

## Prólogo

*Durante largo tiempo he tenido al teatro, como al arte en general, por una Biblia pauperum, una biblia en imágenes para los que no saben leer la letra impresa, y al dramaturgo por un predicador laico que va ofreciendo las ideas de su tiempo en forma popular, lo suficientemente popular para que la clase media, que es la que llena los teatros, pueda entenderlas sin demasiados quebraderos de cabeza. Por eso el teatro ha sido siempre una escuela para la juventud, las personas medianamente cultas y las mujeres, es decir, para aquellos que todavía conservan la capacidad primitiva de engañarse a sí mismos y de dejarse engañar, o, en otras palabras, de aceptar la ilusión o sugestión que les presenta el autor. Por eso, en una época como la nuestra en que la reflexión rudimentaria e incompleta que lleva a cabo la imaginación va dando paso al razonamiento, la investigación y el análisis, me da la impresión que el teatro, así como la religión, van camino de su desaparición por ser unas formas moribundas para cuyo goce ya carecemos de las necesarias condiciones. Esta suposición parece confirmada por la amplia crisis teatral que azota a Europa y sobre todo por la circunstancia de que en los dos países de más alta cultura, países que han producido los mayores pensadores del siglo, es decir, Inglaterra y Alemania, el teatro, como las demás bellas artes, haya muerto.*

*En otros países se ha creído posible crear un nuevo drama echando en moldes viejos el contenido de los nuevos tiempos, pero, por un lado, las nuevas ideas no han tenido*

tiempo de popularizarse suficientemente para que el público pueda comprenderlas; por otro lado, las luchas partidistas han excitado los ánimos de tal manera que el goce puramente desinteresado se ha hecho imposible, ya que es muy difícil disfrutarlo cuando se contradicen las más íntimas convicciones de uno y cuando los aplausos y los silbidos ejercen una presión tan fuerte sobre el espectador como ocurre en un salón de teatro. Además no se ha conseguido una nueva forma para el nuevo contenido, por lo que el nuevo vino ha hecho reventar los viejos odres.

En el drama que aquí presento no he intentado hacer nada nuevo —porque eso es imposible—, sino, simplemente, modernizar la forma de acuerdo con las exigencias que he creído que los hombres de nuestro tiempo deben plantearle al arte del teatro. Y con este fin he elegido un tema —o quizá me haya dejado seducir por él— que puede decirse que está al margen de las luchas partidistas actuales, ya que el problema del ascenso o la caída social, del conflicto entre superior e inferior, mejor y peor, hombre y mujer, es, ha sido y será de permanente interés. Al recoger este tema de la vida misma, tal como me lo contaron hace unos años, cuando el suceso me impresionó profundamente, pensé que era un buen material para una tragedia, ya que si todavía produce una trágica impresión ver el hundimiento de un individuo favorecido por la fortuna, mucho más lo hará la desaparición de toda una familia. Pero quizá llegue una época en la que alcancemos un punto de desarrollo, en que seamos ya tan ilustrados, que podamos contemplar con indiferencia el brutal, cínico y despiadado espectáculo que nos ofrece la vida; un tiempo en el que podamos prescindir de esas máquinas de pensar inferiores e imprecisas, llamadas sentimientos, que al desarrollarse nuestros órganos del discernimiento se harán superfluas. El que la heroína despierte compasión se debe únicamente a nuestra debilidad, a nuestra incapacidad de dominar la sensación de miedo a que pueda abatirse sobre nosotros el mismo destino. Sin embargo, el espectador de gran sensibilidad quizá no se contente con esa compasión y el hombre con fe en el futuro quizá exija algunas proposiciones tendentes a remediar el mal, en otras palabras, un programa. Pero, en primer lugar, el mal absoluto no existe, ya que el hundimiento de una familia es la fe-

licidad de otra, que tiene entonces la posibilidad de ascender, y las fluctuaciones de ascensos y descensos constituyen uno de los mayores encantos de la vida, pues la felicidad reside únicamente en la comparación. Y al hombre que me pida el programa, que quiera remediar la desagradable circunstancia de que el ave de rapiña se coma a la paloma y el piojo se coma al ave de rapiña, me gustaría hacerle esta pregunta: ¿por qué hay que remediarlo? La vida no es tan matemáticamente idiota como para que sólo los grandes se coman a los pequeños, sino que también ocurre, con la misma frecuencia, que la abeja mate al león o que, al menos, lo enloquezca.

