Príncipe donde se dió a conocer el *Don Alvaro*, del duque de Rivas, y en el propio teatro apareció en 1835 *El trovador*, drama caballeresco escrito por un joven soldado, don Antonio García Gutiérrez. Hartzenbusch, que era entonces oficial de carpintero, apareció el año siguiente, y no tardó en darse a conocer Zorrilla con sus vigorosos dramas legendarios, que estrenó Carlos Latorre en el Príncipe y en la Cruz, Las comedias de Bretón estuvieron dando alimento a ambos teatros desde el año 30 hasta después del 60; y con él Ventura de la Vega, Eguilaz y otros autores de excelentes obras de costumbres sostuvieron la comedia española a gloriosa altura. Más vigoroso, el ingenio de Ayala dió al Príncipe sus tres obras capitales: *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo*, en un espacio de tiempo relativamente grande, pues entre la primera y la segunda transcurrieron pocos años, y entre *El tanto por ciento* y *Consuelo*, diez y ocho.

"*El drama nuevo*, de Tamayo, considerado como la obra capital de la dramática moderna, se dió a conocer en el teatro de la Zarzuela en una temporada en que se organizó una excelente compañía de la cual formaba parte Teodora Lamadrid."<sup>4</sup>

Aquel era el teatro predilecto de su juventud, el de sus lecturas y sus evocaciones; pero el teatro que él comenta es, sobre todo, el teatro cotidiano de España, en sus días y de Hispanoamérica, en los nuestros.

Pocas serán las ocasiones que tenga —como raras son aún— de hablar sobre una ópera española, y las aprovechará para exponer así sus ideas sobre la música en España: "El orgullo nacional se ha preocupado aquí, durante bastante tiempo, de un arte pomposamente llamado la *ópera española*. Creo que las ilusiones alimentadas por nuestro amor propio se disipan rápidamente, y que las varias tentativas abordadas en un período de diez años han curado a muchos de esta manía, porque

<sup>4</sup> Benito Pérez Galdós (*Nuestro teatro*. Madrid, 1923); "El teatro español", pp. 15 y 16.

manía es y no es otra cosa esta de que, teniendo teatro español, novela y pintura españolas, hemos de poseer en la esfera musical dominios semejantes a los de Italia y Alemania.”<sup>5</sup>

“Nuestra originalidad musical está en los aires populares, que no tienen rival, y en algunas piezas religiosas, que aún se ejecutan en las catedrales. Fuera de esto, todo es imitación, reminiscencias, y motivos viejos disfrazados y sabiamente compuestos. El españolismo de la ópera queda reducido al que resulta de la fe de bautismo del compositor, y al libreto, escrito en versos castellanos.”<sup>6</sup>

Acerca de los libretos españoles de ópera, Galdós opina: “Los cuadros escénicos son indispensables en la ópera, y esto es lo que no quieren entender nuestros libretistas, dando a sus obras la proporcionada distribución y la discreta lógica que para nada necesitan. El libreto es como la pintura escenográfica, una cosa que se ha de ver con luz artificial, y que debe ser convencional para que luego resulte verdadera en el arte del cual es mero auxiliar. Los colores del arte escenográfico resultan mentira a la luz del día, y lo mismo deben ser las proporciones y trama del drama lírico a la claridad de la crítica puramente literaria.”<sup>7</sup>

\* \* \*

Más frecuentes serán los días en que vaya al teatro para presenciar estrémos de obras menores. Ya existía entonces ese tipo de revista que presenta, en varios cuadros, los sucesos acaecidos en una ciudad, en un año. Desde luego, se representaban sainetes y zarzuelas de las llamadas de género grande, que Galdós comentó a veces. En cuanto a las obras de género minúsculo, se había iniciado ya su decadencia, con la repetición de temas y motivos que insistían, hasta el agotamiento, en los asuntos militares.

