

«Y

O he tenido poca curiosidad por los autores dramáticos, por el teatro y por los cómicos. Para algunos, esto es como una manifestación de misantropía y de mala sangre, pero no hay tal. Del teatro moderno no he leído con entusiasmo más que dos autores: Ibsen y Bernard Shaw».

El párrafo no es nada extraordinario dentro de las meditaciones barojianas, porque la verdad es que don Pío habló casi siempre del teatro en esos o parecidos términos. Y, sin embargo, el teatro estuvo rondándole a menudo y a él dedicó una serie de textos cuyo conocimiento es importante para mejor comprender lo que ha sido la historia del teatro español de una época.

La cita de Ibsen y Bernard Shaw es, por lo demás, reveladora. Muchos años después de que don Pío sintiera estas dos predilecciones, Ibsen y Shaw siguen siendo dos autores vivos entre la pléyade de los que conocieron el éxito, dieron que hablar y pasaron a mejor vida. Sobre todo, la cita del «aburrido» Ibsen es quizá la evidencia de que a don Pío lo que le interesaba poco o nada eran los términos en que vivía el teatro español de su tiempo, que no es lo mismo que el teatro en términos generales. El choque que no es sólo de Baroja. Unamuno, Azorín y Valle Inclán tuvieron los mismos problemas y se enfrentaron con la realidad teatral española. Los tres intentaron estrenar y ocasionalmente lo lograron, aunque siempre fueron considerados como grandes escritores poco dotados para la creación dramática. Ramón Sender, en su famoso ensayo dedicado a Valle, explicaba por qué. El modelo, la norma, era Benavente; quienes no seguían el patrón de don Jacinto —que al mismo Sender le parecía una maravilla— no eran verdaderos dramaturgos. Y estaba claro que los «noventayochistas» no lo seguían.

En los escarceos teatrales de Baroja tuvo su parte una de las ideas que siempre han revelado el carácter subdesarrollado de nuestra vida literaria y de nuestra vida escénica. Me refiero a la «tentación» de muchos escritores de «ganar dinero» aprovechando la rentabilidad del teatro. La cosa es más o menos así. Si quiero vivir de la literatura, ¿por qué no dedicarme al teatro, que da dinero y necesita a los escritores? Sólo que luego, y por las imposiciones del aparato socio-teatral español, el escritor parece caer en la cuenta de que el nivel del teatro es mucho más «bajo» que el de la literatura. «Ganar dinero» en el teatro se convierte así en un trabajo vergamente prostituido frente a la autenticidad del poeta o del novelista.

El mismo Baroja, cuando ya cerca de los sesenta años, recibió una invitación de Arniches para escribir en colaboración se preguntó: «¿Para qué iba a cambiar de vida y a pretender ganar dinero? No valía la pena. No tenía afición al teatro, ni simpatía por el público ni por los cómicos, ni quería tener más dinero que el necesario para vivir».

El problema se planteaba, pues, con estas palabras. O hago teatro para un público y unos cómicos que me obligarán a servirles a cambio del éxito económico o me dedico sería y austeramente a la literatura. La glo-



BAROJA UNA CRITICA DEL TEATRO ESPAÑOL

ría de un Valle Inclán está, por ejemplo, en que, después de haber visto que el «éxito» no estaba a su alcance, o que eran demasiadas las renuncias intelectuales que se le exigían para obtenerlo, siguió escribiendo teatro sin pensar en el «éxito» o en el «dinero», con la misma libertad con que lo hace un novelista. Por esta libertad, entre otras cosas, se dijo que «no era un autor de teatro». Por esta libertad es el más grande dramaturgo español de nuestra época.

Pero volvamos a Baroja. Y digamos que a él la contemplación del medio teatral español —los públicos, los cómicos, los autores— no le llevó a esa agresiva y empecinada insistencia que se dan en un Valle o en un Unamuno. Simplemente tanteó el terreno, y luego se retiró.

La pregunta de valor crítico sería, pues, ésta: ¿Por qué Baroja abandonó el teatro? La lectura de su obra —especialmente sus Memorias— nos descubriría hasta qué punto fue consciente de las miserias de la escena española.

