

Ponencia
de
AGUSTIN GARCIA CALVO

**“PROPUESTA DE UN AUTO
DE FE PARA EL TEATRO
ESPAÑOL DEL SIGLO
DE ORO”**

Ya habrán imaginado, por el título de la ponencia, que se trata de proponer una condena, en general, de nuestro teatro del Siglo de Oro, es decir, en último término debería decir que ese teatro (apenas con algunas excepciones en los géneros menores, a las que después aludiré) es malo, es mal teatro. Tengo que disculparme de hacer una ponencia de carácter valorativo. Parece que resulta siempre más digno para el estudio hacer algo que parezca simplemente lo que se llama un análisis imparcial, o descubrir las implicaciones sociales que pueda haber en las obras, o cualquiera otra forma de estudio que goce de más prestigio científico. La valoración parece que queda excluida en las últimas formas de estudio literario. Sin embargo, justifico este carácter valorativo de la ponencia en el siguiente sentido: pienso que los estudios literarios no valorativos que se hacen de ordinario en los manuales de literatura en las Universidades, o en la crítica incluso de la prensa, muchas veces podrán referirse a las condiciones de la representación (dirección, actores), pero raramente osarán preguntarse por el valor teatral de un drama de Calderón o de Lope. Esa actitud, aparentemente no valorativa, es en verdad valorativa. Al no decir nada en contra, se supone que se dice todo a favor; es decir, que se acepta implícitamente que el teatro de los autores del Siglo de Oro, por el hecho mismo de ocuparnos de él, (en los manuales, en la crítica, representándolo, etcétera) es un teatro válido. El prestigio de lo clásico, el prestigio de lo que se ha declarado cultural prima sobre todo lo demás. Por tanto, es para corregir esta valoración implícita en el estudio

aparentemente sólo descriptivo para lo que vengo aquí, y para lo que voy a intentar sugerirles, o recordarles (porque confío en que en la sensibilidad más profunda de todos ustedes, o de casi todos, ya me están dando la razón) que este teatro es un mal teatro. Me pregunto (y perdonen el paréntesis) si una discusión como la que desearía se puede llevar a cabo en un ambiente como éste, tan culturalmente encuadrado, digamos, sometido a condiciones que vienen de la visión cultural o culturalista, y que tienen una relación precisamente muy profunda con esta formación de lo clásico y con todo este mito de nuestro Siglo de Oro, que aquí trato de contribuir a derruir. Es muy difícil el ambiente, este encuadre, en el que todos nos encontramos metidos: sin duda, mal de nuestro grado, puede ser un impedimento grave. Nos encontramos incluso encuadrados por la televisión (la televisión, flor última de la cultura, flor de la muerte) que quiere que nos sigamos haciendo la ilusión de que aquí la discusión está viva, de que el problema por tanto está vivo, al mismo tiempo que nos está encuadrando para la eternidad; para la eternidad —se entiende— del segundo, para esa eternidad del segundo en que el televidente, relativamente inocente en general, reciba a través de sus imágenes una confirmación más de lo que es cultura. Es decir, de esto contra una de cuyas manifestaciones parciales estoy hablando aquí. De todos modos, a pesar de todo, puesto que estoy aquí, voy a intentar que, en medio de estas condiciones, hagamos algo de la discusión que desearía.

¿Qué se quiere decir cuando se dice que el teatro del Siglo de Oro español es malo? Quiero prevenir, sobre todo, un error. Podría pensarse que este teatro es malo en cuanto que, en sus tramas y argumentos, sustenta actitudes morales y políticas depravadas y serviles. Esto, por otra parte, es evi-

dente y se puede decir tranquilamente y en general. Sin salvar casi nada. Depravadas y serviles. Recuerden ustedes que, para el drama, para el género principal del que me voy a ocupar, el argumento por excelencia es el de la honra. Ustedes recuerdan lo que esto significaba: el esclavizamiento de los hombres, el menosprecio de las mujeres que había en todo este tinglado de la institución de la honra de los siglos XVI y XVII. No oirán ustedes una sola línea, en todos los millares de dramas del teatro español, donde la voz se levante contra esta institución opresora de la vida privada; esta institución se acepta y se utiliza. Los dramas, en general, están basados en ella. Lope de Vega, en el "Arte nuevo de hacer comedias", que citaré varias veces, dice que "los argumentos de honra son mejores", y da las razones pertinentes al caso. Serviles y depravadas las actitudes, también, en cuanto a la actitud frente a la Corona y los señores. Con frecuencia, el rey actúa nada menos que como un "Deus ex máquina" en cuyas manos está incontestablemente el perdón, la gracia, la justicia, todo. Al mismo tiempo, los señores (toda clase de señores, sean civiles o eclesiásticos) son objeto del respeto más escrupuloso. Da esto, a veces, lugar a conflictos entre el rey o comendador, entre la autoridad eclesiástica o la civil que, sin duda, a estos dramaturgos (de espíritu más bien de leguleyos) les parecían muy divertidos. Serviles y depravadas las actitudes, incluso en cuanto al respeto de las nuevas formas de vida que la naciente burocracia estatal de España estaba formando contemporáneamente. El tipo de gente del que se habla, con el que se cuenta, si no son señores, por lo menos son gente de corte; los villanos, la gente baja (pero especialmente los villanos) se desprecian, se tratan con ridículo; cuando se les saca como personajes, son una especie de comparsas divertidas, que hablan

mal el castellano, es decir, que no hablan el castellano oficial de la corte, que gracias precisamente al esfuerzo de estos dramaturgos, entre otros, se iba contemporáneamente exponiendo: son ridículos, a veces son sentenciosos, es decir, los viejos labradores dicen simplezas, simplezas con forma de sentencia; otras veces no dicen más que groserías, de las cuales se supone que el público cortesano debe reír. No hablemos de los criados; los criados están condenados a una queja perpetua que sostiene la trama misma, casi perpetua, de estos dramas; ustedes saben que hay una mitad de la trama principal de la que se encargan los señores (sus amores, sus crímenes, sus confidencias) y otra segunda trama secundaria, que no falta casi nunca, que es la de los graciosos, que normalmente es la de los criados, donde, como monos, se imitan los lances de honor y de amor de sus amos, precisamente para que el público cortesano ría. A nosotros, nos parece hoy imposible que se pueda reír con semejante argucia teatral; los dramaturgos, en todo caso, estaban convencidos de que sí, de que eso era lo gracioso.

Les decía si podría pensarse que lo que digo cuando digo "malo", respecto a este teatro, son cosas como éstas; cosas que aluden a lo que algunos llaman el contenido, al argumento y trama, a lo servil y depravado de este argumento y trama de los sentimientos y de las instituciones que en él se ponen de manifiesto. Pero debíamos estar convencidos a estas alturas de que nada que se refiera a esa distinción entre contenido y forma merece mantenerse. Es una gran falsedad de la que, al menos teóricamente, muchos de los críticos están convencidos hace tiempo, aunque después, en la práctica, se siga usando esa distinción entre forma por un lado y contenido por el otro. No creo en nada de esto. Hay una especie de compensación o

némesis, o justicia implacable, que liga lo uno con lo otro de la manera más estrecha.

Si el drama español del Siglo de Oro es malo, por las razones morales y políticas que antes he sugerido, esto tiene que revelarlo en los detalles de su técnica, en todos los detalles de su técnica. Lo uno tiene que ir con lo otro. Digamos, con una cierta gozosa confianza, que no se puede pecar contra el pueblo, contra la chispa de la libertad que hay en el corazón humano, sin pecar al mismo tiempo contra la técnica. El pueblo y el arte son la misma cosa. Es decir, justamente lo contrario de lo que Lope de Vega, en su "Arte nuevo de hacer comedias", dice a cada paso; donde se dedica a disculpar las faltas contra el arte que se ve obligado a cometer en virtud de la necesidad que tiene de darle gusto —él no dice "pueblo" siquiera— al "vulgo". Por el contrario, sostengo que pueblo y arte son lo mismo y que, por tanto no hace falta que hagamos una crítica de sentimientos, de ideas, sino que con mirar la técnica basta. No puede ser que, en las condiciones morales y políticas que he dicho, el teatro fuera técnicamente bueno; es imposible. Y, en efecto, así es. Este teatro es desastrosamente malo.

Yo no he leído los millares y millares de dramas, autos y demás productos que nos han quedado de nuestro Siglo de Oro. Apenas he leído, y no recientemente, alguna decena de ellos. Por tanto, en esta discusión correspondería más bien a quienes más saben, y más bien han leído, que me hicieran la contra, presentándome ejemplos de algún drama bien construido, de alguna escena realmente graciosa, de algunos de los caracteres que esté bien trazado; de cualquiera de estas cosas. Yo les digo simplemente que no los he encontrado; y, por un lado, parte de las obras que utilizo son de las más afamadas; no me voy a dedicar a rebuscar

las obras menores, generalmente despreciables, o relativamente menospreciadas, del Canónigo Tárrega o de Mira de Amescua, etc. En general, la mayor parte de los ejemplos a que acudo son los más famosos de los dramas de Lope, Calderón, Tirso, etc. Es de suponer que esta distribución de la fama tenga algún fundamento de justicia y que, por tanto, lo que los más ilustres ejemplos nos proporcionen pueda extenderse sin grave mal a las producciones consideradas inferiores. Pero, además, mi confianza de que no exagero ni extrapolo está en que las condiciones que impiden que la técnica sea aceptable son, para mí, relativamente reconocibles y tales que no podían menos de dar tales frutos.