Espectáculos más frecuentes que los de obras líricas, eran —como lo son aún— los de comedia y drama. Alguna vez se hace un intento para que renazca la tragedia; pero Galdós, con escepticismo, escribe: “La tragedia, sujeta a formas tan rigurosas, es un anacronismo en nuestros

5 Id., “Opera española”, p. 201.

6 Id., id., p. 204.

7 Id., id., pp. 205 y 206.

días; cada época tiene su género literario que le es peculiar, y este género expresa sus costumbres, la diversa manifestación de sus pasiones. La tragedia clásica no es el género de nuestra época, que la ha fundido en la comedia para crear el drama, que, en su mezcla de elevado y vulgar, de pasión y travesura, es trasunto fiel del carácter de nuestra época.”<sup>8</sup>

Abundan, sobre todo, las traducciones —mal hechas, descuidadas— de comedias extranjeras, preferentemente francesas: de Scribe, a quien entonces se imita no sólo en España. Contra tales imitaciones y traducciones, va a enderezar su crítica Galdós, al hablar del “derrumbe” del teatro.

Los demás espectáculos de que disfrutaban los públicos de Madrid y de provincias, consistían en comedias de magia, y en ese género, mixto de circo y teatro, que nosotros llamamos “variedades”, en el que sólo de cuando en cuando había algún número excepcional, como el de los Hanlon-Lees, que alcanzó a conocer Rubén Darío, pues los menciona en aquella poesía de aire banvilesco en que se refiere a Frank Brown, quien

como los Hanlon-Lee  
sabe lo trágico de un paso  
de payaso, y es, para mí,  
un buen jinete de Pegaso.<sup>9</sup>

Ante estos exóticos acróbatas, el maestro Pérez Galdós tuvo, también, una comprensiva sonrisa de niño: el niño que se anima en el interior de cada hombre, frente a los espectáculos circenses. Además, no olvidemos que Galdós tenía “un cerebro genial y un corazón de niño”.<sup>10</sup>

Galdós, al resumir su visión del conjunto, nos da este panorama teatral de la época, en Madrid: “Hay, pues, teatros aquí de todas las jerarquías y para todos los gustos, teatros para la gente alcorniada y poderosa; teatros para los burgueses y para la más humilde clase del pueblo. Desde la ópera italiana con el repertorio de Wagner, hasta las más rampionas farsas pedestres, destinadas a hacer reír a los chicos de la escuela, todo se encuentra en nuestros teatros. No faltan el drama

8 Id., “La muerte de César”, p. 97.

9 Franck Brown sobrevivió a Rubén Darío, hasta hace algunos meses.

10 La frase es de Amado Nervo, y se halla en una crónica sobre Galdós, MS.

patriótico, el drama de circunstancias con alusiones a los sucesos corrientes, ni la comedia o zarzuela bufa, cuyas coplas se popularizan durante un año o dos y pasan a formar el repertorio de los organillos de las calles; no faltan tampoco los dramas sacros, porque aun el ideal religioso se ha introducido en los espectáculos públicos para halagar con él los ojos y los oídos de la muchedumbre; no faltan las piezas cuyo fondo de carácter lo constituyen las costumbres tauromáquicas, matizadas luego con flamencos cantares y con dichos y agudezas de chulos y gente desalmada; no faltan las soeces tragedias de bandidos y criminales, y, por último, se ha introducido entre nosotros esa singular mistura de la fábula teatral y de la gimnástica que con el nombre de baile más o menos exótico sirve de incentivo a la corrupción del gusto y de las costumbres.”<sup>11</sup>

\* \* \*

Por razón de espacio, sólo se podrá dar cabida aquí a unas cuantas opiniones de Galdós en relación con obras del género que él prefirió, después de la novela: el drama.

Ante esos espectáculos, Galdós es doblemente crítico, porque el dramaturgo y el comediógrafo se enfrentan, en el teatro, con una rutina equívocada —como otras que combatió el novelista—: es, por eso, crítico de críticas contrarias a su criterio.