Baroja, crítico

Lo explica Azorín: «En octubre de 1902 se encargó de redactar "El Globo" un grupo de escritores jóvenes e independientes. Había sido "El Globo" el más literario de los periódicos madrileños diarios. En la nueva Redacción reinaba un gran entusiasmo. Los compañeros de Baroja —que formábamos parte de la Redacción— qui-

simos que el escritor vasco se encargase de la crítica de teatro. Conocíamos la independencia inflexible de Baroja, y deseábamos que en la crítica de teatro —tan sumisa frecuentemente a diversas influencias— se ejercitase el libre criterio de nuestro compañero. Cedió Baroja a nuestras instancias; pero fue muy breve la duración de su gestión crítica en "El Globo". El primer artículo lo publicó Baroja el 29 de octubre, con motivo del estreno de una refundición clásica: "Reinar después de morir", de Vélez de Guevara; la última crítica apareció el 3 de diciembre, al día siguiente de la primera representación de una comedia de Benavente: "Alma triunfante".

El primer párrafo de la primera crítica no puede ser más insolito. Supongo que nadie empezó así, en toda la historia universal de no importa qué manifestación, su trabajo público: «Indudablemente, soy un hombre que no sirve para crítico de teatros. He salido del Español, y maldito si se me ocurre decir nada que valga cuatro cuartos».

Sin embargo, y pese a la construcción un tanto desordenada del texto, Baroja inserta un par de juicios muy serios y claramente opuestos a los criterios reinantes. Uno se refiere al decorado. Baroja se rebela contra el arqueologismo escenográfico y escribe: «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... 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». El otro juicio recae sobre las versiones o refundiciones. Baroja se burla de los que creen que es una profanación no conservar todas las palabras del original; incluso piensa que «es una martingala de los que no les gusta el teatro clásico». Si el original integro no interesa al público actual y tocar ese original es una profanación, está claro que a ese teatro no hay quien lo rescite. Por eso la palabra «profanación» la usan los sepultureros de los clásicos.

Las escasas críticas de Baroja están en gran parte dedicadas a una temporada de La Bartet y Le Bargy en el teatro de la Zarzuela. Es una lástima, porque los juicios sobre una compañía francesa, con un repertorio francés, forzosamente han de ser menos interesantes que los suscitados por un teatro específicamente español. Ahí está, como ejemplo de cuanto digo, lo que Baroja escribió a cuenta de cuatro obras españolas: «Aurora», de Joaquín Dicenta; «La dicha ajena», de los hermanos Álvarez Quintero; «Malas herencias», de José Echegaray, y «Alma triunfante», de Jacinto Benavente. Se trata de «cuatro firmas» muy celebradas en nuestros teatros. De ahí la significación de las opiniones de Baroja, por cuanto rechazarlos

era tanto como rechazar la vida escénica española. De Benavente escribió: «Muchas veces, al ver otras obras de Benavente, ligeras, de gracia, me han producido la misma impresión fúnebre, de desmayo, de aniquilamiento, que me ha hecho hoy "Alma triunfante". Hay mucha diferencia entre la tristeza activa, que protesta y se irrita contra las cosas y los hombres, y la tristeza pasiva, que se resigna y acepta todo. La de Benavente es esta tristeza pasiva; sus hombres y sus mujeres son figuritas resignadas, que sufren en un infierno de hielo bajo un horizonte de plomo. A veces, estas figuritas quieren ser hombres y mujeres; gritan y se quejan, y sus gritos y sus quejidos tienen un tono falso». Respecto a los hermanos Álvarez Quintero, otro de los pilares de las dudosas glorias teatrales españolas contemporáneas, la opinión de Baroja es igualmente tajante: «No tengo, la verdad, gran simpatía por la obra, ya extensa de los señores Álvarez Quintero. Esta falta de simpatía procede, más que nada, del pensamiento que integran en general las obras de estos aplaudidos autores. Hay siempre en sus comedias y sainetes un fondo de moralidad burguesa, un vuelo de la fantasía tan corto, que molesta».