El que mi tragedia cause una impresión dolorosa en muchas personas es culpa suya. El día en que seamos fuertes como los primeros revolucionarios franceses, experimentaremos una gran felicidad cuando veamos aclarar los parques nacionales, al ver desaparecer los árboles podridos que llevan ya demasiado tiempo impidiendo el desarrollo de otros que tienen el mismo derecho a crecer durante su período de vida, es decir, gozaremos de una impresión tan liberadora como cuando vemos morir a un enfermo incurable.

Recientemente me reprocharon que mi tragedia El padre fuese demasiado triste, lo que parecía implicar una demanda de tragedias alegres. Todo el mundo clama por esta alegría de vivir; los empresarios teatrales encargan farsas, como si la alegría de vivir consistiese en ser estúpido y describir a las personas como si todos tuviesen el baile de San Vito o rebosasen idiotex. Para mí, la alegría de vivir reside en las duras y crueles batallas de la vida, y mi placer, en saber algo, en aprender algo. Por eso he elegido para esta obra un caso excepcional, pero instructivo; en dos palabras, una excepción, pero una gran excepción que confirma la regla, lo cual va a molestar a todos los que aman lo banal. Lo que escandalizará a la mente sencilla es que la motivación que doy a las acciones no es simple, ni único el punto de vista. En la vida real, un acontecimiento —esto es, relativamente, un descubrimiento!— es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos, pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquel que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de

*discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!*

*He motivado el trágico destino de la señorita Julia con un buen número de circunstancias: el carácter de la madre; la equivocada educación que le da su padre; su propia manera de ser y la influencia del novio en un cerebro débil y degenerado. Hay, además, otros motivos más próximos: el ambiente festivo de la noche de San Juan; la ausencia del padre; su indisposición mensual; sus ocupaciones con los animales; la excitación del baile; el crepúsculo vespertino; la fuerte influencia afrodisíaca de las flores, y, finalmente, la casualidad que lleva a la pareja a una habitación solitaria, amén del atrevimiento del hombre excitado.*

*No he procedido, pues, de una manera exclusivamente fisiológica, ni tampoco psicológica. No le he echado la culpa únicamente a la herencia materna, ni tampoco a la indisposición mensual ni a la inmoralidad. Tampoco me he dedicado a predicar moral, y, a falta de cura, he puesto el sermón en boca de la cocinera.*

*¡Quiero jactarme de estar al día al utilizar esta multiplicidad de motivos! Y si otros han hecho lo mismo antes que yo, me jacto de no haber sido el único en emplear mis paradojas, nombre con el que se designan todos los inventos.*

*En lo que respecta a la pintura de caracteres, he pintado a mis personajes, en cierto modo, «sin carácter», por las razones siguientes:*

*En el curso de los tiempos la palabra carácter ha ido adquiriendo diversos significados. Originalmente quería decir el rasgo dominante del complejo anímico y se confundía con el temperamento. Después se convirtió en la expresión utilizada por la clase media para designar al autómatas, de forma que de un individuo que ha fijado su índole de una vez para siempre o que se ha ido adaptando a un cierto papel en la vida, que, en dos palabras, ha*