Este es uno de los aspectos de mayor interés que su obra de crítico de teatro puede aún ofrecernos.

Sobre Echegaray y sus imitadores, escribió Galdós: “Tras él han venido discípulos que queriendo imitarle, se han estrellado. Tienen de él el prurito de situaciones atroces, careciendo de aquella habilidad mecánico-dramática para prepararlas y darles fuerza de lógica. De éstos no queda nada; de Echegaray quedará siempre una página interesantísima en la historia de nuestro teatro, y algunas de sus obras despertarán siempre emociones terribles en el público de todos los tiempos.”<sup>12</sup>

Advierte el cambio de gusto del público, la transformación de su sensibilidad: “Cada vez son más marcadas en nuestro público las preferencias por todo aquello que le presenta el cuadro, siempre bello, de

11 Galdós, Id., “Arte por horas”, pp. 210 y 211.

12 Id., “Echegaray”, p. 138.

la vida ordinaria, ya que los afectos tumultuosos y excepcionales no cautivan su ánimo como lo cautivaban hace algunos años. En esto del gusto del público hay que andarse con mucho cuidado para condenarlo. Obedece casi siempre a corrientes invisibles de la sociedad, corrientes relacionadas con ideas que se van sucediendo e imperando según los tiempos. Cuando el gusto cambia, muchos lo atribuyen a influencias de este o el otro autor, de esta o la otra escuela, y no ven la lógica profunda a que el fenómeno obedece.”<sup>13</sup>

Acerca del realismo en la actuación, observa: “Yo no sé cómo ha venido ni por qué ha venido; pero tengo la certidumbre de que hoy por hoy existe en el ánimo del público español una irresistible tendencia a prendarse de la naturalidad de las representaciones sencillas y verdaderas de la vida humana. Cada vez parece conmoverse menos con las catástrofes ruidosas, con los espectáculos de atropelladas y violentas pasiones. Muchos atribuyen este fenómeno, por lo que al teatro respecta, a las compañías italianas y francesas de comedia que todos los años nos visitan; pero el fenómeno ha de tener, y las tiene seguramente, causas más recónditas. En lo que sí han influido mucho las compañías extranjeras ha sido en modificar el gusto en lo que concierne a las distintas maneras de representar. Es indudable que han caído en descrédito los tradicionales estilos de nuestros actores. La declamación campanuda y cantada, las contorsiones espasmódicas, la rigidez y los modales trágicos gustan menos cada vez. Las obras de asunto moderno y escritas en verso relumbrante se hacen cada día más insufribles. Los actores que salen de frac a echar parlamentos líricos y se ponen delante de las candilejas manoteando como los tenores que cantan un aria, son cada día menos aplaudidos, aunque todavía lo son bastante. Es preciso, no obstante, declarar que nuestros actores aprenden, que modifican lentamente su estilo y van poco a poco adoptando los procedimientos de la verdad.

“Entre ellos hay algunos que han realizado grandes progresos, anunciando para la escena española días muy brillantes. Menos susceptibles de enmienda parecen los autores, pues la gran mayoría de ellos no se deciden a romper los antiguos moldes.”<sup>14</sup>

Tal cambio, prepara el advenimiento del realismo.

<sup>13</sup> Id., id., p. 139.

<sup>14</sup> Id., id., pp. 140 y 141.

