

Ramón Pérez de Ayala frente al teatro de Valle-Inclán. Dos artículos olvidados sobre el diálogo teatral a propósito de *El Embrujado*.

AMPARO DE JUAN BOLUFER
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo

Para Javier Serrano, infatigable editor de las
Obras Completas de Ramón Pérez de Ayala.

Ramón Pérez de Ayala publicó dos artículos en *La Tribuna* de Madrid el 9 y 26 de septiembre de 1913, nunca recogidos en volumen y pertenecientes a la serie "Tabla Rasa", cuyo tema principal es el diálogo teatral y su origen es la reflexión personal y teórica motivada por la lectura de *El Embrujado* de Valle-Inclán. Sus títulos respectivos "Teatralerías" y "Más sobre el teatro" informan poco sobre el contenido de estos ensayos el cual, sin embargo, resulta sumamente interesante, ya que adelanta algunas de las ideas sobre teatro que Pérez de Ayala años después recogerá en las sucesivas ediciones de *Las máscaras*¹ o en ensayos y críticas teatrales dispersas, todavía hoy sin editar. Pérez de Ayala se había iniciado en la crítica literaria aproximadamente once años antes, recién llegado a Madrid desde su Oviedo natal para realizar su doctorado². Sin embargo en este período inicial la dedicación en sus colaboraciones periodísticas al arte teatral es más bien escasa, aunque posteriormente será un tema que le apasionará sobremanera. Por ello, resulta sorprendente que en estos dos artículos olvidados de 1913 el escritor ya presente sus ideas teóricas de una manera tan definida, y una serie de conceptos que más tarde ampliará y desarrollará, y que son la base de su actividad como crítico literario³. Pérez de Ayala fue un crítico teatral muy

¹ Para la historia textual de *Las máscaras* y las dificultades que ésta plantea para el lector actual, véase Rubio (1998a). Se citarán por el original periodístico aquellos artículos que no hayan sido recogidos en las selecciones de García Mercadal 1966 y Frieria 1986 por considerar que estos volúmenes son más accesibles que la prensa del momento.

² El primer artículo conocido es de 1902 (Macklin, 1982). Previamente había publicado en la prensa asturiana colaboraciones periodísticas que no han sido localizadas por el momento, salvo la novela corta *Trece dioses*, recuperada por Scanlon en 1989 de las páginas de *El Progreso de Asturias* de junio o julio de 1902. Para una bibliografía de las publicaciones periodísticas de Ayala, véase Frieria y Cañas (1992).

³ El 9 de abril de 1915 Ayala afirma haber escrito sólo dos críticas teatrales separadas por un período de cinco o seis años. Aunque ello no sea rigurosamente cierto, sí lo es la siguiente afirmación: "Uno y otro esbozo crítico son expresiones fragmentarias de un concepto muy madurado sobre el arte en general y particularmente sobre el arte dramático" ("De arte dramático: *Los condenados*).

reflexivo y documentado, que no gustaba de realizar críticas apresuradas de los estrenos sin haber meditado largamente antes y sin conocer la obra a la perfección. Rechaza en numerosas ocasiones a los críticos desinformados e incluso, lo que es más grave, a aquellos que hacen una crítica teatral de oídas sin haber visto la obra⁴. Si se leen sus artículos y reseñas teatrales se observa un sustrato teórico muy amplio. Esta vertiente teórica puede percibirse en estos dos artículos en los que la reflexión general no se acompaña, como en otras ocasiones, de comentarios explícitos sobre *El Embujado*, aunque implícitamente la obra se valora de manera positiva.

El primero de los artículos, "Teatralerías", comienza mencionando las dificultades que presenta la crítica literaria en España y su inutilidad, ya que supone simplemente una pérdida de tiempo. Su objetivo señalado es el "de hacer accesibles las grandes obras sustantivas al público, de una parte, y de otra parte, la preparación espiritual del público para que aproveche y asimile las grandes obras sustantivas" ("Teatralerías"). Pérez de Ayala entenderá durante toda su trayectoria literaria la crítica de manera no dogmática como un instrumento de educación del público, ya que "El público español carece todavía de conciencia estética; lo cual monta tanto como decir que carece de vida espiritual" ("Teatralerías"). Son numerosas las declaraciones del escritor contra la "crítica censoria" que establece si una obra es buena o mala, dependiendo de su sujeción a unas normas dadas. Para Ayala todo es relativo, lo que es válido en un momento en otro no lo es⁵. Su noción de crítica como sacerdocio infunde y aumenta la sensibilidad del pueblo. Sin el crítico, que es el nexo de unión necesario, la obra de arte no llegaría al público y no cumpliría su misión de crecimiento espiritual de la humanidad⁶. El crítico debe ser un hombre de "fina sensibilidad y sutil entendimiento" que hace visible la novedad de la obra interpretándola:

Pero además, la interpretación debe ajustarse ante todo a lo que el autor quiso llevar a cabo en su obra; a su intencionalidad literaria; en una palabra, al concepto artístico donde está inscrita la obra (cómo se concibió); y, dentro de él, si está logrado o no, si hinche su propio canon, o lo rebasa, o se queda exigua. ("Prólogo

Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales", *España*, 9 de abril de 1915, *apud* Frieria 1986: 45). Todavía en el prólogo de 1940 de la 4ª edición de *Las Máscaras* repetirá que en la temprana reseña de *Cassandra* de Galdós: "Todas mis ideas y orientaciones sobre la naturaleza del arte dramático se contienen en este primer ensayo" (*apud* García Mercadal 1966: 24), ideas que dice desarrollar a partir del estudio de *Otelo* de Shakespeare, y que forman parte de su novela *Troteras y danzaderas*.

⁴ En estos dos artículos aparece una crítica a cierto amiguismo lisonjeador presente en ciertos críticos.

⁵ En estos artículos aparece significativamente la mención a la corriente filosófica del pragmatismo a la que Ayala ya había dedicado dos artículos durante su estancia londinense en 1907-1908 ("La semana en Londres. El ocaso de los filósofos" y "La semana en Londres. La sentencia modistil").

⁶ "La misión de la crítica no es juzgar; esto es, que la crítica no debe ser dogmática, so pena de llevar aparejada con el dogmatismo la esterilidad. La crítica, ante una obra de arte, no tiene para qué decirnos si le parece buena o mala, ni en qué se asemeja a otras anteriores; antes bien y precisamente iniciarnos en qué se diferencia de las demás, patentizarnos su "novedad", que es al propio tiempo su razón de existir. (...) Sin la intercesión del crítico, ni la obra de arte llegaría a propagarse en el pueblo, ni el pueblo vería aumentado su acervo espiritual con la obra de arte" ("Ver por primera vez. El Natural y el Arte: La Crítica", *Mundo Nuevo*, 4 de febrero de 1916, *apud* Frieria 1986: 116).

de la presente edición”, *Las Máscaras*, 1940, 4ª ed., en García Mercadal 1966: 16-17).

Este concepto de crítica literaria higiénica y pedagógica debe mucho a la formación krausista del joven Ayala durante su época de estudiante universitario en Oviedo y posteriormente a su contacto con profesores de la Institución Libre de Enseñanza en Madrid (Friera, 1986: 243-252). Justamente en estos artículos hay una referencia a Clarín, modelo de crítico para Ayala, aun a pesar de reconocer la inutilidad de su esfuerzo:

Hace cosa de cuarenta años apareció en la vida literaria española un hombre singularmente dotado para la crítica fundamental, la de perspectivas ilimitadas, que sabe ajustar una obra en la precisa coyuntura de los tiempos machiembando así el pasado con el futuro de la historia estética. Este hombre fue Leopoldo Alas, Clarín. (“Teatralerías”).

Clarín consumió treinta años de su vida batallando contra la improvisación en literatura. Esfuerzo vano para Ayala ya que, en primer lugar, el literato español cree todavía en la inspiración sin apreciar las sugerencias que le ofrece el ensayo estético no dogmático, y en segundo, el público español, el cual ya se ha dicho que carece de conciencia estética, sólo le interesa la vida privada de los escritores.