cesado ya de evolucionar, se decía que tenía carácter, que era todo un carácter, y en cambio aquel que continúa desarrollándose, evolucionando, el diestro navegante en el río de la vida, aquel que no navega con escotas fijas, sino que va orzando el barco según la dirección de los vientos, era tenido como una persona sin carácter, en sentido peyorativo, claro, ya que es muy difícil de aprehender, clasificar y custodiar. Esta concepción burguesa del mal pasó a los escenarios, donde siempre ha dominado la burguesía. Un personaje de carácter era un señor invariable, definitivo, que se presentaba invariablemente borracho, bromeando lastimosamente, y al que bastaba, para caracterizarlo, adornarlo con una deformidad física, ya fuese un pie contrahecho, una pata de palo, una nariz roja, o hacerle repetir una determinada expresión, como: «A Bar-kis le encantaría», «Muy amable», o algo parecido. Esta manera simplista de presentar a los seres humanos la encontramos hasta en el gran Molière. Harpagon no es más que un avaro, aunque bien hubiese podido ser avaro y al mismo tiempo un notable financiero, un excelente padre de familia y un buen consejero municipal, y, lo que es peor, su «vicio» es extraordinariamente provechoso para su yerno y su hija, que son sus herederos, y que, por lo tanto, no deberían criticarlo aunque tuviesen que esperar un poco para acostarse juntos. Por eso es por lo que yo no creo en caracteres teatrales simples, de una pieza. Y luego esos juicios sumarios de los autores sobre sus personajes: ése es estúpido, ése es brutal, ése celoso, ése tacaño. Eso sí que debería ser impugnado por los científicos que conocen la riqueza y complejidad del alma humana y saben que el «vicio» tiene un reverso que se parece muchísimo a la virtud.

Como mis personajes son caracteres modernos que viven en una época más vertiginosamente histórica que, al menos, la precedente, los he dibujado vacilantes, desgarrados, con una mezcla de lo nuevo y lo viejo. No me parece tampoco improbable que las ideas modernas hayan llegado a través de los periódicos y de conversaciones hasta el nivel donde vive un criado. [Por eso el criado lanza algunos desplantes modernos a pesar de tener, por herencia, un alma de esclavo. Y aquellos que encuentran equivocado que en los dramas modernos dejamos hablar a los perso-

*najes de darvinismo, al mismo tiempo que nos recomiendan el modelo de Shakespeare, quiero recordarles que los enterradores en Hamlet utilizan en su conversación las palabras de Giordano Bruno (de Bacon), es decir, la filosofía de moda en aquellos tiempos, lo que es aún más inverosímil, ya que los medios de difusión de ideas en aquella época eran mucho más escasos que ahora. ¡Y además, el «darwinismo» ha existido en todos los tiempos, desde que Moisés presentó la historia de la creación, pasando sucesivamente de los animales inferiores hasta llegar al hombre, pero no lo habíamos descubierto ni logrado formular hasta ahora!]* \*

*El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y periódicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que está formada el alma. Además he añadido una cierta historia de su origen, permitiendo al débil robar y repetir las palabras del fuerte, permitiendo a los unos que adopten «ideas», sugerencias se las suele llamar, de los otros [del ambiente (la sangre del lugano), del atrezzo (la navaja de afeitar), y también he permitido que se produjese una Gedankeübertragung con la intervención de un medium inanimado (las botas de montar del conde, la campanilla); finalmente me he servido de la «sugestión en estado de vigía», una variante de la que se realiza con una persona dormida, y que está ya extendida y aceptada como para no provocar ridículo o desconfianza, como hubiese ocurrido en tiempos de Mesmer].*

*La señorita Julia es un personaje, un carácter, moderno no porque la mujer a medias, la que odia al hombre, no haya existido en todas las épocas, sino porque es ahora cuando ha sido descubierta, cuando ha salido a la luz y ha empezado a meter ruido. [Víctima de la herejía (que ha conquistado también mentes muy lúcidas) de que la mujer, esa forma raquílica del ser humano que está entre el niño y el hombre, el señor de la creación, el creador de la cultura, era igual al hombre, o podía llegar a serlo, se lanza*

---

\* Los párrafos entre paréntesis cuadrados fueron omitidos por el primer editor de la obra.