La justificación de su obra *Realidad* puede hallarse en estas palabras: "Para que el teatro entre con pie derecho en la escuela de la naturalidad, es preciso que un autor de grandes alientos rompa la marcha y acometa con recursos de primer orden esta gran reforma. Echegaray, que posee la capacidad más vasta que es posible imaginar, es el llamado a marcar este camino. No le faltarían recursos para ello. Necesitaría únicamente cortarse un poco las alas, abatir el vuelo, atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos obtenidos por conflictos excepcionales y por combinaciones de parentescos y lugares. Las terroríficas situaciones derivadas de accidentes físicos y de mil circunstancias extrañas al juego de las pasiones, no producen en el ánimo del público impresión tan duradera como las que fácilmente se derivan de los mismos afectos y tienen su mecánica, digámoslo así, no en coincidencias de personas y tiempo, sino en el engranaje de los caracteres, que es la clave del drama eterno que llamamos Sociedad."<sup>15</sup>

Galdós advierte, en el público, síntomas de inclinación hacia el realismo: "Consiste la frialdad relativa del público en ese indudable cambio de gusto que se va infiltrando con lentitud, y en la inclinación que se despierta poco a poco hacia aquel arte que nos muestra la vida real, nuestra propia vida, con caracteres de sencillez y de verdad. No excluye este género la intensidad de los afectos, por lo cual creemos que el gran dramaturgo se hallaría en él, como en esfera propia, desde el momento en que se propusiera cultivarlo."<sup>16</sup>

\* \* \*

Señala el amaneramiento y lo convencional de éste: "El público se cansa de las viejas formas dramáticas, se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los autores más hábiles, y apenas halla atractivo en las obras que años atrás eran su encanto. Conformes todos en deplorar el mal causado por el amaneramiento, no lo están en su remedio, pues mientras unos siguen apegados a la rutina y no ven más arte dramático que el consagrado por la tradición, otros pretenden vaciar este arte en moldes enteramente nuevos, renovando en absoluto lo que po-

15 Id., id., pp. 141 y 142.

16 Id., id., p. 145.

driamos llamar el organismo escénico. En uno y otro sistema hay evidente exageración.

“Se habla mucho del convencionalismo de la forma teatral, confundiendo lo esencial con lo accidental. Hay que distinguir entre lo convencional que es inherente al arte dramático y por tanto inmutable, y lo convencional que es producto del amaneramiento, al modo de un follaje vicioso, que es conveniente podar si se quiere que el árbol viva.”<sup>17</sup>

En cuanto a la limitación de los recursos escénicos, dice: “No hay arte en que la ficción de la naturaleza esté más cohibida que en el teatro. Aun después de descartadas las famosas unidades, subsisten las mayores trabas que la expresión artística puede tener. La limitación prudencial de personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo y episódico, la graduación forzosa del interés encierran la inspiración dramática en límites estrechos.

“Y no se comprende que en esto pueda traernos grandes innovaciones la dramática del porvenir. Mientras el teatro consista en presentar una acción viva, en plazo de dos o tres horas, ante un público congregado en locales *ad hoc*, no es fácil que el convencionalismo escénico varíe. Convenced al público para que soporte actos de más de cuarenta minutos, hacedle comprender que debe prestar atención a un diálogo de carácter analítico, que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; quitadle de la cabeza la preocupación de los caracteres *simpáticos*, y el teatro ganará en verdad.”<sup>18</sup>

De los temas tratados opina: “Los asuntos se han ido reduciendo a tres o cuatro fábulas, la fábula del adulterio, la del desprecio de las riquezas, la de los novios que no pueden casarse porque los padres se odian, y nada más.”<sup>19</sup>

Los personajes y los móviles, también son limitados: “Los caracteres han quedado reducidos al marido engañado, que siempre es el mismo, y ha venido a ser un verdadero muñeco de cartón, a la esposa infiel, al padre intransigente, al joven calavera, al amigo oficioso y entrometido. Estas figuras obran y hablan con arreglo a una ley de humanidad puramente teatral. Las acciones responden a una moral que sólo existe de

17 Id., “Viejos y nuevos moldes”, pp. 151 y 152.

18 Id., id., pp. 152 y 153.

19 Id., id., pp. 155 y 156.

telón adentro. Hemos convenido en que todo lo que pasa en la escena constituye un mundo aparte, un mundo que no es como el mundo real y, sin embargo, nos conformamos con este artificio y lo damos por bueno, y proclamamos su permanencia.”<sup>20</sup>