¿Cuáles son las condiciones que harían un buen teatro en algún sentido, a cuya falta atribuyo la maldad de este teatro del que hablo? Habría mucho que decir, pero voy a hacer una enumeración rápida. Por un lado, en el teatro lo primero, ya saben ustedes, es el espectáculo. Es lo que ha sido primero históricamente y lo que es, de alguna manera, primero o más primario en toda función teatral. Quiero decir el baile: el baile, del que todo el teatro se ha desarrollado, como ustedes saben: el baile y, por tanto, la coreografía, el vestuario consiguiente, las músicas o tonadillas que acompañaban a estos bailes. De esto no puedo hablar, porque esto no correspondía a los escritores de nuestro Siglo de Oro; esto era cosa del autor, como ellos decían, es decir, del director de la compañía, director y productor juntamente; era él el que se encargaba normalmente de esto. No sé, no se molestaban de ordinario nuestros autores en componer bailes ni músicas; lo más, alguna letra para que los músicos y coreógrafos se amañaran con ella. De manera que, respecto a esta faceta, la primaria, del teatro, no puedo hablar; hablamos de un teatro

escrito, de un teatro literario, que por ello se nos ha conservado. Entonces, tengo que referirme a virtudes que se pueden reflejar en el texto escrito de una obra teatral. Virtudes de un teatro ya no literario, digamos poético, me parece que son en primer lugar las del ritmo y las emociones; las del ritmo de la acción y las emociones. Separo las dos cosas aunque, desde luego, me parecen íntimamente ligadas entre sí. El mecanismo del juego con las emociones (emociones que, ya saben ustedes, son al mismo tiempo, las del actor y las de los espectadores) está tan íntimamente ligado a la manera de llevar el ritmo de la acción, a la manera de manejar el tiempo, que, en realidad, no debería separarlos. Al lado del manejo del tiempo, en el teatro, todo lo demás tiene una importancia secundaria; las mismas circunstancias de argumento, los mismos caracteres más o menos, pueden ser en una ocasión emotivos hasta el máximo, hacer saltar la risa o hacer deshacerse en lágrimas el auditorio y, en otra ocasión, dejarlo enteramente frío. Y la razón esencial de la diferencia está, por supuesto, en eso que debía ser la condición primaria de todo dramaturgo; en este sentimiento del tiempo, en esto que llamo (dándole a la palabra un sentido amplio) ritmo o ritmo de la acción. Pues nuestros dramas del Siglo de Oro son ejemplarmente malos, descuidados y torpes, en cuanto a este manejo del tiempo. Ustedes me dirán después si alguno de ustedes ha tenido más suerte que yo. Ahora me refiero a los géneros mayores, me refiero a los autos y a los dramas; y, entre todos los que conozco, no he encontrado uno sólo que no sea un desastre en cuanto a este sentimiento del ritmo de la acción, en cuanto a este manejo del tiempo. Diría Lope, y tal vez alguno de sus defensores: ¿es que nosotros somos libres, no nos ajustamos a las reglas de Aristóteles? ¿Qué tendrá que ver

la cosa? ¿Qué tendrán que ver las reglas de Aristóteles en el asunto? Ellos, en cambio, se ajustaban a reglas para medir sus producciones, mucho más estrictas que las de Aristóteles. Lope dice: "que tengan tres actos, y que tenga cuatro pliegos cada acto, porque eso es lo que dura la representación y la paciencia". Nunca Aristóteles hubiera promulgado una ley tan rígida como esa, ni ninguno de sus sucesores. Pero vean ustedes que la regla de duración es simbólicamente una regla de escritura: cuatro pliegos por acto. Esto nos revela hasta qué punto se trata de un teatro muerto, de un teatro hecho realmente en el papel. En el propio "Arte nuevo de hacer comedias", Lope explica más; dice: "Escribese en prosa el argumento, repártase en tres actos"; todo esto lo dice insistiendo en este carácter escrito que pesa ya sobre este teatro. Ya comprenden ustedes que entre teatro escrito y un teatro que de verdad esté fundado en el sentimiento del tiempo, no hay compatibilidad posible. Puede llegarse a escribir un teatro temporal, después de haberse representado, después de haber vivido como recuerdo; así ha pasado con mucho del teatro antiguo, y con el de Shakespeare, por ejemplo; puede incluso llegarse a la maravilla de que alguien dotado de un sentimiento rítmico excepcional escriba directamente una obra de teatro vivo; este es el caso maravilloso de "La Celestina" que es, frente a todo lo que estoy diciendo, uno de los ejemplos más excelsos que conozco de manejo del tiempo, de manejo de la máquina temporal de una manera complicada y al mismo tiempo infaliblemente acertada siempre. Pero, en general, hay una contraposición entre lo que es literatura, lo que es escritura en el peor sentido de la palabra, y lo que es teatro vivo. Tienen ustedes que imaginar a los oyentes de nuestros Corrales de comedia del Siglo de Oro viéndose imponer lo que el pobre

autor y actores podían hacer con un texto decididamente escrito y muerto desde el principio. Mucha habilidad de representantes no puede bastar para compensar la falta que hay desde el principio.

¿Quieren ustedes verlo en detalles? Consideren por un lado la fragmentación necesaria que ya se manifiesta en lo de los tres actos. Pero no sólo es eso, sino que, además, cada escena, a poco que te descuides, tiene que rematar con una especie de sentencia, o de colofón, que marca todavía la fragmentación de trozos menores. Esta despiadada ruptura de la acción que no tiene cuenta para nada de ninguna especie de ritmo, es otro detalle que les puede servir bien. Creo recordar que todavía en el "Arte nuevo de hacer comedias" Lope recomienda que se terminen las escenas, no los actos, con alguna frase sentenciosa de este tipo; es decir, que se le ofrezca al auditorio una especie de serie más o menos bien hilvanada de recitados, o de "tours de force", en vez de una representación continua. Luego, los desenlaces, estos desenlaces de Calderón, Tirso, Lope y compañía. Ya saben ustedes en que consisten. Consisten en empezarse a armar, de repente, un barullo donde todo se arregla de tal forma que realmente nadie sigue nada ni nadie entiende nada; pero da igual. Todo el mundo ya sabe que todo se arregla; que el lío que múltiplemente se ha estado esparciendo trabajosamente a lo largo de las tres jornadas tiene que arreglarse; y entonces, con el mayor desprecio, en cinco minutos y, en medio de un barullo atroz, se remata aquello y todo queda arreglado. Este es otro de los puntos ejemplares sobre el tratamiento y la técnica del tiempo.

¿Qué es lo que sustituye a esta sensibilidad para el tiempo que he puesto como fundamento de todo teatro? Pues ya saben ustedes; lo que lo sustituye en todo mal espectáculo y en toda mala poesía de

los tiempos: la expectativa, el "suspense". Todo el arte de que se vanaglorian nuestros autores del Siglo de Oro, y que practican, es el arte del "suspense", practicado de la manera más chabacana. Les voy a decir las cosas que dice Lope, en el "Arte nuevo de hacer comedias", a propósito de esto, porque merece la pena. Dice:

"Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para"

"Qué no hay más que saber que en lo que para"; es decir, la única cosa que hay que saber allí es "en qué para". Vean ustedes, enunciado de la manera más cínica, este principio del "suspense" y del engaño del espectador como único recurso teatral. Dice más todavía:

"En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta medio del tercero
apenas juzgue en lo que para"

"Engañe el gusto", dice a continuación:

"Engañe siempre el gusto donde vea
que se deja entender alguna cosa
de muy lejos de aquello que promete"

Es decir, despistar al auditorio, como medio de cultivar este "suspense" del que se habla. Más abajo todavía, habla del "engañar" de una manera no menos cínica, pero el pasaje es algo largo y no tan atañente a lo que ahora me importa.

Ya recuerdan ustedes los tipos de "suspense" a que se refieren, además. Les recuerdo las mejores. En "Peribáñez", todo está sostenido, a lo largo

de toda la obra, a ver si el Comendador consigue a Casilda o no; el "suspense" se refiere a esto, es decir, a un simple lance de conquista. En "El Alcalde de Zalamea", el "suspense" consiste en que el alcalde se va a atrever por fin a matar al capitán. Son ejemplos triviales. Todas son más o menos lo mismo. Pero esto que, como ven ustedes, no se refiere a ningún descubrimiento de profundidades de la naturaleza humana, sino a ver si un alcalde puede más que un capitán, o es capaz de jugársela al capitán, a saber si la mujer de un labrador se resiste o no a las pretensiones de un caballero, estas tonterías, trivialidades que no afectan para nada a ningún secreto íntimo de nuestra llamada naturaleza, son las que sostienen el "suspense", y no otras.

La puerilidad del enredo en los detalles se podría ejemplificar con muchas cosas. Esta puerilidad, al mismo tiempo que nos dice mucho de la sumisión de los autores a unas leyes que había, o que ellos imaginaban que había y se les imponían de algún sitio, nos dice también tristemente mucho respecto a lo que la gente, a lo que el pueblo que iba a ver las comedias, tenía que soportar; y hemos de suponer cuánto esta dramaturgia ha contribuido a realizar de veras la puerilidad de una gran parte de nuestro pueblo, a lo largo de los siglos. ¿Qué les voy a decir, como ejemplos de puerilidad en el enredo? ¿"El Vergonzoso en Palacio"? Tirso. Pues aquello que se entrecruza; eso es todo. Es decir, que están confundidos de nombres, de forma que cada uno está enamorado y liado con la que no le corresponde, de tal forma que el desenredo consiste simplemente en que el entrecruce de las parejas se aclare y cada uno quede con la que le corresponde; este es un ejemplo de trama dramática. ¿"El Astrólogo Fingido", de Calderón? Consiste en un señor que, para salir de un apuro, al principio,

se finge astrólogo sin saber nada de astrología; todas las gracias y maneras que se busca para escapar de este fingimiento con bien, hasta el final en que declara que no es astrólogo, son, se lo aseguro, toda la trama de esta obra, que no está entre las menos celebradas. Ejemplo de puerilidad: Guillén de Castro en "Las Mocedades del Cid". Recuerdan ustedes la escena en que descubre la valía de Rodrigo entre sus hermanos, entre los otros dos hermanos; es una larguísima escena en donde sucesivamente el padre le pega un bofetón o le da un empujón a uno, otro al segundo y luego a Rodrigo le muerde el dedo; con lo cual, al ver que los otros no se enfurecen demasiado, no bastante para las reglas, y que, en cambio, Rodrigo se enfurece como es debido, descubre que aquél es su verdadero hijo, el destinado a la misión. Pues ya ven ustedes: es un drama esencialmente serio, otro ejemplo de la manera en que se lleva la marcha de un asunto.