ella a la búsqueda de una meta insensata, lo que provoca su caída. Insensata porque una forma raquítica, regida por las leyes de propagación de la especie, siempre seguirá naciendo raquítica y nunca podrá alcanzar al que tiene ventaja según la fórmula: A (el hombre) y B (la mujer) parten ahora del mismo punto C; A (el hombre) a una velocidad de 100 kilómetros por hora, por ejemplo, B (la mujer) de 60. ¿Cuándo, pregunto ahora, alcanzará B a A? Respuesta: ¡Nunca! Ni por medio de la igualdad en la enseñanza, igualdad de voto, o desarme, o temperancia, de la misma manera que dos líneas paralelas no llegan a encontrarse nunca.] La mujer a medias es un tipo de mujer que se abre paso a codazos, que se vende ahora por el poder, medallas, condecoraciones o diplomas, como antes lo hacía por el dinero, lo que denota una cierta degeneración. No es una buena especie, pues se va a extinguir, pero desgraciadamente transmite su miseria a la siguiente generación; y los hombres degenerados eligen inconscientemente entre ellas, de manera que se reproducen, dando a luz seres de sexo incierto a los que la vida martiriza. Afortunadamente sucumben, bien sea por grave desavenencia con la realidad, bien por la desenfrenada irrupción de los instintos reprimidos, bien por la frustración de las esperanzas de alcanzar el nivel del hombre. El tipo es trágico y nos ofrece el espectáculo de una desesperada lucha contra la naturaleza, trágico como una herencia del romanticismo, que ahora está dilapidando el naturalismo, que sólo busca la felicidad; y la felicidad no es de estas especies, sino de las fuertes y sanas.

Pero la señorita Julia es, también, un resto de la antigua nobleza de las armas, que ahora debe dejar paso al avance de la nueva aristocracia de la energía y la inteligencia. Una víctima, también, de la desavenencia que el «crimen» de una madre provoca en una familia; una víctima de los errores y la confusión de la época, de las circunstancias, de su frágil constitución, lo que, todo junto, equivale al Destino o la Ley Universal de épocas pasadas. El científico ha abolido el sentimiento de culpa junto con la idea de Dios, pero lo que no puede borrar son las consecuencias de la acción (el castigo, la cárcel o el miedo que eso conlleva) por la sencilla razón de que siguen existiendo independientemente de que él otorgue el per-

dón o no, ya que los prójimos ofendidos no pueden permitirse el lujo de ser tan bondadosos como aquellos que están al margen del asunto y que, por tanto, no han sido perjudicados. Aunque el padre se vio obligado, a regañadientes, a suspender la venganza, la hija se vengará en sí misma, como lo hace en la pieza, movida por ese sentido del honor, congénito o adquirido, que las clases dominantes heredan... ¿de dónde?... Probablemente, de la barbarie, de los antepasados arios, de los caballeros medievales. Es un sentimiento muy hermoso, pero, en la actualidad, nefasto para la conservación de la especie. Es el haraquiri del noble, la ley de conciencia del japonés que le obliga a abrirse el vientre cuando alguien lo ha ofendido, ley que, aunque con ciertas modificaciones, perdura en el duelo, privilegio de la nobleza. Por eso puede seguir viviendo Juan, pero la señorita Julia no puede vivir sin honor. Es ésta la superioridad que sobre el noble tiene el siervo: carecer de ese fatal prejuicio del honor. Nosotros, los arios, tenemos siempre algo de caballeresco, algo de Quijotes, algo que nos hace simpatizar con la persona que se suicida por haber perdido el honor al cometer una acción innoble. Y tenemos la suficiente nobleza de alma como para sufrir al ver un gran hombre caído en el suelo como un cadáver. Sí, aunque el caído se levante y rehabilite por medio de nobles acciones. Juan, el criado, es el fundador de una especie, un ser en el que se aprecian las características que explican el salto en la evolución de las especies. Es hijo de un campesino sin tierras y se ha ido educando con vistas a su futuro como caballero. Tiene una gran facilidad para aprender, unos sentidos muy finos (olfato, gusto, vista) y un cierto sentido estético. Ya ha comenzado su ascenso y es lo suficientemente fuerte como para utilizar los servicios de otras personas en su provecho sin sufrir lo más mínimo. Se siente ya extraño en su propio entorno, entre los de su clase, a los que desprecia como pertenecientes a una etapa ya superada, pero, al mismo tiempo, los teme y rehúye porque conocen sus secretos, adivinan sus proyectos, observan con envidia su ascenso y aguardan ilusionados su caída. De ahí su carácter doble, indeciso, vacilante entre su amor por las alturas de la sociedad y el odio hacia las personas que se encuentran allí. Es, como él mismo dice, un aristócrata. Ha

aprendido los secretos de la buena educación, pero bajo esa capa de refinamiento, es basto; sabe llevar su redingote con elegancia, sin poder garantizar la limpieza de su cuerpo.