\* \* \*

La fatiga del público es consecuencia de ello, advierte: “Ya no se ilusiona con aquello que antes era su delicia. Se sabe de memoria los asuntos, y conoce a los personajes como a los dedos de sus propias manos. Ya le cargan los esposos más o menos adúlteros, la mujer pizpireta, el marido de cascos ligeros; le cargan los amigos componedores, le carga también el joven honrado y puro, que desprecia las riquezas y asegura en quintillas o cuartetos que quiere ser pobre y que no hay nada más hermoso que no tener una peseta.

“Ese mismo público se hastía también del mecanismo, porque si éste le encantaba cuando empezó a emplearlo con tanta habilidad el maestro Scribe, ya los resortes empleados para producir la ilusión teatral no convencen a nadie, por haberlos visto repetidos una y otra vez. El público, en fin, ve tan claro como los autores, y en cuanto se alza el telón, sabe, poco más o menos, lo que va a pasar. Los hilos manejados por dentro con tanta destreza por los discípulos de Scribe, se ven desde las butacas, y la ilusión desaparece, y lo que antes fascinaba, ahora hastía.”<sup>21</sup>

¿Qué reclama, pues, el público?: “Naturalmente, el público pide ahora caracteres, acción lógica y humana, pasiones y afectos como los afectos y pasiones que agitan a las sociedades, y al pedir esto, no pide que se haga un teatro nuevo, sino que se restaure el viejo arte del Teatro, que el mecanismo vuelva a ser accidental y que los caracteres y la reproducción de la vida constituyan el fondo de la composición. No pide nuevos moldes, sino los moldes eternos, inmutables, autorizados, ya arrinconados hoy.”<sup>22</sup>

Sin embargo, “el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común y corriente, y al propio tiempo recibe con pre-

20 Id., id., p. 156.

21 Id., id., pp. 157 y 158.

22 Id., id., p. 158.

vención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas. Está enveiciado con aquello mismo que declara ineficaz y reformable.”<sup>23</sup>

Para Galdós, “la emoción fatal, la que ha de producirse en el nivel medio de inteligencias, no resulta las más de las veces sino con situaciones ya vistas y admiradas otra vez. Individualmente, se acepta lo nuevo. Pero la masa, la colectividad, tarda bastante en aceptarlo. Es que la emoción colectiva es y será siempre un misterio. Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se sabe de memoria, y se tiene ya por cosa juzgada y consagrada.”<sup>24</sup>

\* \* \*

Marca Galdós la diferencia entre libro y teatro: “En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.”<sup>25</sup>

En cuanto a la diferencia en los juicios sobre el teatro, opina que “las obras literarias que no son teatrales, así como las musicales o de pintura y escultura, son juzgadas según su valor en más o menos tiempo. Ciertamente que este juicio no es definitivo y se halla sujeto a rectificaciones, porque influyen en él las ideas dominantes, el gusto caprichoso, algo que podríamos llamar moda, pues la estética varía en lo accidental, conforme al estado del pensamiento en las distintas épocas históricas. Las obras gustan más o menos, y si son de autor de crédito, siempre hay una parte de éxito indiscutible. El público las acepta, las saborea, las discute, si hay motivo de discusión, y el trabajo del autor no resulta, en ningún caso, perdido.”<sup>26</sup>

No olvida la prueba del estreno: “En el teatro no sucede así; la obra se somete al juicio de un público especial congregado para el estreno. El estreno es una prueba de la cual la obra sale victoriosa o vencida.