Pérez de Ayala ya había realizado un elogio encendido de su maestro Clarín en *El Imparcial* el 11 de abril de 1904 en el que recuerda diversas circunstancias de su relación personal con el escritor, desde la primera vez que le oyó y la admiración y respeto que suscitaba entre sus alumnos universitarios, hasta anécdotas en las que muestra al Clarín más humano. Ayala subraya especialmente su obsesión metafísica y sus creencias. Dos años después, el 18 de junio de 1906, publica el artículo titulado “El paisaje en Clarín”, en el que tras una larga introducción en la que pretende demostrar que el arte moderno se diferencia del clásico por su distinto amor a la naturaleza, alaba lo que hay en Clarín de excelente paisajista, fruto de su relación casi mística con el paisaje asturiano, se podría afirmar que similar al panteísmo que aparece en cuentos, novelas y artículos tempranos de joven Ayala⁷. A lo largo de toda su vida Ayala continuará testimoniando su admiración hacia Clarín.

Estos comentarios de Pérez de Ayala sobre la crítica no son sino una introducción para comenzar a exponer algunas ideas literarias, aunque según Ayala, a nadie le importen por las razones mencionadas, con la esperanza de que sirvan para que el teatro alcance su forma más perfecta. Su reflexión, cuyo centro es el diálogo teatral, tiene como base una serie de conceptos: la consideración muy negativa del realismo o naturalismo en el teatro, una teoría sobre el origen y diferenciación de los principales géneros dramáticos y la idea de que fondo y forma son inseparables en la obra artística (el diálogo es así fondo y forma del arte teatral). Asimismo se observa la referencia al modelo de las tragedias griegas constante en toda su reflexión sobre el teatro.

⁷ También existe una referencia curiosa a Clarín en “Los guantes grises”, artículo dedicado a Navarro Ledesma, como homenaje emocionado tras su fallecimiento, en el que comenta cómo las enemistades personales del maestro Clarín pasan al discípulo, de manera que condicionan su visión de Navarro Ledesma, diferente al Navarro real.

LOS ARTÍCULOS RESCATADOS EN EL CONTEXTO DE LA TEORÍA TEATRAL DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

La base de la concepción del teatro de Ramón Pérez de Ayala radica en la negación del teatro realista-naturalista, conceptos estos, naturalismo y teatro, que considera irreductibles. Así en "Teatralerías" afirma: "El mayor desatino artístico de fines del pasado siglo fue el intento del teatro naturalista". Defiende esta postura desde sus primeros artículos en los que se observa el puesto preferente dado al simbolismo (Juan Bolufer, en prensa). La reseña del libro *Teatrillo* de Luis y Agustín Millares, así como sus panorámicas sobre el teatro de Maeterlinck e Ibsen⁸, dejan sentadas sus preferencias por un tipo de teatro idealista y simbólico. Incluso el mismo Ayala creará una obra siguiendo el modelo citado, *La dama negra. Tragedia de ensueño*, publicada en 1903. Esta crítica al teatro naturalista se advierte en todos los ámbitos posibles, desde el propio texto a su puesta en escena. Para empezar, discute la principal premisa del movimiento, que el arte tenga que ser copia o imitación fiel de la realidad, pues la obra de arte crea su propia realidad, que es una realidad de índole artística:

La creación artística no se concibe que sea copia mecánica de la realidad exterior, ni la realidad artística es tal realidad, por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior. La realidad artística es una realidad *sui generis*. Las obras de arte son reales o no lo son, viven o no viven, en virtud de un don peregrino de que está dotado el verdadero artista, el don de crear, que no porque se ajusten o aparten del modelo imitado. Para juzgar de la realidad de una obra no necesitamos cotejarla con el modelo, ni siquiera se nos ocurre de primera intención que haya podido tener modelo ("La realidad artística", *apud* García Mercadal 1966: 187-188).

En ese rechazo del modelo realista-naturalista coincide con los escritores del llamado Modernismo en sentido amplio. Lo errado de la postura naturalista se manifiesta en las consecuencias que presenta en el arte teatral:

El naturalismo, como todo dogma escolástico y exclusivista, se extravió en una vía muerta, sin salida o con un tope de estrelladero (...) La preocupación exclusivista por la realidad cotidiana (como realidad única) produjo los siguientes resultados: escenario realista, en lugar de ser alusivo, sugestivo o sintético, como siempre lo había sido; en cuanto al arte del actor, en vez de la declamación y el estudio de las gesticulaciones bellas o graciosas, una plática atónica, naturalista, y un repertorio de posturas indolentes y de movimientos rutinarios, para andar por casa, como en la vida misma; en cuanto a la literatura dramática, la preferencia por los personajes de término medio, adocenados, los que, sin duda, más abundan en la realidad, o bien francamente torpes, plebeyos, y la suspicacia de que todo carácter original, desacostumbrado y poderoso es inverosímil; por último, el retraso tedioso y estéril en el umbral mismo de la obra dramática. ("Divagaciones inocentes. Resultados teatrales del naturalismo", *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de abril de 1930, *apud* García Mercadal 1966: 613-614).

8

Vid. Bibliografía final.

Ayala cree que hay que desandar el trayecto recorrido, volver a los orígenes del teatro, porque "En puridad no hay nada bueno si no es viejo... y nuevo al mismo tiempo: he aquí el secreto" ("Paréntesis. Lo nuevo y la moda", *El Imparcial*, 16 de julio de 1922, *apud* García Mercadal 1966: 150): "El teatro no puede ser naturalista. Hay que desterrar ese error. (...) El naturalismo lo había desteatralizado. Es menester volver a las formas primitivas del teatro" ("*Navidad*. Misterio, por don Gregorio Martínez Sierra, con música del maestro Turina", *El Imparcial*, 22 diciembre de 1916, 424). Según Pérez de Ayala sólo tres pueblos han tenido un verdadero teatro, un teatro propio, y ninguno de los tres son teatros realistas: Grecia, Inglaterra y España. Vuelve los ojos especialmente hacia los dramaturgos griegos, en concreto Sófocles, y hacia Shakespeare. Precisamente son resonancias shakespearianas y griegas las que localiza en el teatro de Valle-Inclán. Para Ayala en España el teatro se encuentra en un momento de transición. La crisis teatral es de índole económica fundamentalmente. Para que exista un teatro plenamente realizado debe existir coincidencia entre el elemento práctico, el negocio, es decir, el empresario, y el elemento ideal, el arte, que le corresponde al director artístico. En el teatro europeo observa un mayor adelanto y resulta sumamente significativo que cite a Gordon Craig en varias ocasiones⁹:

Representar es traducir una cosa en sus rasgos característicos. Fuera de España ya se ha rectificado este criterio de imitación analítica y nimia, y en su vez se ha creado un arte nuevo, el arte de representar obras conforme a un criterio idealista, por decirlo así, cuyo iniciador y pontífice máximo es Gordon Craig ("Tabla rasa. Más del teatro y del cine", *Nuevo Mundo*, 16 de julio de 1914, *apud* Frieria 1986: 102).

No se puede prescindir de la experiencia adquirida y quienes descubrieron el teatro fueron los griegos. El teatro occidental es así el teatro griego enriquecido, pero no modificado en lo sustancial ("Benavente y mis críticas", *El Imparcial*, 23 de julio de 1922, *apud* García Mercadal (ed), 1966: 153). Así en una de las obras de teatro contemporáneo más renovadoras, *Casa de muñecas* de Ibsen, halla la raíz de dicha renovación en Sófocles¹⁰:

En cuanto a la técnica *Casa de muñecas* señala la revolución teatral de los tiempos modernos. Una revolución que, como todas las revoluciones sinceras, consistió en la vuelta a las eternas normas de la cultura grecorromana. ("Los teatros. *Casa de muñecas*, de Ibsen", *El Imparcial*, 28 de abril de 1917, *apud* García Mercadal 1966: 312).