Tiene respeto por la señorita, pero teme a Cristina, ya que ella conoce sus peligrosos secretos; es lo suficientemente insensible como para no dejar que los sucesos nocturnos influyan negativamente en los planes de su futuro. Con la brutalidad del esclavo y la insensibilidad del señor puede contemplar la sangre sin desmayarse, puede echarse un contratiempo a la espalda y dejarlo luego rodar por tierra sin el menor problema; por eso sale indemne de la batalla y terminará, probablemente, de hotelero. Y si no llega a convertirse en un conde rumano, su hijo probablemente será bachiller y hasta puede llegar a ser recaudador de contribuciones.

En todo caso, nos da informaciones bastante importantes sobre la concepción de la vida de las clases inferiores —cuando dice la verdad, lo cual no ocurre con frecuencia, ya que le interesa mucho más exponer lo que le es favorable que lo que es verdad. Cuando la señorita Julia lanza la suposición de que las clases inferiores sienten la pesada opresión de los de arriba, Juan, naturalmente, asiente porque le interesa ganarse la simpatía de ella, pero al darse cuenta de la ventaja que le representa separarse de la chusma corrige rápidamente su afirmación.

Juan se encuentra en un momento ascendente, pero no es por eso sólo por lo que es superior a la señorita Julia, sino también porque es hombre. Por su sexo es un aristócrata. Es su fuerza masculina, su virilidad, sus sentidos finamente desarrollados y su capacidad de tomar la iniciativa lo que le dan ese título. Su inferioridad reside, sobre todo, en el entorno social en que se encuentra y que probablemente podrá abandonar cuando deje la librea de criado.

Su mentalidad de esclavo se expresa en la veneración por el conde (las botas) y su fe de carbonero en materia religiosa. Pero venera al conde como detentor de una alta posición, a la que él aspira. Y esta veneración persiste aún después de haber conquistado a la hija de la casa y haber visto lo hueco que estaba todo detrás de la bella fachada.

No creo que pueda existir una relación amorosa, en el sentido «superior» de la palabra, entre dos almas de tan diferente calidad. Por eso he permitido a la señorita Julia fantasear su amor y disminuir así su sentimiento de culpa, y a Juan lo dejo suponer que el amor podría surgir de cambiar su posición social. Creo que con el amor pasa lo mismo que con los jacintos, que tienen que echar raíces en la oscuridad antes de florecer en una vigorosa flor. Luego se abre, florece y produce las semillas al mismo tiempo, razón por la que la planta muere tan pronto.

Finalmente, Cristina es una esclava, rebosante de servilismo, de indolencia adquirida ante el fogón, [animalmente inconsciente en su hipocresía,] atiborrada de moral y religión que le sirven de camuflaje y de chivo expiatorio, [¡lo que el fuerte no necesita hacer puesto que puede asumir su culpa o justificarla con su razonamiento!] Va a la iglesia para descargar sobre Jesucristo, con rapidez y facilidad, sus robos domésticos y procurarse una buena dosis de perdón. Además se trata de un personaje secundario y, por tanto, intencionalmente, sólo esbozado, de la misma manera que el cura y el médico en El padre, porque a mí me interesaba presentar personas normales, de todos los días, tal como suelen ser los médicos y los curas rurales. Y si alguno de mis personajes secundarios puede parecer abstracto al público depende de que las personas normales resultan, en cierto modo, abstractas en el ejercicio de su profesión, es decir, carecen de individualidad y son vistas solamente en uno de sus aspectos. Y mientras el espectador no experimente necesidad de verlos desde diversos puntos de vista, mis descripciones abstractas me parecen relativamente correctas.