23 Id., id., p. 158.

24 Id., id., p. 159.

25 Id., id., p. 159.

26 Id., id., p. 160.

Pero no caben términos medios. El drama o comedia recibe la sanción de aquel público, y no hay apelación ni revisión posibles." 27

Toma en cuenta los diversos factores del éxito: "El éxito, en la mayoría de los casos, depende del mérito de la obra, de sus condiciones intrínsecas; pero hay casos en que mil accidentes externos influyen en él." 28

Acerca de la preocupación dominante, lograr éxito, Galdós opina: "El éxito es la preocupación constante, ineludible, del autor. El triunfo instantáneo, ganado como por sorpresa, es la obsesión que le persigue mientras elabora su drama o comedia. Escribe bajo la presión de esperanzas risueñas o de hondos temores. Tal escena, que en conciencia cree acertada, parécete expuesta a producir el fracaso. Teme emplear recursos de éxito seguro, y que le repugnan por su índole vulgar; pero como tales recursos pueden traer el éxito, se inclina a transigir con ellos. Ve en el triunfo o en la derrota fenómenos independientes del valor estético de la obra, y esto por fuerza ha de influir desdichadamente en su inspiración. De aquí que el arte dramático, más que labor del artista inspirado y libre, haya venido a tomar cierto carácter profesional o de oficio. De aquí el predominio de la habilidad que, en la mayoría de los casos, asegura el éxito, y el amaneramiento, consecuencia lógica de toda habilidad artística." 29

En cuanto a los falsos éxitos, dice: "Los autores profesionales son los que más comúnmente logran los laureles del éxito; pero esto no suele ser muy duradero, por las razones expuestas al principio. El público ya les conoce el juego, les ve las cartas, ha descubierto los hilos con que mueven toda aquella tramoya y no se convence, ni aun cuando aplaude; vemos un día y otro éxitos falsos, triunfos de una noche, que luego se resuelven en desdén y olvido." 30

\* \* \*

Apreciamos, a través de juicios —por certeros, vigentes—, la línea de conducta que se trazó desde joven; su actitud constructiva, frente a

---

27 Id., id., p. 161.

28 Id., id., p. 161.

29 Id., id., p. 163.

30 Id., id., p. 164.

un espectáculo que hubiera querido ver en su plenitud; que era preciso modificar, y de cuya reforma hablaba en todas las ocasiones que se le presentaban para ello.

En tales opiniones de Galdós, advertimos que su punto de vista está muy próximo al actual, por su manera de entender el teatro y porque aspira a su renovación — entonces, como ahora, deseable, aunque difícil.

Tales son algunos de los juicios generales de Galdós, acerca del teatro de su época. Muchos más podríamos extraer aún, de los artículos que escribió sobre algunas obras a cuyo estreno asistió, de Bretón de los Herreros, de Ventura de la Vega, de Hurtado y Núñez de Arce y de otros autores menos conocidos que aquéllos: Alba, Rubí, Luis San Juan y Francisco Luis de Retes.

Con lo transcrito basta, sin embargo, para comprobar que en su actitud, al ejercer la crítica, Galdós no estaba reñido con el público, sino con la rutina en el teatro.

Si contra los críticos y los espectadores se vuelve Galdós, con frecuencia, en sus prólogos —que no es necesario volver a citar aquí porque son bien conocidos—, en su etapa de crítico, no de autor dramático, se muestra respetuoso ante la opinión del público, a quien concedió, como dramaturgo y como novelista, la autoridad y el crédito que merecía.

Galdós vió, en el público, al juez que expresa con sinceridad su opinión; la opinión que representa el criterio de la mayoría, en cada país, en el momento en que juzga a los autores, independientemente de la crítica — aunque a veces el crítico y el espectador coincidan, en sus juicios, con la posteridad, que dicta el último fallo.

Las observaciones hechas por Galdós, como crítico, en el fondo nacen de la inconformidad del escritor, ya dentro del realismo —no del naturalismo con el cual confina—, al ponerse en contacto con obras de autores apegados a la tradición, todavía románticos. El novelista Galdós que se hallaba en conflicto con el dramaturgo, llevaría sus teorías a la práctica, al dar su contribución a la escena española.

FRANCISCO MONTERDE