No sólo acude al teatro griego buscando la definición y perfección del género de la tragedia, sino del teatro en su totalidad. En sus ensayos Ayala cita en varias ocasiones su propia obra de creación *Troteras y danzaderas* de 1913, en el pasaje en el que se defiende que no hay más arte dramático que la tragedia, se habla de la catarsis

⁹ Pérez de Ayala conoce directamente los trabajos de Gordon Craig al que cita extensamente en su reseña de "*La mujer desnuda*. Comedia de Bataille, versión castellana del señor Hernández-Catá", para apoyar su postura contraria a la escena naturalista (*El Imparcial*, 24 de diciembre de 1916, *apud* García Mercadal 1966: 429-432).

¹⁰ Ha estudiado la influencia griega en el conjunto de la trayectoria del escritor Margarita de Hoyos González (1994).

y del origen de los géneros y de la diferencia con el melodrama¹¹. El espíritu lírico y el espíritu dramático fundidos forman el espíritu trágico. El espíritu dramático es la capacidad de impersonalidad por la que los personajes se mueven independientemente según la ley de su propio desarrollo. Este concepto se repite en numerosas ocasiones. Por él el drama y la tragedia tienen su origen en un carácter poderoso cuyas consecuencias son las acciones que se presentan en la obra. Ello le lleva también a distinguir las grandes obras dramáticas de las secundarias y explica el hecho por el que las grandes obras dramáticas suelen llevar por título un nombre personal:

Acaso en la imaginación creadora del verdadero dramaturgo el drama nace como un individuo poderoso, con un carácter peculiar, del cual se engendran necesariamente ciertas acciones desusadas, estas o aquellas, igual da, puesto que la tónica de las acciones la da el carácter; así como las acciones dan la medida del carácter. (...) En tanto en las obras secundarias teatrales, el punto original de su génesis no es un carácter, sino un hecho o serie de hechos, un argumento, vistos desde fuera y no en su motivación. ("Benavente y mis críticas. La importancia de los títulos", *El Imparcial*, 9 de julio de 1922, *apud* García Mercadal 1966: 145-146).

Los caracteres se mueven según la ley de su desarrollo lógico, tanto las criaturas consideradas buenas como las malas, formando una armonía natural y profunda. Ayala anticipa así las formulaciones valleinclanianas de la impasibilidad del demiurgo en el distanciamiento típico del esperanto¹²:

Hijas [las criaturas o personajes] son todas del mismo padre, el cual, así como ajeno de la conducta de sus criaturas, una vez que las formó, permanece con un noble gesto de serena eternidad ("*Cassandra*", *Europa*, 6 de marzo de 1910, *apud* García Mercadal 1966: 29).

Cada personaje tiene que obedecer a su fatalidad, por ello:

Todo teatro o arte dramático que merezca tal nombre ha de ser trágico; en este sentido, de cada personaje, por monstruosas que nos parezcan sus acciones (...) obedezca a su fatalidad ("Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós", *apud* García Mercadal 1966: 404).

El teatro griego, el español e inglés clásicos tienen como núcleo genético una personalidad fuerte:

¹¹ Por ejemplo se cita en "De arte dramático: *Los condenados*. Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales", *España*, 9 de abril de 1915, *apud* Frieria (1986: 45-46); o en "Las Máscaras. El melodrama", *El Sol*, 3 de noviembre de 1918, *apud* García Mercadal (1966: 261-262).

¹² "Observamos que, en la creación, cada ser y cada cosa, tomados individualmente, obedece a una fatalidad que le ha sido impuesta; cada ser y cada cosa no es sino la manera aparente de obrar de un principio elemental, cuya última raíz se alimenta de la sustancia misteriosa del Creador (...) El lobo es antipático a la oveja, y la oveja es antipática al lobo. Pero con perspectiva dilatada, más arriba aún de la estrella Sirio, desde el sitio de la voluntad divina que los creó a ambos, desde el manantial de origen, oveja y lobo son amables en la misma medida (...) Así es la creación, así es el mundo, así es la vida, así es una buena novela, así es un buen drama" ("El liberalismo y *La loca de la casa*", *El Liberal*, 3 de mayo de 1916 y *El Imparcial*, 22 al 25 de mayo de 1916, *apud* García Mercadal 1966: 52-53).

Escogida esa personalidad, el autor la deja a merced de su propia ley y arbitrio soberano, que le impele fatalmente a manifestarse tal cual es, en cualquiera situación. (“El gran teatro del mundo”, *apud* García Mercadal 1966: 571).

Cada modalidad moral se ve forzada a realizarse:

El autor despierta el entusiasmo del espectador y éste vase colmado de piedad (*eleon*) hacia el hombre a causa del elemento divino y fatal que cada personaje lleva consigo, elemento tan pronto favorable como nocivo para la especie. El fin de la tragedia es inspirar amor al hombre, fraguar la virtud de la tolerancia. (“De arte dramático: *Los condenados*”, *España*, 9 de abril de 1915, *apud* Frieria 1986: 46).

Como se observa, el concepto de teatro de Ayala es ético¹³ y las acciones son ejemplares en el sentido descrito.

Ayala entiende la obra de teatro como el consorcio de tres entidades en armonía y colaboración, una especie de “*menage à trois*” en palabras del autor, en el que cada elemento interviene con igual valor:

La obra dramática, tal como sale de las manos del autor, no es todavía sino una tercera parte de lo que debe ser en el momento de su realización escénica por actores capaces y ante un público competente y bien dispuesto. (“El público”, *El Sol*, 27 de octubre de 1927, *apud* García Mercadal 1966: 481).

Una gran obra dramática contiene la plenitud de su energía potencial, pero esta no se cumple hasta que a través del actor llega y es recibida por el espectador. Cuando se lee únicamente la obra:

(...) el lector supe con su imaginación la corporeidad del juego escénico y pone de su parte la espontánea colaboración que corresponde a un espectador en el teatro. Aun así y todo, hay notable distancia y lapso, de grado y claridad, en la emoción estética, entre leer a Shakespeare y ver representar a Zacconi o a Grawille Barker una obra shakespeariana. (“El público”, *El Sol*, 27 de octubre de 1927, *apud* García Mercadal 1966: 481).

Sorprende la modernidad de las propuestas teóricas de Pérez de Ayala que así se adelanta a la actual semiología del teatro. Debe destacarse su artículo sobre la re-teatralización, sobre el que ha llamado la atención Jesús Rubio¹⁴ (1998a y 1998b):

La visión unitaria del espectáculo teatral, su rechazo de la palabrería de progenie naturalista para destacar por el contrario la decisiva importancia de los convencionalismos —en definitiva, de la *teatralidad*— otorgan a este ensayo un lugar privilegiado dentro de la reflexión sobre el arte escénico en España de aquellos años. (Rubio, 1998b: 34).

¹³ “En la obra dramática, la ética es lo fundamental, y de ella se deriva por modo necesario la estética” (“De arte dramático: *Los condenados*”, *España*, 9 de abril de 1915, *apud* Frieria 1986: 47).

¹⁴ También lo edita, Rubio (1998b: 201-203).

Ayala parte de la distinción clara entre el arte teatral y el arte dramático, criticando la primacía que tradicionalmente se ha dado al texto literario frente a la visión amplia del teatro como espectáculo y criticando asimismo la situación del arte teatral en España. Traduce unas palabras de Huntly Carter a las que se adhiere. El moderno concepto de arte teatral tiene como finalidad la reteatralización:

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades —autor, director, actor, decorador, compositor y espectador— en una sola individualidad, la del espectador ideal. (“Las máscaras. La reteatralización”, *España*, 25 de noviembre de 1915, *apud* Frieria 1986: 61).