Les he hablado hasta aquí de una de las características que me parecían esenciales —que era esta del manejo del tiempo y del desarrollo de la trama— con la que les decía que el mecanismo de la emoción estaba tan íntimamente ligado que apenas podía separarse. Y, a través de alguno de los ejemplos, he tratado de demostrarles cómo nada se descubre de lo que pueda haber de hondo o misterioso en la constitución de los hombres, que todavía se llama "naturaleza"; cómo puede haber descubrimiento en el sentido casi teológico en Esquilo o en Shakespeare; o cómo puede haberlo por el procedimiento del manejo de los hilos maquinales en cualquier comedia de Arlequín. Nada de esto. Nuestros personajes del Siglo de Oro ni son lo uno, ni son lo otro: me estoy refiriendo al drama, esencialmente, en este momento; el auto y el entremés presentan un problema aparte. Ni son muñecos

como los de la "comedia del arte", como lo son a veces en algunos de los entremeses mismos del Siglo de Oro; muñecos de esos que, de alguna manera, descubren al auditorio, al mismo tiempo que le hacen estallar en risa, la maquilalidad de las acciones humanas. Ni son tampoco hombres; hombres, quiero decir, en el sentido de que sean criaturas aptas para explorar los límites de las posibilidades de la pasión o de las contradicciones humanas. Estos personajes no pueden ni hablar como muñecos, ni hablar verdaderamente como hombres; hablan como caballeros, como damas, como escuderos, como cualquier otra cosa de éstas; de forma que ninguno de los dos extremos que me parecen útiles para despertar las más profundas emociones teatrales está presente en nada del drama del Siglo de Oro.

¿Quién, se pregunta uno, puede haber reído y quién puede haber llorado con estos dramas? Resulta muy difícil de concebir. Los mecanismos de la risa y del llanto son tales que parece que, de verdad, exige que alguna especie de golpe o de quiebro nos deje desnudos, desprevénidos, enfrentados de repente contra algo de estos secretos, de los mecanismos de nuestra llamada naturaleza. Como nunca se da nada de esto, como lo más que hay son casos de honra, son cuestiones palaciegas, burocráticas, de hacienda, de honor y cosas por el estilo, se pregunta uno: ¿quién puede haber llorado, y no digamos reído, —en los dramas, me refiero— con las escenas concomitantes de los graciosos? Veán ustedes, entre los ejemplos más famosos, "Fuenteovejuna". Laurencia, cuando ha sido violada, se expresa de esta manera a su padre:

—Por muchas razones;
y sean las principales
porque dejas que me roben
tiranos sin que me vengues.

traidores sin que me cobres:
aún no era yo de Frondoso
para que digas que tome
como marido venganza
que aquí por tu cuenta corre:
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido.
la obligación presupone:
que en tanto no me entregan
una joya, aunque la compre,
no ha de correr por mi cuenta
las guardas ni los ladrones”.

¿Ustedes imaginan una cosa que pueda dejar más frío que una mujer que, ante su padre, en el momento de referir el trance de la violación, se dedica a recordarle cuáles son las reglas que rigen en un caso tan delicado como el del día de las bodas, pero antes de la noche, sobre si es el padre o el marido el que ha de declararse responsable de la honra en ese caso? ¿Pueden ustedes imaginar una obsesión como esta, que pueda dominar hasta el punto de meterse en las acciones, en las escenas, que debían ser de por sí más emocionantes, más penetrantes? Les recuerdo, también, “Peribañez”. La muerte; en este caso, es la muerte; el Comendador va a morir, está muriendo, en las últimas escenas. Pues vean ustedes cómo muere el Comendador. Peribañez está escondido:

“Ay, honra ¿qué aguardo aquí?
Más soy pobre labrador
¿Quién será llegar y hablalle?
Pero mejor es matalle”

Entonces sale con la espada desenvainada:

“Perdonad, Comendador,
que la honra es encomienda
de mayor autoridad”

Hiere al Comendador:

“¡Jesús, muerto soy, piedad!
No temas, querida prenda
más sígueme por aquí”

Se escapa con Casilda:

“No te hablo de tu padre”

dice el otro. Peribañez y Casilda se van. El Comendador:

“Señor, tu sangre sagrada
me duela ahora de mí,
pues me ha dejado la herida
pedir perdón a un vasallo”.

y se sienta en la silla. Entra llorando:

“Todo en confusión lo hallo.
¡Ah, Inés! ¿estás escondida?
¿Inés?”

Comendador:

“Voces oigo aquí. ¿quién llama?
Yo soy, Inés.
¡Ay Leonardo! ¿no me ves?
¡Mi señor! Leonardo, sí.
¿Qué te ha dado, que parece
que muy desmayado estás?
Díome la muerte no más.
Más el que ofende merece.
¿Herido, de quién? No quiero
voces ni venganzas ya;
mi vida en peligro está,
sólo la del alma espero.
No busques ni hagas extremos,
pues me han muerto con razón:
Llévame a dar confesión
y las venganzas dejemos.
A Peribañez perdono
¿Un villano te mató
y que, no lo vengo yo?
¡Esto siento! Yo le abono:
no es villano; es caballero.
Que pues le ceñí la espada
con la guarnición dorada,
no ha empleado mal su acero”

Y así se muere el Comendador; es decir, recordando hasta el final que no debe sentirse tan herido por morir porque, al fin y al cabo, no sólo Peri-

báñez tenía razón, sino que además le había ceñido días antes la espada de caballero, y, por tanto, no era tan grave dejarse matar por alguien que era caballero. Esto en el momento de la muerte; recuerden ustedes las muertes ilustres de algunos héroes trágicos en cualesquiera otro tipo de teatro. Había pensando también leerles el monólogo del Cid en las "Mocedades", pero lo voy a dejar. Es un poco largo, es un ejemplo de fárrago inaguantable donde, en torno a lo único que brilla que es el estribillo ("y el ofensor del padre de Jimena", que todos ustedes recuerdan) se enlazan tiradas de siete u ocho versos prácticamente imposibles de leer.

¡Cómo hablan las mujeres! Cómo hablan las mujeres y, sobre todo, como hablan de su honor, es, entre todas las emociones que en el teatro del Siglo de Oro se puedan encontrar, tal vez la más repugnante de todas, junto con la vileza de los criados. ¡Cómo hablan! ¡Qué tópicos se atreven a decir y a sostener, en los momentos que debían ser más emotivos! Cuando Peribáñez le cuenta al rey, en la última escena, su deshonor, se refiere a "la corderilla entre las garras del lobo", que es lo que suele decirse siempre como tópico, de una mujer que se encuentra en el trance que ustedes saben. Esto, en Tirso, y en todos los demás, se encuentra a cada paso. Peribáñez lo dice aquí:

"Hallé mis puertas rompidas
y mi mujer destocada,
como corderilla simple
que está del lobo en las garras"

Lo cito como caso de tópico; pero lo gracioso es que Isabel, en "El Alcalde de Zalamea", de Calderón, lo dice de sí misma:

"Me robaron, bien así
como de los pechos quita
carnicero hambriento lobo
a la simple corderilla".

Y así va contando su violación. Que se encuentren por todas partes tópicos de expresión, es una cosa que se puede reconocer fácilmente; pero que estos tópicos aparezcan como recurso, en los momentos más emotivos del drama, es lo que denuncia ya, sin más, el total descuido por el manejo de las emociones dramáticas.

No voy a insistir, aunque pudiera hacerlo infinitamente, en la cuestión de las emociones. Después de estas cualidades, que les he dicho que podían ser las de un buen teatro, hay que contar otras, que ya son ciertamente secundarias, pero, para muchos géneros de teatro, apreciables. Ustedes saben que una es la prosopopeya, el trazado de los personajes, el trazado de los caracteres. Hay tipos de teatro, digamos la "comedia nueva antigua", o incluso Molière, y aún Shakespeare, que están fundados, en buena parte, en conseguir eso que de Menandro se decía de "producir un espejo de la vida"; y, por tanto, producir caracteres fieles que, al mismo tiempo, sean tipos todavía, pero no tipos simplificados, mecánicos, como en la "comedia de titeres", sino enriquecidos con rasgos aparentemente personales, individuales. Este es el fundamento del teatro de caracteres. A todos nos han quedado en las mentes recuerdos de personas que han vivido en la escena. Nadie puede olvidarse de Celestina; y lo que es mucho más difícil, ni siquiera de Melibea y de Calixto se puede uno olvidar. Nadie se puede olvidar de Macbeth o de Hamlet, por ejemplo. Pero, en todo nuestro teatro español del Siglo de Oro, que yo sepa, no hay un sólo personaje memorable; no hay un sólo del que haya por qué acordarse, ni del que propiamente haya manera de acordarse. Les voy a citar la excepción que probablemente se le ocurriría a todo el mundo como la primera, y que es bien pobre: Pedro Crespo, el Alcalde de Zalamea. Hasta tal punto hay pobreza de caracteres en