En lo que respecta al diálogo, he roto un poco con la tradición al no pintar a mis personajes como catequistas que hacen preguntas estúpidas para provocar una brillante réplica. He intentado eludir el modelo de diálogo francés con su construcción simétrica, matemática, y para ello he dejado que las mentes trabajasen de una manera irregular, tal como ocurre en la realidad, donde, en una conversación, nunca se llega a agotar un tema, sino que cada uno de los cerebros actúa como una rueda dentada en la que el otro se engrana a la buena de Dios. Por eso el diálogo

*anda sin rumbo, se provee en las primeras escenas de un abundante material que luego se elabora, se trabaja, se repite, se amplía y se desarrolla de la misma manera que el tema en una composición musical.*

*El argumento está preñado de acontecimientos, y como en realidad sólo concierne a dos personas, a ellas me he ceñido, incorporando únicamente un personaje secundario, la cocinera, y dejando el espíritu malhadado del padre flotar sobre lo que ocurre. La razón de ello es que he creído observar que a los hombres de nuestro tiempo lo que más les interesa es el proceso psicológico de la acción y que nuestras almas inquisitivas no se satisfacen con ver que algo pasa, sino que exigen saber cómo pasa. Queremos ver los hilos, la maquinaria, escudriñar el cajón de doble fondo, tocar el anillo mágico para encontrar la juntura, mirar las cartas para ver cómo están marcadas.*

*En este contexto, he tenido ante mis ojos las novelas monográficas de los hermanos Goncourt, que es lo que más me gusta de toda la literatura contemporánea.*

*En lo tocante a la técnica de la composición, he suprimido, experimentalmente, la división en actos. Y es porque he llegado a la conclusión de que los entreactos perturban nuestra decreciente capacidad de ilusión, ya que proporcionan al espectador un tiempo de reflexión y, por tanto, la posibilidad de escaparse a la influencia sugestiva del autor-hipnotizador. Mi obra dura aproximadamente seis cuartos de hora, y si uno puede escuchar una conferencia, un sermón o un debate parlamentario de la misma o mayor duración, supongo que no será demasiado fatigoso ver una representación teatral durante hora y media. Ya en 1872, en uno de mis primeros intentos teatrales, El proscrito, utilicé esta forma concentrada, aunque con escaso éxito. Ya había terminado la obra, dividida en cinco actos, cuando me di cuenta del efecto de fragmentación, de inquietud, que producía. Quemé el manuscrito y de las cenizas surgió un solo acto, bien elaborado, de unas cincuenta páginas impresas, cuya representación duraba una hora. La forma no es, pues, completamente nueva, pero parece ser de mi exclusiva propiedad y quizá tenga, al cambiar las leyes del gusto, la posibilidad de llegar a ser una obra de su tiempo. Mi aspiración es llegar a conseguir, más adelante, un público tan bien educado*

*que pueda asistir a un espectáculo teatral, en un acto, que dure toda una tarde. Pero esto exige investigaciones y estudios previos. Sea como fuere, para proporcionar un descanso al público y a los actores, sin permitir a los espectadores abandonar la ilusión, he utilizado tres procedimientos artísticos: el monólogo, la pantomima y el ballet. Son recursos dramáticos, utilizados originariamente en la tragedia griega, con la diferencia que la monodia se ha transformado en monólogo y el coro en ballet.*