Si en otros momentos no es tan clara su formulación como en este artículo, extrañamente no recogido en la colección de *Las máscaras*, en todos sus ensayos y reseñas teatrales subyace la concepción del teatro como espectáculo en el que hay que considerar como significantes elementos distintos de la palabra¹⁵, formando una totalidad que une el elemento espiritual y el elemento plástico, como elogia en *Sor Simona* de Galdós:

En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar en donde se desarrolla, el carácter con el pergenio físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto; en suma el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición no hay grande obra dramática. Una obra en la cual es indiferente que los personajes se vistan así o asá, y se coloquen aquí o acullá, jamás podrá subir del nivel de lo mediocre. (“*Sor Simona*”, *España*, 9 y 16 de diciembre de 1915, y *El Sol*, 19 de julio de 1924, *apud* García Mercadal 1966: 46).

Es especialmente clara la insistencia en el trabajo de los actores, la modulación de su voz, la armonía de los gestos, la adecuada utilización del vestuario, los significados de la luz, la sensación artística de la decoración, todos en una unidad de sentido:

De la propia suerte que toda obra dramática debe ser, auditivamente, una sinfonía, debe ser, visualmente, una armonía de color. Tanto como cualquier otro factor, la manera de vestir y presentar una obra puede determinar su éxito, y, en todo caso, es imprescindible para su plena realización artística. (...) Es cuestión de saber entonar el conjunto. (...) Porque así como el protagonista de un cuadro es la luz, por cuya virtud todo se transfigura, en la zona pictórica del arte escénico la realidad suprema es igualmente la luz. (“Las máscaras. El actor Morano”, *España*, 21 de octubre de 1915, *apud* García Mercadal 1966: 182-183).

¹⁵ “Habremos, pues, de reconocer ante todo que el teatro es espectáculo, aquello que se ve; y que el público, ante todo, se compone de espectadores” (“El gran teatro del mundo”, *apud* García Mercadal 1966: 581).

Igualmente fondo y forma están sustancialmente unidos en el arte teatral. Esta es una de las ideas centrales de los dos artículos que se editan aquí. Ello se demuestra en el diálogo teatral que es el fondo y la forma del teatro. Como era de esperar se critica el diálogo como copia de la conversación normal, eso es el diálogo preartístico. El diálogo auténtico, plenamente teatral, es el que se encuentra en las tragedias griegas. Se trata de un diálogo con carácter sentencioso, aforístico, moral, ya que las oraciones casi podrían ser normas de conducta. Por el fin del primer artículo "Teatralerías" se deduce una valoración altamente positiva del diálogo presente en la obra de Valle, ya que se dice que las reflexiones anteriores han sido inspiradas por la lectura de la misma.

Además en los dos artículos olvidados se expone una teoría sobre los géneros dramáticos similar pero sólo parcialmente coincidente con otras presentes en el conjunto de sus ensayos¹⁶. En el primer artículo se definen los siguientes subgéneros o movimientos teatrales según su origen:

Origen	Subgénero o movimiento
Fatalidad	Teatro trágico
Pasión	Teatro romántico
Emoción	Teatro sentimental
Imitación escrupulosa	Teatro naturalista
Propaganda social	Teatro de ideas
Acción	Teatro de capa y espada
Intriga	Vodvil
Entusiasmo lírico	Teatro poético
Interés	Melodrama

En el segundo artículo, "Más sobre el teatro" establece las diferencias entre tragedias y dramas por un lado, frente a melodramas por otro, según el origen:

Cuando el autor, en su proceso creador, parte inicialmente de los caracteres, produce tragedias y dramas; el carácter es el destino de cada individuo. Cuando el autor parte inicialmente de la acción, es decir, imagina primero la intriga de la obra, entonces produce melodramas. ("Más sobre el teatro").

¹⁶ Otra clasificación genérica se encuentra por ejemplo en "Notas para un estudio del teatro de Galdós" (se trata de un conjunto de anotaciones dejadas por el autor y recogidas por Mercadal): "Las acciones, lo que acaece - para el autor dramático -, se puede considerar en cuatro modos: 1º, lo que pasa en sí; 2º, la génesis de lo que pasa; 3º, el sentido, y 4º, la norma o consecuencias éticas que de ello deducimos: 1º, es melodrama; 2º, tragedia, en un sentido amplio; 3º, teatro poético; 4º, teatro de tesis" (402). Y en otra ocasión, en "El gran teatro del mundo": "Si bien se mira, no puede haber sino dos maneras de concebir en principio la obra teatral, nonnata aún. Una, comenzar por combinar varias situaciones, y colocar luego en torno y dentro de ellas varios personajes genéricos, como lo son el común de los hombres, a que se muevan pasivamente, tirados de un hilo, a lo fanteche, y hablen más o menos ingeniosamente, según los designios y recursos del autor. Este es el procedimiento de la Commedia dell'Arte. (...) El otro procedimiento - el del teatro griego y el de los teatros español e inglés clásicos - es inverso: comienza por tomar una personalidad excepcionalmente poderosa, como núcleo genético de la obra" (570-571).

La siguiente clasificación esbozada se basa en el tipo de personaje. En la tragedia y el drama el personaje es como un arquetipo: "O lo que es lo mismo, resumir en sí propio un vasto segmento de la humanidad". En cambio el personaje de la comedia es un tipo.

PÉREZ DE AYALA FRENTE AL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Si se tienen en cuenta las ideas y conceptos teatrales expuestos, se explica la alta valoración que suscita el teatro de Valle en Pérez de Ayala durante toda su trayectoria crítica:

Aunque la mayoría de sus obras dramáticas no se hayan representado, quiero mencionar a Valle-Inclán, porque presumo que andando el tiempo ha de reinar en la Talía universal como creador de un género suyo propio, y se le conceptuará como uno de los autores más recios, refinados y progresivos de su tiempo. ("La crisis teatral", 19 de junio de 1927, *apud* García Mercadal 1966: 530).

Los dos artículos editados sin duda se integran en el conjunto de la crítica teatral de Pérez de Ayala, y resultan consecuentes con su teorización previa, a pesar de que se ha criticado en los ensayos teatrales de *Las Máscaras* y en su recepción del teatro de la época cierto partidismo o arbitrariedad debida a motivos extra-literarios, como en el caso de su valoración negativa de la obra teatral de Benavente (Roca Franquesa, 1980; González del Valle, 1993; para una opinión discrepante, Rubio, 1998a).

Anteriormente a los dos artículos que se editan aquí, Ayala había realizado una reseña de *Cuento de abril* el 27 de marzo de 1910 en la que alaba el gran temperamento de Valle, "Y en este caso, temperamento equivale a sensibilidad aguda y bien templada, que acoge todo murmullo externo, ajustándolo al diapason de su propia vida" ("*Cuento de abril*. Escenas rimadas en una manera extravagante, por don Ramón del Valle-Inclán", *apud* García Mercadal 1966: 399). Esa sensibilidad se muestra en la potente originalidad de Valle y en la imaginación que a su vez engendra la obra de arte. En su interpretación de *Cuento de abril* Ayala parte de la premisa, cuya valoración positiva ya conocemos por las declaraciones citadas anteriormente, de que "cada personaje obedece al ritmo interior en que necesariamente ha de borbolar su sentimiento" ("*Cuento de abril*", 401). Señala la fusión de la sangre pagana y la cristiana, su plasticidad y su carácter de verdadero teatro poético, que es para Ayala mucho más que el escrito en verso.

En su conocido artículo "Valle-Inclán, dramaturgo", publicado en 1923, que tanta repercusión ha tenido en el valleinclanismo, reitera algunas de las ideas que aparecen en estos artículos anteriores sobre Valle-Inclán, realizando un repaso por cuatro obras representativas de cuatro géneros, entre las que no se encuentra *El Embrujado*: Tragedia —*Voces de Gesta*; Farsa— *La Marquesa Rosalinda*; drama poético —*Cuento de abril*; Comedia infantil— *La cabeza del dragón*. El comentario del género tragedia en este ensayo presenta notables similitudes con el artículo motivado por *El Embrujado* y con los mencionados anteriormente: "La necesidad, obrando como fatalidad dentro de cada individuo, en forma de pasiones. Cada personaje es como una fuerza de la naturaleza: una ley natural." (*apud* García Mercadal 1966: 155). Así

es característico el personaje genérico en la farsa o la comedia frente al caso singular, único, del personaje trágico. En cuanto a las influencias: “El autor es tanto más original —y no hay paradoja— cuanto más remotas son las resonancias que en él se concentran” (*apud* García Mercadal 1966: 161). Encuentra resonancias del teatro helénico y de Shakespeare en Valle-Inclán. También menciona su plasticidad y dinamismo, y la armonía total de la obra: “Aparece el postulado del fondo, de la decoración, del medio plástico armonizando inseparablemente con las acciones espirituales e influyendo sobre ellas” (*apud* García Mercadal 1966: 162).