nuestro teatro, que un viejo, con todas las manías y peculiaridades de viejo villano, que aparece medianamente bien trazado en "El Alcalde de Zalamea", nos parece ya una excepción. Precisamente con esta pobre excepción les doy cuenta mejor, y a salvo de lo que ustedes, en la discusión me digan, respecto a la falta de memorabilidad de todos estos personajes de nuestro Siglo de Oro. Ninguno queda. Y la razón se refiere a lo que antes les he recordado. Que estos personajes no son ni tipos ni hombres. Uno se acuerda de Arlequin; uno se acuerda del esclavo de la "farsa atelana", del esclavo apaleado, porque eran tipos; eran declaradamente muñecos; y como tipos no se olvidan jamás. Les pasa siempre lo mismo. Una fatalidad pesa sobre ellos. Es, un poco, el tipo de producción de personajes que Charles Chaplin cultivaba todavía en muchas de sus películas, al principio. Y, por otra parte, no son hombres y mujeres, como les he dicho. No son hombres y mujeres como Macbeth y Lady Macbeth, ni como Celestina y Calixto, porque no tienen congruencia interna, entre otras cosas; porque, siervos como son cada uno de estos personajes a una estructura social determinada, a su condición (se es criado, se es caballero, se es villano, se es galán, se es dama, se es dueña, y ahí se acabó todo), fieles como están a esto, nada puede desarrollarse que sea al mismo tiempo individual y universal. En esta confusión de ambos extremos consiste precisamente el logro de un personaje en la escena. Estos personajes —en uno de los géneros: en los autos sacramentales— son, como ustedes saben, descaradamente abstracciones. Los personajes no son ya, en los autos sacramentales, preferiblemente, aunque también aparezcan, Jesucristo o Luzbel; son, sobre todo, la envidia, la gula, todos los pecados, todas las virtudes. Son declaradamente abstracciones. Pues

bien; en el drama, en el drama de capa y espada, este modelo dado por los autos se mantiene también a su modo; estos personajes no son más que abstracciones sociales. Son las que les he dicho a ustedes: cada uno de ellos es el labrador honrado, el ladrón, el criado desleal, el enamorado celoso, la dama coqueta, la casada fiel; o sea, abstracciones que se pueden decir normalmente con dos palabras —un nombre y un adjetivo— y a las que el personaje queda esclavizado desde el principio hasta el final. Por tanto, nada que se refiera al destino humano ni a personalidad individual puede florecer; la caparazón social impide todo esto, es incompatible con ello.

Dentro del repertorio de caracteres, tengo que recordarles otra vez lo que al principio les decía sobre el desprecio de los villanos, el desprecio de los labradores; los labradores entran a jugar, precisamente para contraste; están vistos ya desde la óptica de la población cortesana y burocrática que se va formando en España justamente por los tiempos en que florece, por decirlo así, este teatro del que hablamos. Pero capítulo especial merecen, sobre todo, los "graciosos" de nuestro teatro español del Siglo de Oro. Estos "graciosos" de los que antes les decía que era imposible pensar como nadie podía reír. ¿Ustedes recuerdan lo que hacen? Dan la réplica a las acciones de los amos, las repiten, pero en lo infimo, en lo burlesco, en lo degradado. Uno de los autores —Mira de Amescua, creo se divierte mucho cuando un amo le da a su criado lecciones de cómo debe recibirse un bofetón y cómo debe responderse; el criado, ignorante naturalmente de las reglas de honor, le pregunta bobadas a cada paso respecto a cómo se reciben los dedos y el ruido que hace el bofetón y, todo esto. Esto resultaba muy divertido. Naturalmente, los autores cuentan con que el público (el público

cortesano que normalmente asistía a las representaciones, público de caballeros o de hidalgos al menos), se ponía de la parte buena, y, por tanto, podía reírse de lo demás. Se contaba con que la gente infima, los criados, no asistían; y si asistían, como evidentemente asistían, de alguna manera ellos mismos debían reconocer esta degradación que sobre las tablas se les ofrecía. Se parte, pues, en primer lugar, de una naturalidad de la diferencia social. Hay amos y hay esclavos. En el teatro producido en tiempos de esclavitud, jamás se llegó a nada parecido. Comparen ustedes con Aristófanes o con Plauto; salen esclavos, y los esclavos gozan de una libertad para poder pasar a primer plano, para poder engañar a sus señores, para poder resultar más simpáticos que ellos y, en ocasiones, más serios que ellos —ocasionalmente, recobrar la libertad incluso, pero esto es lo de menos— de una manera que jamás los criados de nuestro Siglo de Oro pueden alcanzar. Es aquí, precisamente, donde se trataba de criados, donde la diferencia social se ha hecho natural, se ha reconocido como algo que pertenece a la esencia del mundo; no allí, donde había más razones para pensar que fuera tal cosa.

Pero, como les decía al principio, no puede haber pecado moral que no sea un pecado técnico. El pecado técnico que corresponde a esto que estoy diciendo es la insulsez perpetua de todos los "graciosos" de nuestro teatro. Les comprometo a ustedes también a que me encuentren más de cuatro o cinco chistes buenos dichos por "graciosos", en los miles de obras; y que conste que un chiste tampoco es una justificación desde el punto de vista dramático, porque el chiste, de por sí, si no está encajado, si no es un chiste teatral tampoco vale. Pero aún así, aún contando con eso, traten ustedes de descubrir aunque sea cinco gracias, cin-

co chistes que merezcan la pena de recordarse. Y, en cambio, perpetuamente están zumbando los graciosos, diciendo gracias, por debajo de todas las tramas. Tengo que hacer un intermedio para preguntarme: la gente se reía ¿eran tontos, entonces?; ¿qué es lo que pasaba?; ¿cómo podemos explicar el "éxito"? Luego volveremos sobre el "éxito"; pero ya, con respecto a la risa, parece que debería llamarnos la atención. ¿Cómo casi durante dos siglos se pueden estar diciendo estas ristras infinitas de tonterías, suponiendo que la gente tiene que reírse a cada paso o, si esto no era verdad, por lo menos de vez en cuando? La gente debía reírse pero, ¿qué es lo que hacía la gente? Tenemos que suponer, aún hablando de este vulgo —que dice Lope— que asiste a las comedias, una cierta benevolencia; tenemos que suponer que es que habían olvidado ya lo que era un teatro gracioso de veras, y eso que muchos de los entremeses, que se representaban al mismo tiempo, son bastante graciosos. Pero, de todas formas, se habían acostumbrado a una convención que las gracias del drama eran esas. Es terrible considerar hasta que punto, el público, la gente, nosotros, somos plásticos, somos capaces de adoptar convenciones que sustituyen a cualquier forma de sensibilidad directa.

Hablo de los graciosos, pero es por no hablar de los personajes serios. ¿Para que voy a molestarles más? Si ustedes tienen fresca la representación que se nos ofreció ayer, aunque arreglada, y repasan ustedes un momento en la memoria estos personajes, digamos: ¿qué piensan realmente de ellos? Ninguno de ellos llega a la condición de títere. Títeres no son. En la versión que ayer se nos ofreció, a la reina de Sicilia se la quiere aproximar un poco gracias a las artes representadas, no al texto. Pero los demás no son propiamente títeres.

Y, desde luego, personas, como se dice, de carne y hueso no lo son tampoco. ¿Cuál es el nervio que hay ni en la muchacha, ni en el Conde de Moncada joven, ni siquiera en los viejos, como no sea en las convenciones que a los viejos se atribuyen de una manera maquinal en todas partes de nuestro teatro? Bueno, pues, yo no creo que esa obra que ayer vimos sea un ejemplo ni de más ni de menos; creo que representa un buen término medio, en lo que se refiere al tratamiento de caracteres. Con eso se pueden ustedes hacer idea. En los autos, esto llega a afectar a la dignidad misma de los personajes teológicos. Parece mentira, pero esta indignidad que se practica sobre los villanos, sobre los criados como graciosos, sobre los caballeros, llega a practicarse sobre Cristo mismo, si se pone por delante. No digamos al diablo. También sobre el diablo. Pero no sólo sobre el diablo, sino sobre Cristo. Les daría algún ejemplo de "El Hospital de los Locos" de Valdivielso. Vean como al final habla Cristo, en el momento del desenlace. Le está hablando al Alba y le dice:

"A esta ventana te asomas,
y podrás mirar por ella
como tengo las entrañas
para tu remedio abiertas.
Abrí la bolsa del pecho
por pagar todas tus deudas,
y, como di cuanto tuvo,
déjeme la bolsa abierta."

Esto está puesto en boca de Cristo; es decir, está presentándose, ya está pronunciándose, el Cristo del Sagrado Corazón de Jesús con el boquete por arriba y las llamitas saliendo, pero presentado en boca del mismo Cristo. Esto porque no se me venga con religiosidad; después me ocuparé de ello. La falta de respeto, la injuria con que se trata a los personajes sagrados, iguala, por lo menos, a aquella con que se trata a los hombres y mujeres. Nada

nada se salva. Nada se salva de toda esta corrupción que vengo denunciando, y los autos sacramentales son con frecuencia todavía peores técnicamente, y, por tanto, moralmente, que los dramas.

Hago un pequeño intermedio para volver sobre el "Arte de hacer comedias en este tiempo", dirigido a la Academia de Madrid, por Lope de Vega, y al que aduladoramente se refiere también Tirso de Molina cuando, en un epílogo del "Vergonzoso en Palacio", hablando de Lope, dice: "habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que ahora tiene, basta para hacer escuela de por sí y para que, los que nos preciáramos de sus discípulos, nos tengamos por dichosos de tal maestro y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare; que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que él no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consistió el freno de las leyes y preceptos, dicelo por su natural modestia y porque no atribuye a la malicia ignorante arrogancia lo que es política perfección". Ya ven ustedes: esto es lo que Fray Gabriel Téllez dice, aduciendo a la principal figura de todo este "Arte" con el que hablo. Aparte de otras cosas que les he leído, Lope, en este "Arte", se dedica efectivamente a echar la culpa al vulgo. Entre otras cosas:

"Escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como la paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto."