En el análisis de «Aurora» formula Baroja una pequeña disquisición sobre la poética del drama español, que es, en definitiva, una acusación de tipo general, aunque sea Joaquín Dicenta quien la catalice: «Hay dramaturgos en cuyas obras nace el conflicto de la intensa comprensión de la vida de los personajes, como Shakespeare e Ibsen; hay otros que forjan su trama y después acoplan los personajes a la trama forjada. De esta última clase son casi todos los autores españoles, antiguos y modernos, y entre ellos don Joaquín Dicenta. Y no sólo en esto es español el autor de "Juan José", sino que se ven en él las mismas preocupaciones calderonianas acerca del honor y la honra... y otras entidades metafísicas, de las cuales no se cuidan los hombres nuevos, o, si se cuidan, no es de la misma forma arcaica que lo hacen los personajes de "Aurora"».

Para Echegaray y «La escalinata de un trono», el cuarto palo significativo del crítico Pío Baroja: «En este drama, los personajes son más acartonados que lo son en los demás dramas de Echegaray; tienen todavía menos humanidad. En el diálogo en verso hay frases enérgicas, pero hay también una barbaridad de ripios y de cosas de mal gusto».

¿Qué iba a hacer en el teatro español un hombre que tenía tales opiniones? Podía escribir para «el futuro», como en cierta ocasión afirmó el «extravagante» Valle Inclán, o leer sus textos en sonados actos «culturales», como hizo Unamuno; todo eso, claro, después de andar unos años a vueltas con los primeros actores y la esperanza, raramente cumplida, de ser estrenados. Caba también reducir al mínimo el proceso. Esperar una vez, como al parecer esperó una vez Baroja del empresario Ceferino Palencia, a quien había confiado uno de sus textos. Escribir libremente, sin aceptar limitaciones escénicas, algunos textos que podían haber sido representados y que, salvo excepciones muy esporádicas —como la escena «Adiós a la bohemia», montada en el Cervantes—, nunca lo fueron. Y dejar el teatro en paz.



BAROJA

Con motivo de un estreno

Existe un texto de Baroja realmente extraordinario, escrito con ocasión de estrenarse «Adiós a la bohemia». Resume allí las razones por las que no ha escrito teatro. Un primer punto estaría en la agonía de la expresión dramática. «El crear algo nuevo en el teatro me parece imposible. El teatro, desde hace mucho tiempo, ha dejado de inventar para repetirse». El renovarse o morir de D'Annunzio se transformaría, según Baroja, en un repetirse o morir. Baroja no siente ni el entusiasmo proselitista ni las ganas de conocer los trucos formalistas que —también, según él— exige el escribir teatro. Tampoco puede soportar la «retórica un poco casera, vulgar y al mismo tiempo falsamente naturalista, que la gente de teatro considera el lenguaje típico de las pasiones». En última instancia, sin embargo, lo que para Baroja ha sido el mayor freno, lo que «más le ha estorbado» ha sido la idea del público.

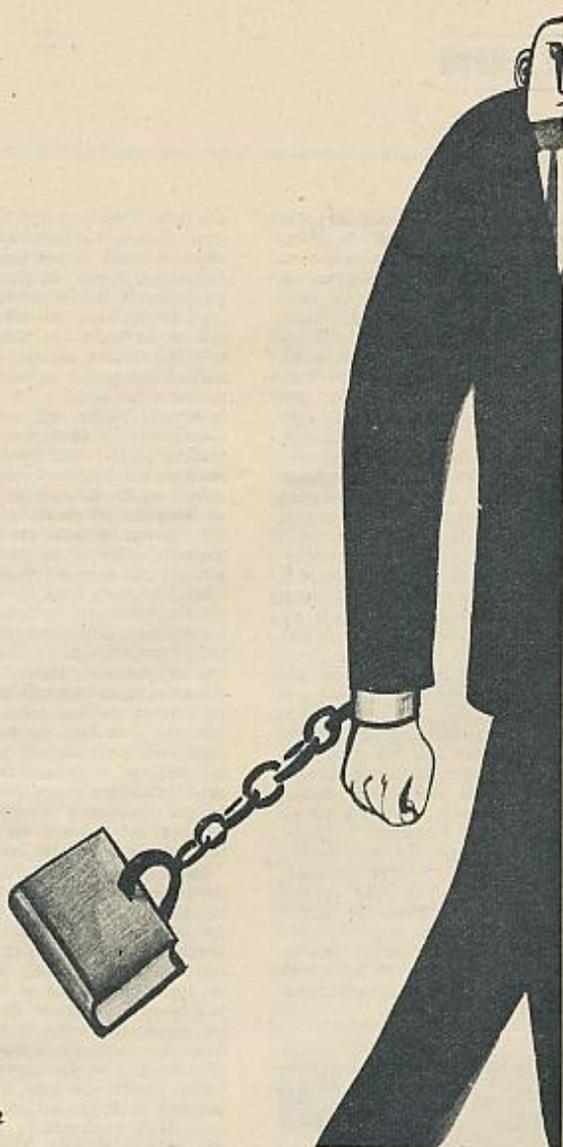
No sé hasta qué punto pueda tomarse esto último como una manifestación del «individualismo» de Baroja. No es igual público que sociedad, y precisamente una de las tragedias esterilizadoras del teatro es que aquél ha dejado de ser una representación cabal de la comunidad. El público es un pequeño sector —¿cómo trabajar para un público al que no se ama?», decía el dramaturgo portugués Santareno—, con intereses y niveles culturales muy definidos. Y quien no está con esos intereses ni dentro de esos niveles es lógico que se pregunte si tiene algún sentido elegir el teatro como medio expresivo.

Las respuestas pueden ser distintas a las que dio Baroja, e igualmente coherentes. O quizá más, sobre todo si se introducen una serie de elementos que los «escritores» no han sabido considerar. Lo que queremos decir, en este año barojiano de 1972, en el que van a menudear los actos y conmemoraciones del centenario de su nacimiento, es que si Baroja no escribió teatro fue porque estaba por encima —y en contra— de los niveles establecidos en los escenarios españoles. Seamos conscientes de cuanto hay en ello de acusación a la hora de agitar el incensario de las celebraciones.

Dos obras dramáticas

Entre las «exiguas tentativas teatrales» de Baroja, la más conocida es «La leyenda de Jaun de Alzate», novela dialogada, considerada en los últimos cada vez más elásticos e imprecisos de la «literatura dramática». Confieso que para mí, después de leer todos los «intentos» de Baroja en este campo, las dos obras que me parecen mejores, más curiosas y dignas de estudio son «Todo acaba bien... a veces» y «El horroroso crimen de Peñaranda del Campo». La primera es una insólita tragicomedia. De un lado juega Baroja con los recursos del folletín. Del otro, es casi una crónica aubiana sobre los problemas de que llegaron a la Francia del Frente Popular empujados por la Guerra Civil española. El folletín es algo así como el elemento distanciator, la deliberada ironía de que se vale el autor para mostrar críticamente una historia sólo aparentemente trivial. Los juicios sobre la guerra española son de enorme interés (la obra está fechada en el 37, en París) y han de ayudarnos a comprender a Baroja en un punto fundamental. La otra obra, «El horroroso crimen...», es una historia que, por ejemplo, se anticipa en muchos extremos a «El verdugo», de Berliand. También aquí hay un condenado, una ejecución a garrote en perspectiva y un verdugo que quería ganarse unos duros y no sabe cómo salir de la trampa. Sólo que aquí, en el último instante, cuando el condenado ya ha conocido las mieles de la capilla, del puro y la última comida, se descubre que la presunta asesinada vive y que el mozo lo ha hecho todo para merecer la admiración y la atención que jamás se le habían dispensado. Todo acaba con una patada en las posaderas del condenado y la destrucción de la muerte gloriosa que éste se había imaginado.

Es un texto que algún día alguien revisará. Y que, como ya ha sucedido con otros, interesará en la medida en que acaba con esa retórica «casera y vulgar» a que aludía Baroja para colocar otra mucho más imaginativa, más agresiva y más viva. Porque a fin de cuentas Baroja siempre escribió de aquello que conocía bien y le había pasado a él mismo o estaba a su alrededor. ■ J. M.



Los del otro dedo.

La biblioteca de su casa de Vera.