Por último, trata el aspecto destacado en los artículos editados, la excelencia del diálogo artístico no naturalista en el teatro de Valle. El autor utiliza el diálogo platónico (“en el que el locuente está creando expresiones inauditas”) en las palabras de los héroes y el diálogo popular en el coro (“diálogo que traduce ideas, sentimientos y expresiones universales, acendradas y pulidas por los siglos, en el cual cada miembro o locución suena a proverbio, a letanía y a versículo”, *apud* García Mercadal 1966: 163); en todo caso, es un diálogo no realista, distinto a la conversación coloquial. Como afirma en “Teatralerías”: “El diálogo no puede ser copia de nuestros fútiles coloquios cotidianos”. En los trágicos griegos, por el contrario, no aparece este tipo de diálogo espontáneo, sino que éste tiene un carácter sentencioso. El rechazo de la lengua coloquial en el teatro se advierte en todas las declaraciones de Ayala que critica el diálogo del movimiento realista-naturalista:

y aquel lamentable esmero en diluir el diálogo en infinitas frases sin contenido y aderezarlo con mil muletillas, exclamaciones, bordoncillos y lugares comunes, porque esto es lo habitual en la conversación de la gente (“Más del teatro y el cine”, *Nuevo Mundo*, 16 de julio de 1914, *apud* : 103).

En “Teatralerías” se localiza el mismo rechazo a las palabras

inútiles y sin sentido, exclamaciones, interjecciones, rodeos, preguntas retóricas perfectamente excusadas. Pero los hombres de teatro insisten en que tanta palabrería es buen diálogo, porque eso es lo natural y así ocurre en la vida. Los que así discurren olvidan que los vocablos “teatro” y “naturalismo” no ensamblan de ninguna manera.

LA CUESTIÓN DE *EL EMBRUJADO*

El Embrujado de Ramón del Valle-Inclán se publicó en Madrid como volumen IV de su Opera Omnia en mayo de 1913. Previamente había aparecido como folletín en *El Mundo* entre el 25 de noviembre de 1912 y el 19 de enero de 1913¹⁷, con el subtítulo genérico¹⁸ “Comedia bárbara en tres jornadas”, que en la edición en libro fue sustituido por “Tragedia de Tierras de Salnés”¹⁹. En 1927 se imprime de nuevo, esta vez formando parte del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, junto con *Liga-*

¹⁷ Ver bibliografía final. También se publicaron algunos fragmentos sueltos.

¹⁸ Para la discusión genérica, véase Cabañas Vacas (1995: 207-237).

¹⁹ Se publicó asimismo una edición argentina en 1922 y otra en la colección de *La Farsa* en 1931 a raíz de su estreno.

zón, *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*²⁰. Seguramente Pérez de Ayala leyó la edición en libro de 1913 que presenta algunas variantes con respecto al folletín (Lavaud, 1992: 317-329). Pero la polémica sobre *El Embrujado* se produjo a raíz de la frustración de su estreno que Valle había previsto para la temporada de 1913²¹. En las páginas de *La Tribuna* se siguió puntualmente el escándalo, las cartas, acusaciones y declaraciones cruzadas entre Valle-Inclán y Matilde Moreno, primera actriz y co-empresaria del teatro Español, en las que se vieron implicados asimismo el escritor Benito Pérez Galdós como Director Artístico del español²² y el primer actor Francisco Fuentes²³. En la prensa se publicaron las cartas en las que Valle ofrece su obra tanto a Matilde Moreno como a Galdós y a Fuentes. Mientras en un primer momento la actriz no contesta al requerimiento del autor, Galdós y Fuentes se muestran encantados con el proyecto, aun cuando ninguno de los dos ha leído la obra. Sin embargo, Matilde Moreno declinará posteriormente la propuesta aduciendo compromisos contraídos por la Empresa, sin contar con la opinión de Galdós y explicando en declaraciones sucesivas que la empresa es libre de montar la obra que desee, y vislumbrándose entre líneas el verdadero motivo, el que las obras de Valle no son rentables económicamente. Las consecuencias de todo ello son evidentemente el profundo disgusto y la campaña crítica de Valle en la prensa, la dimisión de Frutos y la lectura en sesión pública durante dos días por parte de Valle de *El Embrujado* en el Ateneo de Madrid, sesiones que fueron interrumpidas intempestivamente por el propio escritor que creía que las toses de algunos ateneístas podrían tener un propósito malicioso, con el consecuente revuelo y escándalo en la sala. En todo caso se puede afirmar que efectivamente *El Embrujado* es una obra poco comercial, y en ello tenía razón Matilde Moreno, por su enfrentamiento al teatro realista todavía vigente en el momento y también por ser muy diferente de las propuestas de teatro poético de Villaespesa y Marquina.

Los artículos de Ramón Pérez de Ayala aparecidos en *La Tribuna* reivindican implícitamente los valores teatrales de *El Embrujado*, cuestión esta pasada por alto, ocultada por la polémica sobre su estreno, en la que intervienen una serie de malentendidos y factores económicos. Esta obra valleincliniana ejemplifica precisamente el desacuerdo entre el teatro como negocio y el teatro como arte en el panorama del momento, origen de la crisis teatral para Ayala y del éxito de cine como espectáculo.

²⁰ Existe una edición crítica a cargo de Jesús Rubio, en Clásicos Castellanos, 1996. Ediciones anotadas son las de Ricardo Doménech en Nueva Austral, 1990 y Jesús Rubio, en Círculo de Lectores, 1992.

²¹ El estreno no tuvo lugar hasta muchos años después, en 1931. Para el estudio de su recepción contemporánea, véase Serrano Alonso (1992).

²² Para la actuación de Galdós en esta temporada teatral véase Menéndez y Ávila (1988).

²³ Numerosos trabajos recogen la polémica. La descripción más detallada sigue siendo la de Ramoneda (1982, 1983). Algunos testimonios pueden leerse en Dougherty ("El Eco", "En casa del maestro", "Hablemos de *El Embrujado*", *La Nación*, 24 y 26 de febrero de 1913) y en Valle-Inclán y Valle-Inclán (1994: 101-124) que contiene, además de los testimonios recogidos por Dougherty: "*El Embrujado* y la cartomancia del Español", *La Tribuna*, Madrid, 25 de febrero de 1913; "Lo del Español: Una carta de Valle-Inclán", *La Tribuna*, 26 de febrero de 1913; "El pleito de *El Embrujado*. Otra carta de Valle-Inclán", *La Nación*, 27 de febrero de 1913; "La cuestión de *El Embrujado*. Valle-Inclán y El Español", *El Liberal*, 28 de febrero de 1913; "La última palabra de Valle-Inclán", *La Tribuna*, 1 de marzo de 1913).

La Tribuna, 483, 9 de septiembre de 1913.

RAMON PÉREZ DE AYALA

Tabla rasa.

Teatralerías.