Vean ustedes, en estos versos tan recitados, la manera en que se trata al pueblo. Ya no basta con llamarlo vulgo; se supone que su lenguaje propio es este lenguaje que él llama "necio", cuando habla de "hablarle en necio"; este es el lenguaje del vulgo y este es el que él emplea. Arriba ha dicho:

"Veo los monstruos de apariencia llenos,
a donde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan."

Las mujeres en especial eran, por lo visto, encargadas de canonizar este gusto al que él se ajusta. Disculpa también nacionalista. Se trata de que en España las cosas son así: "Me pedís que escriba arte de hacer comedias en España, donde cuanto se escribe es contra el arte". Y esto es importante. Más abajo, su mala conciencia, en efecto, se manifiesta refiriéndose a Italia y Francia: "A donde me llamen ignorante Italia y Francia". Es decir, ya está bien adoptada la costumbre, que hemos padecido durante siglos, de que, en efecto, el prestigio de lo nacional sirva para encubrir cualquier cosa. En este caso, lo que llama "falta de arte", él cree que es falta de arte respecto a Aristóteles, y es falta de arte respecto a todo lo divino y humano, sin más. Vean como hace la contraposición entre el vulgo y el arte: "No el arte, porque el arte verdad dice que el ignorante vulgo contradice". Justamente contra lo que acabo de decir antes, donde he identificado al arte con el pueblo precisamente. Justifica lo de la cólera del español sentado. Ya saben: "la cólera de un español sentado no se templa si no le representan dos horas hasta el Final Juicio desde el Génesis"; es decir, los horrores de los autos y de los dramas se justifican porque hay que templar, por lo visto, la hiel de los españoles, que debe ser otra característica nacional: ya, en aquella época, los españoles habían desarrollado la costumbre de tener la vesícula biliar más desarrollada que otros pueblos. Hay también algunas declaraciones que nos podrían ilustrar respecto a la fabricación de personajes, y a la confusión entre el personaje y el actor. Pero no voy a dedicarme a explotar este precioso texto del todo. Ya saben ustedes también las declaraciones que hace respecto a sus cuatrocientas ochenta y tres come-

dias, de las cuales dice que, fuera de seis, las demás todas pecaron contra el arte gravemente. No sé si alguno de ustedes sabe cuales son, o se dice que son, estas seis: yo no las conozco. Ni siquiera esas seis que se salvan. A cada paso se insiste en lo mismo: en que hay un gusto del vulgo que debe sustituirse al arte. El mismo reconoce al principio, y es curioso, que este vulgo ha sido preparado y estragado por quienes le han acostumbrado, antes de su época, al mal teatro. Y por eso él no podía hacer otra cosa. Pero, sin embargo, este reconocimiento no le priva para nada de la justificación para seguir produciendo según lo que él considera el gusto del vulgo. He ahí el misterio; y sobre esta dialéctica que rige entre público y autor, si quieren, volveremos en la discusión; es algo que se ha debatido eternamente y en lo que, mientras dure todavía esta exposición, no me voy a detener.

Querría pasar también a examen, brevemente, la cuestión del lenguaje. Los vicios del lenguaje, en general, son tan abundantes, que basta con abrir por cualquier sitio cualquier obra del Siglo de Oro —me comprometo a ello— para encontrar dos páginas de español verdaderamente horrisono, insoportable, lleno de rípios, lleno de malas artes retóricas y enteramente frío y desprovisto de gracia poética. Les aseguro que, si se hiciera esta apuesta, no se perdería más de una vez por mil; y ya creo que soy muy generoso. Por si acaso caía en alguna de las escenas iniciales de "Peribáñez", donde hablan los novios delante de la boda, que están bastante bien escritas; o caía en alguna de esas cosas que de siglo en siglo aparecen en estas tiradas insoportables de versos. Hay rípios por todas partes. Esta necesidad, que heredaron nuestro clásicos de Juan del Encina y de Gil Vicente, de escribir en octosílabos consonantados

(mayormente en redondillas, quintillas, décimas, que son versos de por sí de lo más inapto para una meditación teatral), les lleva a distorsionar el lenguaje, a cada paso, de formas verdaderamente inquantables, indecentes. Ripios declarados. Vean ustedes, en "La Estrella de Sevilla", cómo se juega con el nombre de Bustos. Bustos, al cual, en estos versos, según le convenga, le llama Bustos o Busto. Recuerden ustedes la situación en que Sancho se ve, respecto a haber de obedecer al rey y matar a Bustos. Bustos que, por otra parte, es el hermano de Estrella.

"Perdido soy, ¿qué ha de hacer?
Al rey la palabra he dado.
Soy noble y he de perder,
después de tanto cuidado,
a Estrella. No puede ser.
Viva Busto, Busto injusto
contra su rey, por mi gusto
ha de vivir. Bustos muera.
¡A qué batalla tan fiera
me entrega tu nombre. Busto!"

Aquí ven ustedes un ejemplo perfecto de ripio explotado hasta el máximo; cuando él dice "¡A qué batalla tan fiera me entrega tu nombre, Busto!". parece que está aludiendo a la batalla que ha tenido que sostener en esta quintilla, para sacar adelante la triple rima en la que se utilice el apellido de la manera que ustedes han podido ver. Otro tipo de fárrago insoportable: tomemos a Vélez de Guevara en el "Reinar después de morir". Les traigo esto, sobre todo, porque se trata de Inés de Castro. Una leyenda tan hermosa, tan emotiva, como debía ser. No quiero recordarles a ustedes lo que Vélez de Guevara, y otros que la trataron, han hecho con esta tradición popular. Aquí les presento simplemente a Brito, el escudero, refiriéndole a su señor cómo es Inés de Castro. Les voy a leer nada más un trozo del inmenso párrafo donde se cuenta

cómo es Inés de Castro. Aquí estamos en endecasílabos y eptasílabos. Este es el arte mayor:

"Oye y te la pintaré,
si de tanta beldad puede
ser una lengua pincel."

Esta es la introducción

"Llegué a Coimbra apenas
ayer, cuando el blasón de sus almenas
a un tiempo hicieron salva
los músicos de cámara del alba,
el sol y luego el día,
y primero que todos mi alegría.
Guié los pasos luego
a la quinta Narciso de Mondego
que guarda, en dulce empeño,
la beldad soberana de tu dueño.
Cuando, dando a la aurora
celos el sol, parece que enamora
el oriente divino
de Inés, sol para el sol más peregrino.
Que aún no he llegado creo.
Piso el umbral, y en el zagüán me apeo.
Que gustan los amantes
que les vayan contando por instantes,
por puntos, por momentos,
las dichas de sus altos pensamientos;
que brevemente dichas
no les parecen que parecen dichas.
Al fin al cuarto lleigo,
alborozado, sin aliento, y luego
a las cerradas puertas,
sólo a tu amor eternamente abiertas,
dos veces toco en vano,
que en este Oriente aún era muy temprano.
Si bien tu hermoso dueño,
rendida a su cuidado más que al sueño,
voces dió a las criadas
menos de mi venida alborozadas.
Perdóneme Violante,
a quién más debe el sueño que su amante;
más yo, como es mi vida,
la quiero bien dormida y bien vestida.
Esté ausente y presente,
porque mi amor es menos penitente.
Pasa Brito adelante

y con mi amor no mezcles a Violante,
ni burles en mis venas,
que espero nuevas de mi bien. Esperas
las que siempre procuro
traerte, vive Dios. Al fin el muro,
el Oriente dorado
de aquel sol, de aquel cielo franqueado,
sin reparo ninguno,
corro los aposentos uno a uno
y no paro hasta donde
está la esfera que tu sol esconde.
Su amor me deslumbró
y, sin la permisión que se acostumbra,
verla y hablarla trato,
que el alborozo precedió al recato.
Entro, al fin, sin sentido
y en el dorado tálamo que ha sido
teatro venturoso
más de tu amor que del común reposo,
amaneciendo entonces
y enamorando mármoles y bronce,
los ojos en estrellas,
en nieve y nácar las mejillas bellas,
en claveles la boca,
la frente y manos de cristal de roca,
en rayos los cabellos,
entre Alfonso y Dionis tus hijos bellos,
así los aporfia
por maternal ternera o compañía,
al cuello de alabastro,
deidad admiro a doña Inés de Castro."

Y sigue varias páginas de este texto. Aquí tienen ustedes, reducida a "los ojos en estrellas", "en nieve y nácar las mejillas bellas", "en claveles la boca", "la frente y manos en cristal de roca" y el "cuello en alabastro", como corresponde, nada menos que a la pobre Inés de Castro. Ya ven ustedes que, al parecer, al menos en la leyenda, había sufrido lo bastante para merecer mejor suerte. Pues éste es, entre otras muestras, el tratamiento lingüístico de las mujeres a lo largo de nuestro teatro. Busquen alguna que no reciba este tratamiento. Busquen alguna que no esté, como el honor manda sin duda, y el honor así dicta

la técnica literaria, acaparazonada debajo de todos estos rubies, perlas y alabastros, que corresponde echarle encima para que no se mueva. Este oficio lingüístico es el que, entre otras cosas, hacen los poetas de nuestro Siglo de Oro con las mujeres.

¿Qué más vilezas les diría a ustedes? Juegos de palabras. El juego de palabras, el odioso juego de chistes de palabras. Uno de los inventos más perniciosos que pueden imaginarse, porque atenta precisamente al lenguaje, que es también atentar de otra manera a la gente, se prodiga. Debo a mi amigo Rafael Sánchez Ferlosio (que hace años publicó una diatriba contra Lope, mostrando, entre otras cosas, que sí decía que algunas escenas de algunas comedias de Lope eran buenas, ¿de qué servía esto?; que era como componer una sola con las tres hijas de doña Inés, de las cuales ninguna era graciosa, pero tenía sus partes lindas: componer una sola, descuartizándolas a todas, o haciéndolas picadillo, y formando de nuevo una tercera, para recordar lo que es la unidad del arte); le debo a él, digo, la nota de como, en "La Estrella de Sevilla", cada vez que aparece la palabra "estrella" se hace un chiste a propósito de la estrella. Estrella se llama y ahí lleva su destino. Su destino es una ristra interminable de chistes, donde ésta es "la estrella de nuestro día", ésta es "la estrella de nuestro destino", etc. Y eso mismo me encontré el otro día en "El vergonzoso en palacio". Esta se llama Serafina. Y Serafina, cada vez que aparece (no quiero exagerar: la mitad de las veces aparece el nombre) se juega con la palabra "serafina".

Veán ustedes, no sólo lo pernicioso que es el juego de palabras en sí, sino lo que demuestra —y es lo que trato de ponerles de relieve— de miseria en toda lo demás. El recurso constante a estos juegos pueriles muestra la falta de riqueza en cuanto a todos los demás recursos teatrales. Valdi-

vielso, en el auto sacramental, no se queda atrás. Primero, vean ustedes a Luzbel. A Luzbel —que no tiene ninguna dignidad, pero que, por otra parte, no tiene ninguna gracia— le pregunta La Carne: “¿Quieres danzar?” Y Luzbel dice: “Ei saltarello” (baile a la moda del italiano, sin duda, del tiempo). Y la Envidia: “¿Ya no saltaste del cielo?”, le dice aprovechando la palabra, metida sólo para hacer el juego de palabras. Pero se juega con el nombre de Dios. Ya verán ustedes como. Claro, es Luzbel el que juega en este caso. Pero el juramento “pardios” se utiliza de tal manera, que sea un juego de palabras para que al mismo tiempo signifique “par de Dios”, lo cual no ha significado jamás. Pero, sin embargo, se le hace significar. Veán ustedes. Dice el Género Humano: “¡Sí, pardios!” Y Luzbel entonces dice: “Yo soy pardios, pardios soy”. Dudo en la puntuación. Una puede ser: Género Humano, “¡Sí, pardios!”; y Luzbel: “Yo soy pardios” Pardios soy aquesto, digo”. Y la otra es: “Pardios soy, aquesto digo!” Con cualquiera de las dos puntuaciones, las frases son de los más desdichado que se puede oír. Y todavía, más abajo, Luzbel insiste, por si no se había enterado el público: “De querer ser yo pardios, ni lloro ni me arrepiento”. Pues éste es un auto sacramental. Perdonen ustedes que me alargue, pero es que cuando el odio y la ira se desata, no se ve manera de pasar, a veces, por poco iracundo que uno sea. Con nombres y circunstancias sagradas, recuerdo, del buen Calderón, “La Cena de Baltasar”. Otro auto sacramental, pues. Aquí, es el profeta Daniel el que ha dicho, respondiendo muy solemnemente, y como se debe, a Baltasar que le dice: “¿Quién ya libranos de mí podrá?” Daniel le contesta: “la mano de Dios”. Pero vean ustedes lo que se hace, al poco rato con esta “mano de Dios”, que tan dignamente habla aparecido. El Pensamiento (que, no

se sabe porqué —pero es muy significativo—) hace aquí un poco de bufón, de gracioso, le comenta a Baltasar:

“¡De buena os habeis librado!
Y yo estimo la lección,
pues, en cualquier ocasión
en que me vea apretado,
sé como me he de librar.
Pues, sin qué ni para qué,
“la mano de Dios” diré
y a todos haré temblar.
Y pues de mano los dos
solamente nos ganamos,
mano a mano nos partamos:
id a la mano de Dios.”

Este es Calderón en un auto sacramental.

Pero tal vez todo esto sería lo de menos, porque la virtud esencial de un lenguaje teatral y saben ustedes cuál es. En la comedia, para mantener la distinción clásica entre los dos géneros, se trata de reproducir, estilizado naturalmente, el lenguaje coloquial, en lenguaje de todos los días. No hablemos del lenguaje de la tragedia, porque esto ni siquiera tiene aplicación ni al drama, ni al auto, ni a nada. Pero, limitándonos a lo que parece ser condición de un lenguaje teatral cómico —reproducción de la lengua coloquial, de la lengua que habla la gente—, recuerden ustedes todas estas tiradas, y vean que lo que hay es lenguaje escrito, pedantesco, que huele constantemente al papel y a la vela con que el autor ha estado elucubrando la noche anterior. Nunca, salvo alguna cosilla que pueda llamarse así, hay de ordinario nada de coloquial. En principio, todos hablan igual. Y todos hablan lenguaje literario. Piensen ustedes que yo no podría pedir que la imitación fuera de un lenguaje propiamente popular, de los pueblos. No se trataba de eso. Los personajes, en general, son gente de ciudad; gente, incluso, de las nacientes metrópolis. Pero ni el lenguaje cortesano (que conoce-

mos, por otra parte, bastante bien; lo conocemos, hay que decirlo, gracias principalmente a los entremeses, y sobre todo a los entremeses en prosa, aparte de cartas, que se acercan también de ordinario al lenguaje coloquial). Pues bien, este lenguaje coloquial, cortesano, no aparece por ninguna parte; no hay ni el menor esfuerzo por hacer hablar al pueblo sobre las tablas. Esto que, tan prodigiosamente, y aunque mezclado con los cultismos más espantables, se hacía en "La Celestina". Vean ustedes que no se excluiría la mezcla del sabor pedantesco y hasta universitario que "La Celestina" tiene, con tal que se tuviera la gracia de reproducir el lenguaje de la calle, como en "La Celestina" se hace al mismo tiempo; y esta mezcla de las dos cosas da el producto que ustedes conocen. Nunca encontrarán nada de esto. En el mejor de los casos, encontrarán un lenguaje literario relativamente llano y tragable. Pero nada más. Y, en general, el lenguaje está sometido al torno de esta métrica que antes le he dicho, impropia para todo discurso teatral, y cargado con todas las faltas de pero gusto que puede encontrar en los demás géneros de la literatura, de la poesía, y de la prosa de los tiempos. No digamos cuando se trata de hacer algún ligero intento para imitar lenguajes socialmente especializados: lenguaje de labradores, de pastores, de germanía, aunque este último rara vez aparece en el drama. Los intentos son de lo más desafortunado. Están limitados a tres o cuatro rasgos tópicos, que se repiten, y desde luego ridiculizan, eso sí, a la clase que se trate de imitar, pero ridiculizando en primer lugar al propio imitador.

Ya el lenguaje de la Corte, el naciente español (porque hasta el XVI, hasta "La Celestina", tenemos que hablar propiamente de castellano todavía) ya el naciente español oficial es una lengua de por sí bastante detestable. Una lengua esencialmente es-

clavizadora, muerta como todas las lenguas oficiales de los Estados modernos. Es una lengua impuesta poco a poco sobre el habla de la gente. No voy a pararme ahora sobre los detalles respecto a esta formación. Pues bien, ni siquiera este modelo del español oficial naciente (que era el que estaba rodeando a Lope, a Calderón y a los demás, y era el que ellos practicaban), ha merecido la pena que se le imite. Es verdad que Lope, y en menor medida los demás, han hecho una cosa meritoria; y es el único mérito que aquí les voy a reconocer. No voy a reconocer alguno más, pero bueno... Es el mérito de recoger cantarillos populares. Yo observo que los manuales de literatura muchas veces no distinguen lo que es de Lope y lo que es de otros, y lo que es de tradición popular. Esto es realmente un poco escandaloso; el pueblo no tiene ninguna idea sobre la propiedad intelectual, y nunca va a reclamarle a Lope, ni a ningún otro, la propiedad de estos cantarillos; pero algún esfuerzo debería hacerse para distinguir entre lo que es el simple mérito de la recogida, el buen gusto de haber recogido unas cuantas docenas de cantarillos muy estimables, y el hecho de haberlos creado, de lo cual considero prácticamente incapaces a todos estos autores. Ayer oyeron ustedes, en el teatro, una serie de cantarillos de éstos. Muchos de ellos están glosados; es decir, el cantarillo no es más que un estribillo, y luego, el poeta por su cuenta añade una estrofa, o varias, que son la glosa. Pues nada más ilustrativo que ver como resalta el cantarillo, la creación de tradición oral, con la glosa del poeta culto. Aquí, los ejemplos que tengo son de Lope. Pero no quiero ser injusto: los otros lo hacen igual de mal que él. No hay ninguno que se salve; y en esto no excluyo ni siquiera a Góngora y a Quevedo, aunque no vengan a cuento al hablar del drama. Cuando cogen un estribillo,

que es un cantar popular o imitación de un cantar popular realmente gracioso, la glosa suele ser de una pedantería y de una frialdad insupportable. Lope hace, pues, lo mismo. Vean un cantarcillo de tradición oral:

"Blanca era yo
cuando entré en la siega;
dióme el sol
y ya soy morena"

Tras lo cual, empieza Lope:

"Blanco solía yo ser
antes que a segar viniese;
más no quiso el sol que fuese
blanco el fuego en mi poder;
mi edad al amanecer
era lustrosa azucena."

Este es Lope. Supongo que el paso de lo uno a lo otro se nota. Aseguro que hay fundamento para saber que estos cantarcillos no están compuestos literariamente, sino que son tradición oral; muchos de ellos no están transmitidos sólo por Lope, sino que lo están, por ejemplo, en las colecciones de los músicos, que tanto agradecimiento nos merecen, en que se dedicaban a aprovechar melodías populares para después prolongarlas. Veamos un ejemplo.

"Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad;
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar."

Aquí termina el cantarcillo y empieza Lope:

"A una máscara salí
y paróme en su ventana.
Amaneció su mañana
y el sol en sus ojos ví.
Naranjitas desde allí
me tiró para furor.
Más cómo no sabe de amor.
piensa que todo es burlar."