*En la actualidad, nuestros realistas han excomulgado el monólogo por considerarlo inverosímil; pero si yo lo justifico, entonces lo hago verosímil y puedo utilizarlo con provecho. Es absolutamente verosímil el que un orador ande paseando por su casa mientras lee en voz alta su discurso; verosímil también que un actor ensaye de la misma manera su papel; que una criada hable al gato, que una madre parlotee a su hijo, que una solterona charle con su papagayo, que una persona dormida hable en sueños. Y para darle, por una vez, al actor la posibilidad de hacer un trabajo independiente y liberarlo, aunque sea por un instante, de la férula del autor, es preferible no escribir el monólogo, sino simplemente indicarlo, ya que por ser relativamente indiferente lo que se habla en sueños, o se le dice al papagayo o al gato, y no influir en el desarrollo de la acción, un actor de talento, envuelto en un determinado ambiente, tiene la posibilidad de improvisar mejor que el autor, el cual no puede calcular de antemano el tiempo que se puede hablar sin sacar al público de la ilusión en que se encuentra.*

*Como es sabido, algunos teatros italianos han retornado a la improvisación, creando su papel, fieles, sin embargo, al esquema e intenciones del autor. Esto puede significar un progreso o, incluso, la aparición de un arte nuevo, donde se podría hablar de un arte creador en la representación.*

*En los casos en que el monólogo hubiese parecido inverosímil he utilizado la pantomima, y ahí le doy al actor todavía mayor libertad de creación, y mayores posibilidades de obtener un éxito personal. Para no agobiar al público más allá de sus fuerzas, he dejado que la música ejerza su poder de sugestión durante la pantomima, utilización bien justificada por la fiesta de San Juan, pero*

*le pido encarecidamente al director musical que elija con todo cuidado la composición para que el recuerdo de las operetas de moda o de músicaailable o de melodías populares, de carácter demasiado folklórico no despierten estados de ánimo ajenos a la obra.*

*El ballet que introduce no podía haber sido sustituido por una de las llamadas «escenas populares», porque siempre se interpretan muy mal y en ellas unos cuantos idiotas se dedican a hacerse los graciosos consiguiendo únicamente romper la ilusión. Como el pueblo no improvisa sus vituperios, sino que utiliza material ya conocido que pueda tener doble sentido, no he escrito la letra de la canción difamatoria, sino que me he limitado a utilizar un aire popular poco conocido que yo mismo recogí en la zona de Estocolmo. El texto no da en el blanco, pero lo he hecho con toda intención, ya que la perfidia (debilidad) del esclavo no le permite el ataque directo. Es decir, en una obra seria no debe haber payasos parlanchines, ni se deben hacer chistes crueles en una situación como la de cerrar la tapa del ataúd que marca el fin de una familia.*

*En lo que respecta al decorado, me he inspirado en la pintura impresionista, en su estilo asimétrico, recortado, escueto, y creo haber logrado así fortalecer la ilusión; porque como no se ve la habitación completa, con todo su mobiliario, se da campo libre a la imaginación, es decir, la fantasía se pone en movimiento y completa la imagen del escenario. Con ello también he conseguido eliminar las fatigosas salidas por las puertas, sobre todo si pensamos que las puertas en el teatro son de lienzo y se bambolean al menor roce, y no pueden expresar siquiera la cólera de un airado padre de familia cuando, después de una cena deficiente, sale dando un portazo «que hace temblar toda la casa». (En el teatro, se bambolea.) También me he limitado a un solo decorado, tanto para permitir que los personajes se integren bien en el ambiente como para acabar con el lujo de la decoración. Pero cuando se utiliza un solo decorado se le debe exigir que parezca real. Sin embargo, no hay nada más difícil que lograr en un escenario que una habitación tenga el aire de una habitación, por mucha facilidad que tenga el pintor para hacer volcanes en erupción y gigantescas cataratas. Quizá*

*haya que seguir admitiendo que las paredes sean utensilios de cocina pintados sobre el lienzo. Hay que aceptar tantas otras convenciones escénicas que bien podríamos ahorrarnos el esfuerzo de tener además que creer en unas cacerolas pintadas.*

*He colocado el telón de foro y la mesa al sesgo para que los actores interpreten sus papeles de cara al público y de medio perfil, cuando están sentados a la mesa, uno frente a otro. En una representación de la ópera Aida vi un telón de fondo colocado oblicuamente que llevaba la vista por perspectivas inusitadas y que no parecía haber sido colocado así por mera reacción contra las aburridas líneas rectas.*

*Otra innovación, quizá no del todo innecesaria, sería la supresión de las candilejas. Parece que la misión de esta iluminación que viene desde abajo es la de hacer más gruesa la cara de los actores. Y yo me pregunto, ¿por qué tienen que tener todos los actores la cara gorda? ¿No elimina, acaso, este tipo de iluminación una serie de finos rasgos en la parte inferior del rostro, particularmente en la barbilla? ¿No falsifica la forma de la nariz y proyecta sombras sobre los ojos? Aunque no fuese así, hay una cosa cierta: que son una tortura para los ojos de los actores, impidiéndoles, por tanto, la posibilidad de utilizar el eficaz instrumento de sus miradas. La luz de las candilejas golpea la retina en partes que de ordinario están protegidas (excepto en el caso de los marinos, que reciben el reflejo del sol sobre el agua) y por eso los actores no pueden hacer más que abrir desmesuradamente los ojos, bien hacia los lados, bien hacia el paraíso, poniéndolos entonces en blanco. Quizá sea también la causa del fatigoso parpadeo que observamos, especialmente, en las actrices. Y cuando alguien quiere expresarse con los ojos, no tiene más remedio que utilizar el censurable recurso de mirar directamente al público, estableciendo, él o ella, un contacto directo con los espectadores fuera del marco de la escena, vicio llamado, justa o injustamente, «saludar a los amigos».*

*¿No podría ofrecerse a los actores, con ayuda de una potente luz lateral (reflectores parabólicos u otros similares), este nuevo recurso artístico: enriquecer la capacidad*

*mímica del rostro con su mejor recurso, la utilización de los ojos?*

*No tengo demasiadas esperanzas de lograr que los actores actúen para el público y no en connivencia con él, aunque sería muy de desear. Tampoco sueño con ver la espalda del actor a lo largo de toda una escena importante, pero deseo ardientemente que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se representen en el lugar exigido por la acción. Nada, pues, de revoluciones, sino simplemente ligeros cambios, ya que convertir el escenario en una habitación a la que se le ha quitado la cuarta pared y en la que algunos muebles están de espaldas al público parece, por el momento, demasiado molesto.*

*Al hablar ahora de maquillaje, no me atrevo siquiera a esperar que me escuchen las damas, que prefieren estar guapas a adecuar su aspecto a su papel. Pero el actor podría pararse a reflexionar si, al maquillarse, le es conveniente crear sobre su rostro un carácter abstracto, que quedará ya sobre su rostro como una máscara. Piensen en un señor que se pinta con negro de humo una clara expresión colérica en el entrecejo e imagínense el momento en que tenga que sonreír con esa cara de ira permanente. ¡Qué horrible mueca no resultará! ¿Y cómo va a poder fruncir esa frente postiza, lisa como una bola de billar, el viejo cuando se enfade?*

*En un drama psicológico moderno en el que las más sutiles reacciones del alma deben reflejarse en el rostro y no manifestarse con gestos grandilocuentes y grandes alborotos, valdría la pena experimentar con una luz potente a ambos lados de un escenario pequeño y con actores sin maquillaje, o, al menos, con el mínimo posible.*

*Si además pudiésemos librarnos de la orquesta visible con sus molestas lucecitas y los rostros de los músicos vueltos hacia el público; si consiguiésemos elevar el patio de butacas de tal manera que el ojo del espectador estuviese a un nivel más alto que la rodilla de los actores; si pudiésemos eliminar palcos de platea (especialmente los proskenios), llenos siempre de risas tontas de gente que va al teatro para hacer tiempo antes de ir a cenar a un restaurante, y si, además, lográsemos tener un escenario*

pequeño y un salón pequeño, quizá entonces surgiese un nuevo arte dramático y el teatro volvería a ser un establecimiento de diversión y esparcimiento para las personas cultivadas. Mientras esperamos la llegada de ese teatro, escribiremos para el cajón de nuestro escritorio e iremos preparando de esa manera el repertorio futuro.

*¡Aquí tienen un intento! ¡Si fracasa, tiempo habrá de volver a repetirlo!*