Se me figura que todo escritor español, cuando se dispone a tratar de asuntos literarios en un sentido amplio y serio, experimenta cierto depresivo fenómeno psicológico: la aprensión de gastar tiempo y esfuerzo mental en balde. ¿Para qué o para quiénes será útil el trabajo que él se toma? Un crítico, o digamos más bien, un ensayista, que es vocablo más humilde, emprende y realiza su obra, lo mismo que otro artista, de cualquier linaje que sea, arrastrado por apremiante urgencia de dar libre efusión a sus ideas y emociones. La diferencia entre el ensayista y el artista puramente creador está en que el último canta, habla, pinta o esculpe para sí propio, por decirlo así, produce una obra sustantiva cuyo único fin y propósito es su misma existencia, en tanto el ensayista, colocado por razón de la naturaleza adjetiva, de su actividad entre el artista creador y el público, persigue una finalidad que trasciende fuera de su obra y es, la de hacer accesibles las grandes obras sustantivas al público, de una parte, y de otra parte, la preparación espiritual del público para que aproveche y asimile las grandes obras sustantivas. Esto implica una doble dependencia. El ensayista es como el sastre; corta, zurce y cose el paño acomodando el vestido al cuerpo que ha de llevarlo. Un sastre en un país en donde los habitantes sin excepción gustase de vestirse conforme a los holgados perjeños (sic) de un bazar de ropas hechas, o en una comarca de salvajes, decididamente refractarios a todo lo que no sea la desnudez edénica, estaría perdido. Experimentaría el mismo fenómeno psicológico que yo atribuyo al ensayista en España.

Porque en España presumo que nadie se interesa por asuntos literarios. Cuando en los cafés de Madrid o en los Casinos de provincias se habla de literatura, el tema es la vida privada de los escritores, de ordinario falsificada por la maledicencia difusa, irresponsable. Se conocen los malos pasos de un escritor, pero no sus obras; se celebra su ingenio íntimo y no su ingenio artístico. El público español carece todavía de conciencia estética; lo cual monta tanto como decir que carece de vida espiritual.

Por lo que atañe a los escritores, éstos tampoco se interesan por los ensayos críticos, ni aun cuando se refieren a su obra, porque están corrompidos por el corrilismo lisonjeador y por la pseudocrítica de circunstancias, encomendada a un amigo hiperbólico y desaprensivo. Considero justo y aun necesario que el artista se revuelva contra la crítica censoria y dictatorial, esto es, aquella crítica que presume nada menos que de definir en última instancia si una obra es buena o mala, y adscribiéndonos un enfadoso género de tutela o hegemonía sobre la república de las letras, se permite señalar al artista la ruta que debe seguir en su producción futura. Otra cosa es el ensayo estético, sin pretensiones dogmáticas, del cual el artista puede recibir sugerencias y orientaciones provechosas. Pero el literato español piensa que se basta a sí propio, y que el campo más fecundo es el que nunca ha sido cultivado. El literato español cree aún en la piedra filosofal en forma de lotería nacional.

Hace cosa de cuarenta años apareció en la vida literaria española un hombre singularmente dotado para la crítica fundamental, la de perspectivas ilimitadas, que sabe ajustar una obra en la precisa coyuntura de los tiempos machiembando así el pasado con el futuro de la historia estética. Este hombre fue Leopoldo Alas, Clarín. El medio le obligó a emplearse en menesteres literarios de un rango mezquino. Acostumbraba quejarse con frecuencia de ser en su obra inferior a sí mismo, por imposiciones externas. Hubo de renunciar a ser crítico y se convirtió cuando en dómine, cuando en gendarme de las letras. Treinta años consumió en luchar contra la improvisación en literatura. Treinta años perdidos. Actualmente los escritores surgen como entonces, por improvisación. Todo seguiría lo mismo si no estuviéramos un poco peor.

Con todo, de vez en vez, es fuerza concretar algunas ideas literarias, aun a riesgo de que a nadie le importen. Sobre todo si estas ideas, en siendo definidas y sistematizadas, pueden ayudar a que un género literario en crisis o en formación acierte más rápidamente con su tipo último y perfecto.

Hoy quiero insinuar algunas opiniones sobre el arte teatral.

Acerca de la materia propia del arte teatral, tanto los autores como los críticos multiplican indefinidamente sus credos. Según sea la fatalidad, la pasión, la emoción, la imitación escrupulosa de la vida, la propaganda social, la acción, la intriga, el entusiasmo lírico, el interés, se originan respectivamente el teatro trágico, el romántico, el sentimental, el naturalista, el de ideas, el de capa y espada, el vodevil, el poético, el melodrama. La enumeración pudiera prolongarse aún mucho más. Claro está que al enunciar el interés como pabellón de escuela, no me refiero al interés formal, al interés como cualidad de la obra, el cual no creo que haya habido autor o crítico que lo repudie, sino al interés, de buena o mala ley, como materia y fin únicos del arte teatral.

También existe otro procedimiento para distinguir los diferentes géneros teatrales, según el estilo que se adopta al representarlos escénicamente. Cuando el actor sostiene de continuo apretando el ceño y los puños, se mueve a grandes zancadas y canta las frases, es evidente que se trata de una tragedia o un drama. Si el actor se vuelve con frecuencia de espaldas al público, y la actriz, en el breve curso de cinco minutos se va sentando sucesivamente en todas las sillas que hay en el escenario, y uno y otra rumian las frases, comedia tenemos. Este procedimiento de diferenciación no es tan superficial como parece. Los antiguos lo empleaban ya, denominando, a veces, comedia de alto coturno a la tragedia, y era el coturno un calzado con la suela de un palmo de altura, que agigantaba a los actores, porque se suponía que los personajes de una tragedia debían ser seres excepcionales. En la obra de arte la forma y el fondo van sustancialmente unidas, como la superficie y el volumen. Se determinan recíprocamente y sólo por abstracción se puede hablar de uno de ellos por separado.

Por ejemplo: el diálogo teatral es considerado generalmente como una cuestión de forma, como una cuestión secundaria. Y, sin embargo, el diálogo es quizás más aún que la forma propia del arte teatral: es todo el arte teatral. Acerca del diálogo hay principios comúnmente admitidos, que yo juzgo equivocados. He oído decir muchas veces: "Tal obra está muy bien dialogada". Luego he ido a ver la obra y he encontrado que lo que se entendía por buen diálogo, era una conversación, mejor

o peor imitada, de las habituales conversaciones entre gente desocupada, y en la cual cuatro quintas partes de las palabras dichas eran inútiles y sin sentido, exclamaciones, interjecciones, rodeos, preguntas retóricas perfectamente excusadas. Pero los hombres de teatro insisten en que tanta palabrería es buen diálogo, porque eso es lo natural y así ocurre en la vida. Los que así discurren olvidan que los vocablos "teatro" y "naturalismo" no ensamblan de ninguna manera. El mayor desatino artístico de fines del pasado siglo fue el intento del teatro naturalista. Un principio no es lícito en arte cuando no puede ser desarrollado hasta sus últimas consecuencias, y a nadie se le oculta que el naturalismo en el teatro, en donde comienza por faltar la cuarta pared de las habitaciones, es lo menos natural de todo.

El diálogo no puede ser una copia servil de nuestros fútiles coloquios cotidianos, antes debe ser un patrón que nos ayude a expresarnos con mejor agudeza y tino.

Recuerdo haber oído muchas veces que los diálogos madrileños de López Silva eran artificiosos, que no estaban copiados del natural. Quizás sea verdad. Pero no lo es menos que si López Silva no comenzó escribiendo como hablaban los chulos, los chulos han concluido hablando como López Silva escribe. Si ello no fuera así ¿para qué serviría el arte literario? Es seguro que estaríamos aún en el grito inarticulado del hombre de las cavernas. Hace ya algunos siglos que un poeta español, Barahona de Soto, escribió un soneto satírico contra otro poeta, el gran Góngora, motejándole el uso de palabras afectadas e ininteligibles, tales como

Esplendores, celajes, riguroso,
 Selvajes, llama, líquido, candores,
 Vagueza, faz, purpúrea, Cintia, ardores,
 Otra vez esplendores, colorosos,

Las cuales, a excepción de dos o tres, se han hecho del dominio público y de empleo cotidiano hasta por los cocheros de punto.

Cuando se leen los trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, lo primero que se echa de ver es la concisión del diálogo, del cual están cercenadas esas mil complicaciones y tanteos que componen la conversación espontánea, la de todos los días, o sea el diálogo preartístico.