Supongo que la comparación es elocuente. Otro tipo de glosa: el estribillo es "la mañana de San Juan, mozas, vámonos a coger rosas". Esto es lo que Lope ha cogido; los cantantes van intercalando un verso que ya es del poeta. Los versos que intercalan las varias veces de estos estribillos son: "pues que tan claro amanece", "y todo el campo florece", "aquí hay verbena olorosa", "adonde cantas las aves", "y corren fuentes suaves", "aquí convida la sombra". Estas son las intercalaciones del poeta. Supongo que nada puede darles una idea más viva y repentina de lo que es la contraposición entre el genio de la lengua (que, de vez en cuando, la gente, a la que un poco pretenciosamente llamamos pueblo, logra llevar a manifestación relativamente permanente, gracias a un pulimiento multi-secular) y lo que es la pedantería insupportable de la creación literaria culta, que lo es tanto más cuanto se aplica a un género que debía ser tan popular y tan vivo como el teatro.

Voy a abreviar un poco el final, por si acaso todavía, a pesar de la extraordinaria longitud con que me voy desarrollando, nos queda algún rato para la conversación y las objeciones. Ya he hecho, al pasar, y tendría que insistir en ella, una distinción entre los subgéneros: principalmente entre el auto sacramental, el entremés y el drama propiamente dicho. Y han visto que la mayor parte de mis referencias han sido al drama —drama llamado a veces "de honra" o "de capa y espada"— con ocasionales alusiones a los autos sacramentales, para mostrar hasta que punto la situación era idéntica. Efectivamente, no hay que recordar, respecto a los autos, sino que los personajes son esas abstracciones teológicas pero, hay que añadir además, de una teología incipiente. Porque hay géneros de teología para los que conservo una gran admiración y que hasta que me parecen útiles. Pero la teología

de los autos sacramentales es una teología necia, corta, de seminaristas; y al decir "de seminaristas" aludo a los que se han podrido siendo seminaristas, y no han pasado más allá. Se pretende que el fervor popular se encontraba con esta teología sublime, de cuya sublimidad acabo de hablarles, y esto constituye la gran representación de teatro de nuestro Siglo de Oro. Es evidente, sin más, que todo esto es mentira. La teología era pedestre. Pero, en todas formas, el lenguaje es tan malo, que se puede asegurar que la gente no podía enterarse de lo que se decía. Era imposible que se enterara. ¿Qué es, entonces, lo que sostenía el auto sacramental? Ya saben ustedes los recursos que sostienen también al drama "de capa y espada"; es decir, los recursos baratos del espectáculo. Los autores escriben tan mal, tan descuidadamente, en parte porque confían en que la máquina, el montaje espectacular, es lo bastante para suplir, como ellos dicen, sus faltas. En el caso de los autos esto es evidente. Suprimido el montaje teatral, más o menos apreciable (aquí ya va en gustos: si a uno le parece apreciable o no el gran espectáculo como género teatral), suprimido el gran espectáculo de los autos, no queda nada. No queda más que vergüenza. Y no quiero insistir citando muchos ejemplos. En cambio, respecto a los entremeses, es donde apunto mi principal excepción. Los entremeses se salvaron del desastre, no sé bien por qué. Se siguieron haciendo, hasta el siglo XVII, buenos entremeses. Muchos de los que nos quedan, son piezas dramáticas recomendables. Seis o siete de los Cervantes (cuyos dramas, incluida la "Numancia", son tan horribles como los de Lope y los de Calderón) son buenos entremeses, buenos ejemplos de presentación; "La Guarda Cuidadosa", "La Cueva de Salamanca", "El viejo Celoso", "El Retablo de las Maravillas". Entre los anónimos o menores tam-

bién hay muchos buenos, especialmente de los en prosa; y hay que hacer una mención para Don Luis Quiñones de Benavente que, en una fecha tan tardía, produjo también buenos entremeses, incluso de los en verso, lo cual es más notable: algunos son francamente aceptables. ¿Qué pasada aquí? Yo me imagino la tradición verdaderamente teatral, anterior al Siglo de Oro (la tradición de los "Pasos" de Lope de Rueda, de las representaciones verdaderamente populares), se había arreglado para mantenerse en el género menor. Y así, de alguna manera, pervivía no sólo en los entremeses, sino en otros géneros menores de las jácaras y los bailes que solían también acompañar a las representaciones mayores. De manera que esta tradición que, en definitiva, enlaza con la "comedia del arte" y con la vieja "telana" romana, de alguna manera había pervivido en el género menor, como no había pervivido en los otros. Tal vez, también, si la censura exterior e interior tiene buena parte en el desastre que he descrito, esta censura evidentemente debía ser más laxa para los bailes y los entremeses. Ello podría contribuir también a explicar la excepción. Lo cual no quiere decir que sea una excepción total. A pesar de todo, digamos que una mayoría, aunque no muy grande, de los entremeses son también malos; y lo mismo ocurre en otros géneros menores. Pero ya ven ustedes que, después de lo dicho, encontrarnos con estos ejemplos de buen teatro que Cervantes y los demás nos han dejado es ya mucho en medio de esta "debacle".

Pensaba hacer una comparación con los otros géneros literarios de la época, pero me llevaría lejos, es muy tarde, y me la voy a saltar: otra vez hablaremos de la cuestión. Lo que si querría es recordarles, antes de terminar, algo que seguramente les ha venido a las mentes, a muchos de ustedes, a los largo de la exposición. Es decir, ¿en qué otros

tipos de teatro me fundo yo para condenar en bloque este teatro español del Siglo de Oro?; ¿qué es lo que yo entiendo por buen teatro, no teóricamente, sino con ejemplos? Algunos ya los he tenido que citar al paso. No crean ustedes que yo pienso que lo que se conserva con el nombre de "clásico" en otros sitios, ni siquiera en la Antigüedad, es necesariamente buen teatro. Ni entre los antiguos, ni entre los trágicos atenienses. De Eurípides, que es del que más se nos ha conservado —veintitantas tragedias— la verdad es que, desde el punto de vista del disfrute, se podían haber perdido muy bien las dos terceras partes; son tragedias francamente mal hechas, malas, llenas de sofisterías y otras cosas ajenas al juego teatral y, en todo caso, dedicadas al cuidadoso dibujo de caracteres. Hay malo también, aunque no mucho, en lo poco de Menandro, en lo más de Plauto. De Aristófonos, apenas puedo decir de sus comedias que se conservan, que hay alguna que no admire mucho; son todos ejemplos de construcción dramática recomendables para cualquiera; pero en fin, todavía se podría poner tachas. Sin embargo, ya ven ustedes que no es un criterio de clasicidad, ni el hecho de que mis estudios se refieran sobre todo a los antiguos, lo que me mueve a hacer la comparación. En los antiguos hay también mucho malo. No quiero recordarles las tragedias escritas de nuestro Séneca, que nos han conservado, las cuales son ejercicios de retórica, tal vez para alguna otra cosa interesante pero, desde luego, para la representación en general, desastrosas también. Pero hay buen teatro por ahí; se ha hecho buen teatro. Es decir, no piensen ustedes que estoy exigiendo aquí algo de lo que los tratadistas de literatura llaman "genio" o "genialidad". Estoy exigiendo simplemente buena artesanía, y ésta se ha practicado bien, ha habido escuelas: no sólo en la representa-

ción, sino en la creación, sobre todo cuando estaba muy íntimamente ligada a la representación. Los famosos clásicos franceses, que enseguida nos viene a la cabeza, la verdad es que no son mucho para animar a nadie. Las tragedias de Racine, efectivamente, son frías y son retóricas; pero, por lo menos, la tacha del lenguaje, en la que he insistido con nuestros autores, no se le puede hacer. Oír recitar, de cualquier manera que sea, los alejandrinos de Racine es un placer. Se ve que, por lo menos, si al pueblo no se llegaba por otra cosa, se llega a través del respeto y del entendimiento del lenguaje. Algo es. Luego, Molière, en general, es aún buen ejemplo de teatro, como ustedes saben, aunque con muchas malas traducciones. Y la tradición, la magnífica tradición italiana, popular o semipopular, no sólo se conservó hasta nuestros tiempos (a través de las representaciones ed Arlequin y, posteriormente, de Pierrot y Colombina, etc.) sino que llegó a producir algunos ejemplos literarios, como las obras de Goldini, entre las cuales tal vez una cuarta parte se pueden llamar buenas comedias, comedias bien hechas. Shakespeare es magnífico, como ustedes saben; pero en cambio, no se puede decir que Shakespeare sea intachable. Shakespeare, efectivamente, se presta a que fácilmente podamos rechazar como teatro bastante mal hecho muchas de sus tragedias y comedias. No quita para que esto no rija en general; para que no encuentre la construcción del "Macbeth" o de "Las alegres comadres" (y muchas otras, probablemente hasta dos o tres docenas) como ejemplos de teatro bien hecho. ¿Pero para que voy a parar? Y, aparte, los menores —Marlowe y Jonson— son, en general, buenos artesanos del teatro. Y no quiero andar citando muchos otros. Y vean que me refiero ya a teatros literarios, cuando mis simpatías, como ustedes han visto, están para el teatro que ni siquiera

ha llegado a la literatura, que se ha mantenido todavía no separado de la representación, pero aún dentro del teatro literario. Pero en castellano, nuestros autores tenían detrás (o delante, como se quiera decir) a "La Celestina". Y "La Celestina" es una creación teatral incomparable; "La Celestina" representada, como tal vez nunca se ha hecho, en las siete o siete horas y media que dura, es un espectáculo que, sin duda, resultaría comparable, como máquina de emoción y de ritmo dramático, a la representación de una de las viejas trilogías de Esquilo en Atenas. Es maravilloso. No sólo tenía este ejemplo de buen teatro delante (aquel ritmo en que los personajes aparecen movidos por una especie de locura o de fiebre, que caracteriza también muchas veces a los de Shakespeare) sino que lo leía, lo leían todos, todos habían leído "La Celestina"; aún más, lo imitaban y, sobre todo —asómbrese— no lo imitaban mal. Lope, de quien tan mal he hablado, nos ha dejado una "Dorotea" que está muy bien hecha, dentro de lo que cabe. "La Dorotea", una obra teatral que escribió para no representar, y que es una de las muchas reproducciones que se hicieron de "La Celestina", es una imitación muy digna, y muchas de las escenas son verdaderamente teatrales; para que más nos asombre este desastre que he descrito, referente al teatro que se escribía para representar. No sólo en castellano, en español ya (reservando la palabra "español" para este "español oficial" que les he dicho a ustedes que se habían fundado en estos tiempos de nuestros clásicos), mucho más tarde, se ha hecho a veces buen teatro. No voy a referirme a los muy modernos, pero Valle Inclán es un modelo de construcción teatral; "Los Cuernos de don Friolera" es una de las grandes máquinas teatrales que se pueden representar, en cuanto a gracia y perfección al mismo tiempo; para que no nos

vengan los Lopes oponiendo lo uno a lo otro. Algunas de las otras, algunas de las menores sobre todo, son ajemplos también de teatro bien hecho. Lorca mismo, sobre todo en aquellas producciones que enlazaban con la tradición de los títeres, como "Los Títeres de Cachiporra" que años atrás tuve ocasión de representar —fue la primera representación de Lorca en España después de la guerra, que se hizo en un teatro de Sevilla— y que, por tanto, con esa ocasión, pude palpar, en cuanto a carpintería, en cuanto a artesanía teatral, que es un ejemplo que resiste también todas las pruebas. Y alguna otra también de las de Lorca, no precisamente aquellas más recargadas de ese lirismo un poco empalagoso y a veces inoportuno en un drama, que afea alguna de las otras producciones. Pero, en fin, ya ven ustedes que no sólo el castellano no era inhábil para producir un teatro escrito, sino que ni siquiera el español oficial posterior se ha vuelto inhábil del todo. Se había hecho, se podía hacer, buen teatro. Por tanto, los motivos hay que buscarlos en otra parte.

Quiero decirles algo más, aunque les escandalice un poco. Los géneros ínfimos de finales del XVIII, del XIX y del XX, son mucho mejores, para mí, que todo nuestro teatro español del Siglo de Oro. Es decir, los sainetes, las letras de zarzuelas, muchos de los libretos de obras de casi "varietés", son mucho más teatrales, mucho más honradamente fabricados, que nuestros dramas del Siglo de Oro. Nada más tienen que oír hablar a los personajes de zarzuela cualesquiera (a "La del manojito de rosas" con su mecánico, o a don Hilarión con la rubia y la morena), para que vean que aquello es un diálogo teatral. Llámesele ínfimo, si se quiere distinguir géneros, pero está bien hecho, en comparación; no revela la incuria insultante que he estado denunciando para nuestro teatro del Siglo de Oro.

Ahora bien, en cuanto a los géneros infimos, me refiero hasta una cierta fecha; ya se que hoy día, (aunque yo no voy de ordinario ni a ese espectáculo ni a los otros tampoco; ni a los buenos) no se puede decir lo mismo; ya se que también el pueblo es plástico, y la corrupción llega a todas partes, por lo que supongo que los libretos del "género infimo", hoy día, serán imposibles de escuchar. Me refiero a los libretos producidos hasta los años veinte, o así, de este siglo; con alguna excepción posterior. Resumiendo, supongo que con estos ejemplos, que tan rápidamente les doy, les basta a ustedes para hacerse una idea de los términos de comparación a los que me refiero.

Quería terminar dejándoles hecho, nada más, el inicio del análisis de los motivos que pueden explicar este desastre que he tratado de poner de relieve en nuestro teatro. Yo no creo en causas propiamente dichas; de manera que lo que les digo no son causas, sino solamente relaciones. Evidentemente, este desastre teatral está en relación con las situaciones morales, políticas e ideológicas que conocemos para la época. En definitiva, si mi propuesta de "auto de fe" para nuestro teatro español del Siglo de Oro se cumpliera, y nunca más se volviera a saber de él como teatro pretendidamente vivo, siempre habría que seguirlo utilizando a él mismo también como documento, como riquísima fuente para comprender esta espantable situación por la que las gentes pasaron bajo nuestro Imperio, y que tiene, evidentemente, relación con lo que estamos diciendo. Este desastre, como muchos otros, se relaciona evidentemente, en primer lugar, con la formación del Estado español. Esto es algo que necesariamente se paga siempre a un precio muy caro la constitución de un Estado. Y, en el caso de España, el pago fue, por circunstancias suplementarias, más grande todavía que en ningún otro sitio.

Es decir, la necesidad de la sumisión al centro directamente; en segundo lugar, a través de la burocracia no sólo corrompida, que tal sería lo de menos, sino por su misma estructura autoritaria, piramidal, intimidadora, repartidora del miedo por todos los ámbitos y hasta el fondo de las cosas; y, en tercer lugar, a través de la ideología que el Estado tomó para sí. Saben ustedes que, en los otros dos Estados que se fundaron contemporáneamente, la ideología dejó pronto de ser religiosa; España se distinguió por mantener una ideología esencialmente religiosa o teológica. Evidentemente hoy, en nuestros días, donde la ideología del Estado es la ciencia, vemos que la ciencia puede cumplir su funesto papel igual que la religión en otros tiempos. Pero, la religión tiene un carácter especialmente intimidador, una capacidad especial para penetrar en los recovecos, en los refugios, del espíritu individual; y esto se puso de relieve en el dominio ideológico de carácter religioso ejercido por el Estado español, en su nacimiento y desarrolló durante los siglos XVI y XVII. ¿Inquisición? No inquisición: ni siquiera hacía falta una institución tan precisa. Evidentemente, este miedo generalizado entre la gente, como sustento necesario del Estado naciente, es la primera condición que tenemos que poner en relación con la incapacidad técnica, con la miseria de nuestro teatro; en una situación de miedo tan acentuada, no se puede hacer teatro. Yo no digo que en una democracia se puede hacer; hay pruebas de que, en una democracia y con las mayores libertades, también se puede hacer muy mal teatro y no hacerse ningún teatro. Pero, desde luego, en una situación de miedo como la característica del Siglo de Oro, la miseria técnica, la miseria teatral, era una consecuencia casi inevitable. Sin contar con otras circunstancias. No como ineptamente se piensa porque la comedia tenga que ser

satírica, como la de Aristófanes al principio, y esté destinada necesariamente a meterse con los poderosos. No; no hace falta que la comedia sea esto. Pero es que cualquier cosa que sea mostrar, en el arte o por cualquier otra vía, un aprecio de lo indefinido, de la gente indefinida, de esto a lo que aludimos como pueblo, es insultante y peligroso para el Estado. El Estado no puede soportar eso. El Estado, para su sustento, necesita ahogar, helar, congelar, todo lo que pueda haber de vida entre la gente. Por tanto, nada puede venir de abajo, nada importante puede venir de abajo; todo tiene que imponerse desde arriba. Y esta es la tónica en la formación de cualesquiera de los Estados modernos, que son ejemplos todos ellos muy notables del Estado en general. Por tanto, ya ven ustedes que no hacía falta reprimir ninguna sátira; que basta simplemente con que hubiera cualquier asomo de libertad, en el sentido puramente negativo de no sumisión a la ideología recibida y a la autoridad impuesta, para que esto resultara peligroso y, por tanto, imposible. Estas son las causas que me parece que explican (y espero que ahora no les parezca tan lejano lo uno de lo otro) la desatención de la técnica, la incuria perpetua de nuestros autores, la insensibilidad para el lenguaje y el menosprecio del pueblo, que se manifiesta en todos los vicios que he tratado de poner aquí sobre el tapete. Si ustedes me preguntan para que sirve esto que he estado haciendo, pienso que, aunque no deja justificarlo, he de desanimarles de alguna mala interpretación. Esto puede tener alguna utilidad para el teatro, para la gente. ¿Por qué? El aprecio indiscriminado que se impone a los estudiantes de literatura, y al público en general, de un teatro como éste, de un teatro malo como éste, pero que por ser clásico tiene que ser bueno; este aprecio indiscriminado que todo el aparato cultural —el Estado—

tiene que imponer de una manera o de otra, es corruptor del juicio, del gusto del pueblo. El estudiante, la gente del público a la que se ha convenido de que Calderón y Tirso y los otros les ofrecen un buen teatro, ya nunca podrán disfrutar de buen teatro. Se volverá cada vez más incapaz. Desde el momento que le han metido la idea de lo "clásico" encima, y de que lo "clásico", por ser "clásico", es bueno, el teatro vivo escapará tal vez más, necesariamente. Por eso, creo que es importante hacer un intento de lucha contra este aprecio indiscriminado, y a veces implícito, que tanto entre los estudiosos de Literatura, como en las actividades teatrales más cercanas al público en general, encontramos a cada paso. Es en este sentido, en todo caso, en el que yo quería que esta denuncia se hubiera centrado; por el bien de la gente, el teatro puede ser una gran riqueza y porque es una gran pena (a pesar de todo, no puedo menos de sentirlo así) que por culpa de la imposición de unos criterios literarios, pedantes, venidos desde arriba y, en definitiva, estatales, la gente pierda de hecho capacidad, sensibilidad y juicio para disfrutar de lo que puede haber en esta fiesta tan gozosa y tan penetrante que puede ser una obra teatral.

El tema ha sido tratado de un modo demasiado rápido. Y comprenden ustedes que una denuncia bien asentada me habría llevado mucho tiempo, y yo no podía ahora desviarme a preparar ésto con todos los ejemplos que hubiera querido. Pero ya les he dicho, al principio, en realidad, el "onus probandi" parece que aquí cae de la otra parte. De manera que les corresponde más bien traer ejemplos en contra.