No es paradoja el sustentar que el diálogo artístico nos produce una impresión de ser más natural que el diálogo espontáneo. En el diálogo espontáneo se advierte siempre un esfuerzo y como frustrada aspiración a la justa expresión del pensamiento. Aun los más fluentes conversadores adolecen de este defecto, que es lo que el vulgo, acertadamente, comprende cuando dice de una persona que habla escuchándose. Por eso la oratoria, casi siempre, se ve aprisionada en este dilema: si el discurso es espontáneo, es, al propio tiempo, inartístico; si el discurso ha sido previamente elaborado, nos suena a falsificación y afectación.

En el diálogo de los trágicos griegos todas las frases, aun aquellas que traen simples voliciones o el desarrollo de la acción, tienen un carácter sentencioso, como si pudieran ser convertidas en proverbios o saludables normas de conducta para la vida. Y aquí radica, precisamente, la sustancia del diálogo teatral.

Como quiera que este artificio se ha prolongado demasiado, dejo para otra ocasión lo que me queda por decir. Pero no quiero terminar sin declarar que lo que

va escrito, así como lo que he de escribir, me ha sido sugerido por la lectura de “*El Embruñado*”, el último y admirable libro de D. Ramón del Valle-Inclán.

Ramón PÉREZ DE AYALA.
Allentocon, Agosto 1913

***La Tribuna*, nº 500, 26 de septiembre de 1913.**

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Tabla rasa

Más sobre el teatro.

Decía en mi último artículo que en arte, fondo y forma son inseparables y se determinan recíprocamente, no de otra suerte que la superficie y el volumen en el mundo de las realidades físicas. Podemos pensar, por abstracción, y discurrir acerca de volúmenes o superficies en general; pero no podemos imaginarlos separadamente, porque la imaginación, que es la facultad plástica del espíritu, sólo labora sobre copias, proyecciones o reflejos de la realidad física. Otro tanto sucede con el fondo y la forma de la obra literaria. La preceptiva y la estética discurren en abstracto sobre el fondo y la forma, aisladamente; pero la mente no acierta a imaginar, por vía de ejemplo, una obra de arte (una obra orgánica de arte verdadero) en la cual fondo y forma no vayan sustantivamente fundidas, de tal manera, que parece que han nacido al tiempo mismo.

Y decía además, que el elemento formal del teatro es el diálogo; lo cual equivale a decir que el fondo es el mismo diálogo. ¿Reducimos con esto el arte teatral a mera palabrería? Todo depende del concepto que sustentemos respecto del diálogo.

Repetiré que el primer efecto que produce el diálogo de las tragedias griegas (y digo lo mismo del teatro de Shakespeare) es de absoluta sobriedad. Parece estar todo él urdido con frases sentenciosas, aforísticas, a manera de proverbios populares; y, en efecto, muchas de ellas pasaron a serlo.

Esto me conduce a una pequeña disquisición acerca de los refranes. El Padre Feijóo dedica una de sus cartas eruditas (no puedo decir cuál sea, porque estoy escribiendo sin ningún libro a mano, y me veo obligado a citar de memoria. Perdónese, pues, alguna inexactitud en que incurra) a los adagios y refranes. Contestando a los muchos corresponsales espontáneos que el sabio fraile tenía, los cuales le preguntaban si debía prestarse fe y crédito a los adagios, como pequeños evangelios que se supone que son, y en cierto modo voz de Dios en cuanto voz impersonal del pueblo, el padre Feijóo, con aquel espíritu experimental y científico que le caracterizaba, responde que no, que los adagios no merecen crédito ninguno. Y para demostrarlo pone unos enfrente de otros adagios, que mutuamente se destruyen. Claro está que el padre Feijóo escribía mucho antes de que se hubiera inventado el pragmatismo, doctrina que defiende la relatividad y circunstancialidad de las verdades fundamentales, es decir, que aquello mismo que en una coyuntura es verdad como norma de conducta, deja de serlo en otra coyuntura. En rigor, la casuística de los jesuitas tiene más de un punto de contacto con el pragmatismo.

Se podrá dudar del valor del pragmatismo como doctrina filosófica. Trasplantada a la estética ilumina muchos problemas que parecen oscuros.

Leyendo aquella carta del padre Feijóo, involuntariamente se me ocurrió dramatizarla, y así como el pintor en la diminuta plasta de pintura azul que decora su paleta ve compendiado y en germen todo un firmamento o un océano, yo, en cada uno de aquellos adagios contradictorios entre sí veía la expresión sintética de otros tantos caracteres humanos, los cuales, reunidos en una triple unidad de lugar, tiempo y acción, necesariamente habían de chocar con patética violencia. Esto fue en mí un puro proceso especulativo. En el autor dramático, el proceso es activo y se verifica a la inversa, esto es, partiendo de la creación de los caracteres. Una vez creado un carácter, ha de obrar conforme a la norma indeleble a que su naturaleza le obliga, y sus palabras han de estar de continuo saturadas de la sustancia y certidumbre, aunque sea instintiva y subconsciente, de sus actos futuros. De aquí que las palabras tienden a concentrarse en frases sentenciosas que pueden servir como refranes, porque los caracteres dramáticos son a la manera de arquetipos diversos en torno de los cuales se agrupan porciones de la humanidad, compuestas de tipos rebajados y débiles del arquetipo, esto es, de aspiraciones individuales hacia el arquetipo o de arquetipos frustrados.

Cuando el autor, en su proceso creador, parte inicialmente de los caracteres, produce tragedias y dramas; el carácter es el destino de cada individuo. Cuando el autor parte inicialmente de la acción, es decir, imagina lo primero la intriga de la obra, entonces produce melodramas. Por eso la acción del melodrama es de un interés muy efímero, estrechamente ligado al gusto o moda de la época; porque no tiene interés humano. En tanto el interés del drama y de la tragedia son perdurables y afecta a todos los tiempos.

Para intervenir como autor de una tragedia o un drama, lo mismo que para fundar una filosofía, es necesario ser un carácter, un arquetipo o lo que es lo mismo, resumir en sí propio un vasto segmento de la humanidad. Nunca ha habido un filósofo que se dejase serenamente conducir por la lógica hacia un fin y destino fatal e ignorado, sino que todos ellos han elevado su sistema para afirmar y eternizar en lo posible la verdad congénita que llevaban dentro de sus entrañas. El carácter dramático lucha sobre todo por realizar su verdad antes que por definirla; pero no puede evitar que en su discurso resuene el eco infatigable de aquella verdad dominante.

Véase pues, por cuales caminos hemos llegado a aceptar el diálogo como cuestión de fondo en el arte teatral. La materia es ardua y no está agotada en dos artículos. Muchos puntos interesantes, tales como la diferencia entre el arquetipo y el tipo, o sea, entre el personaje del drama y el de la comedia, con el género del diálogo que respectivamente les conviene, quedan por tratar. Tiempo habrá en lo futuro para volver de vez en vez con algunos toques complementarios acerca del mismo asunto.

Ramón PÉREZ DE AYALA
Allentocón, septiembre 1913

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

Artículos y obras de Ramón PÉREZ DE AYALA.

- Trece dioses (Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez)*, *El Progreso de Asturias*, junio o julio de 1902; edición de Geraldine Scanlon, Madrid, Alianza, 1989.
- Teatrillo*, por Luis y Agustín Millares Cubas", *La Lectura*, nº 28, abril de 1903.
- "La dama negra. Tragedia de ensueño", *Helios*, agosto de 1903.
- "Literaturas del Norte", *Helios*, agosto de 1903.
- "Maeterlinck", *La Lectura*, nº 33, septiembre de 1903.
- "Clarín", *El Imparcial*, 11 de abril de 1904.
- "Los guantes grises", *La Lectura*, noviembre de 1905.
- "El paisaje en Clarín", *El Imparcial*, 18 de junio de 1906.
- "La semana en Londres. El ocaso de los filósofos", *El Imparcial*, 22 de julio de 1907.
- "La semana en Londres. La sentencia modistil", *El Imparcial*, 29 de julio de 1907.
- "*Casandra*", *Europa*, 6 de marzo de 1910, *apud* García Mercadal 1966: 27-31.
- "*Cuento de abril*. Escenas rimadas en una manera extravagante, por don Ramón del Valle-Inclán", *Europa*, 27 de marzo de 1910, *apud* García Mercadal 1966: 397-402.
- "Tabla rasa. Teatralerías", *La Tribuna*, 9 de septiembre de 1913.
- "Tabla rasa. Más sobre el teatro", *La Tribuna*, 26 de septiembre de 1913.
- "Tabla rasa. Más del teatro y del cine", *Nuevo Mundo*, 16 de julio de 1914, *apud* Friera 1986: 102-104.
- "De arte dramático: *Los condenados*. Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales", *España*, 9 de abril de 1915, *apud* Friera 1986: 45-48.
- "Las máscaras. El actor Morano", *España*, 21 de octubre de 1915, *apud* García Mercadal 1966: 175-186.
- "Las máscaras. La reteatralización", *España*, 25 de noviembre de 1915, *apud* Friera 1986: 60-62.
- "*Sor Simona*", *España*, 9 y 16 de diciembre de 1915, y *El Sol*, 19 de julio de 1924, *apud* García Mercadal 1966: 31-46.
- "Ver por primera vez. El Natural y el Arte: La Crítica", *Mundo Nuevo*, 4 de febrero de 1916, *apud* Friera 1986: 116-118.
- "El liberalismo y *La loca de la casa*", *El Liberal*, Barcelona, 3 de mayo de 1916 y *El Imparcial*, 22, 23, 24 y 25 de mayo de 1916, *apud* García Mercadal 1966: 47-68 (Conferencia leída en la Sociedad El Sitio, de Bilbao, en sesión solemne de homenaje a don Benito Pérez Galdós).
- "*Navidad*. Misterio, por don Gregorio Martínez Sierra, con música del maestro Turina", *El Imparcial*, 22 diciembre de 1916, *apud* García Mercadal 1966: 422-429.
- "*La mujer desnuda*. Comedia de Bataille, versión castellana del señor Hernández-Catá", *El Imparcial*, 24 de diciembre de 1916, *apud* García Mercadal 1966: 429-432.
- "Los teatros. *Casa de muñecas*, de Ibsen. Beneficio de la Señora Bárcena", *El Imparcial*, 28 de abril de 1917, *apud* García Mercadal 1966: 306-313.
- "Las Máscaras. El melodrama", *El Sol*, 3 de noviembre de 1918, *apud* García Mercadal 1966: 253-262.

- “Benavente y mis críticas. La importancia de los títulos”, *El Imparcial*, 9 de julio de 1922, *apud* García Mercadal 1966: 142-147.
- “Paréntesis. Lo nuevo y la moda”, *El Imparcial*, 16 de julio de 1922, *apud* García Mercadal 1966: 149-152.
- “Benavente y mis críticas. Los hipócritas y los agonistas. Coincidencias satisfactorias”, *El Imparcial*, 23 de julio de 1922, con el título “Privilegio de los antiguos”, *apud* García Mercadal (ed), 1966: 152-155.
- “Valle-Inclán, dramaturgo”, *La Pluma*, 1923, 19-27, *apud* García Mercadal 1966: 155-161.
- “La crisis teatral. La voz en el teatro. La escuela - Naturaleza”, *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1927, *apud* García Mercadal 1966: 530-537.
- “Paliqne Teatral. El público”, *El Sol*, 27 de octubre de 1927, *apud* García Mercadal 1966: 480-483.
- “Divagaciones inocentes”, *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de abril de 1930, *apud* García-Mercadal 1966: 591-614.
- “Prólogo de la presente edición”, *Las Máscaras*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, 4ª ed., *apud* García Mercadal 1966: 11-22.
- “Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós”, *apud* García Mercadal 1966: 402-408. (Conjunto de anotaciones dejadas por el autor y recogidas por Mercadal).
- “El gran teatro del mundo”, *apud* García Mercadal 1966: 556-575.
- FRIERA SUÁREZ, F. (ed.), 1986; Ramón Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos en los semanarios “España”, “Nuevo Mundo” y “La Esfera”*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- GARCÍA MERCADAL, J. 1966, Ramón Pérez de Ayala, *Obras Completas*, t. III, *Las máscaras. Política y toros*, Madrid, Aguilar.
- Troteras y danzaderas*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- Las Máscaras*, Madrid, Calleja, 1917.
- Las Máscaras*, Madrid, Calleja, 1919.
- Las Máscaras*, Madrid, Renacimiento, 1924.
- Las Máscaras*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.

El Embrujado de Valle-Inclán.

- El Embrujado. Tragedia de Tierras de Salnés*, Madrid, Perlado, Páez y Cía, Opera Omnia, vol IV, Imprenta de José Izquierdo, 1913 (Colofón: 23 de mayo de 1913).
- El Embrujado. Tragedia en tres actos*, *El Teatro. Revista semanal*, Obras Selectas nº 73, Buenos Aires, 21 de agosto de 1922.
- Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Opera Omnia, vol IV, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1927 (contiene *El Embrujado*, 109-247).
- El Embrujado. Tragedia de Tierras de Salnés*, Original. Estrenada en el Teatro Muñoz Seca, de Madrid, la noche del 11 de noviembre del año 1931, *La Farsa*, nº 218, Madrid, año V, 14 de noviembre de 1931.
- Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, edición de Ricardo Doménech, Madrid, Nueva Austral, 1990.
- Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, edición de Jesús Rubio, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, edición crítica de Jesús Rubio, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 37, 1996.

Textos periodísticos de *El Embrujado*

"*El Embrujado. Comedia bárbara en tres jornadas, El Mundo*, 25 de noviembre de 1912; 3, 7, 12, 15, 17, 23 y 26 de diciembre de 1912. "*El Embrujado (Continuación)*", *El Mundo*, 7 y 19 de enero de 1913.

"*El Embrujado*", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 18 de diciembre de 1912.

"*El Embrujado*", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 4 de marzo de 1913.

Bibliografía secundaria

CABAÑAS VACAS, P., 1995, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro.

DOUGHERTY, D., 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.

FRIERA SUÁREZ, F., 1986, *Pérez de Ayala y la historia de Asturias (1880-1980)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

FRIERA, F. y CAÑAS, J. T. (1992): "Colaboraciones periodísticas de Ramón Pérez de Ayala: crítica de ediciones e índices", *Primer Congreso de Bibliografía Asturiana*, t. II, Oviedo, Conserjería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud.

GONZÁLEZ DEL VALLE, L. T., 1993, *El canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente)*, Madrid, Huerga y Fierro.

HOYOS GONZÁLEZ, M. de, 1994, *El mundo helénico en la obra de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.

JUAN BOLUFER, A. de (en prensa), "Primeras colaboraciones periodísticas de Ramón Pérez de Ayala", *Homenaje al profesor don Benito Varela Jácome*, Universidad de Santiago de Compostela.

LAVAUD, J. M., 1992, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.

MACKLIN, J. (1982): "Ramón Pérez de Ayala y *La Revista Ibérica*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXVI, 107, septiembre-diciembre.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARELLANO, J., 1988, "Teatro español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", *Revista de Literatura*, nº 99, enero-junio, 171-204.

RAMONEDA SALAS, A., 1982, 1983, "Valle-Inclán: un estreno frustrado, I y II", *Insula*, nº 433, diciembre, 1, 12-13, y nº 434, enero, 3-4.

ROCA FRANQUESA, J. M., 1980, "Notas sobre el credo crítico-estético de Ramón Pérez de Ayala", en M^a del Carmen Bobes et alii., *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 189-230.

RUBIO JIMÉNEZ, J., 1998a, "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía", *España Contemporánea*, I, 1, 1998, 27-54.

——— 1998b, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Presentación de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate, nº 8.

SERRANO ALONSO, J., 1992, "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931", en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC - Tabacalera, 345-360.

VALLE-INCLÁN, J. y VALLE-INCLÁN J. del, (eds.), 1994, Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos.