

Hala, Arnold

Notas hispánicas de F.X. Šalda

Études romanes de Brno. 1969, vol. 4, iss. 1, pp. 97-117

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113145>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARNOLD HALA

Un hispanista que haya leído los artículos precedentes dedicados a F. X. Šalda se hará quizás la pregunta de si Šalda — esa personalidad de espíritu tan potente — se interesaba también por la literatura española y qué valores sabía encontrar y apreciar en ella. Un hispanista que se haya dedicado al estudio del Siglo de Oro y que sepa que Praga en la cual Šalda vivió casi toda su vida es una verdadera joya de arte barroco, se preguntará quizás si es posible que Šalda no haya sido cautivado e influenciado por el dinamismo sugestivo del estilo barroco que le rodeaba y que, por consiguiente, no haya sabido admirar también las joyas de la literatura española, entre las cuales tantas están empapadas de espíritu barroco.

Basta con hojear un poco su extensa obra para darse cuenta de que los nombres españoles aparecen allí con muy poca frecuencia. Mas quizás incluso lo poco que hay allí puede revelarnos algo interesante sobre las relaciones de Šalda con la literatura española.

Las obras publicadas por F. X. Šalda entre los años 1889 y 1937 y que hemos estudiado desde el mencionado punto de vista, comprenden más de diez mil páginas. Es una obra que asombra no sólo por su extensión, sino también por su gran variedad: artículos, ensayos y conferencias sobre temas literarios, estéticos, filosóficos, sociológicos, históricos, políticos, sobre artes plásticas, etc. — todo eso al lado de sus poesías, cuentos, novelas y dramas.

El hecho de que Šalda publicó muchos artículos sobre diversos problemas de la literatura checa, francesa, alemana, inglesa, rusa, italiana y otras, puede dar lugar a la sospecha de que la extensión de su trabajo esté en perjuicio de la profundidad. Pero ya varios conocedores de la obra de Šalda han demostrado que éste nunca acudía a una fácil improvisación, que cada palabra en sus escritos está basada en un razonamiento exacto. A la misma conclusión hemos llegado también nosotros, estudiando lo que Šalda escribió sobre la literatura española.

Šalda no dedicó ningún estudio monográfico a un autor español. Abordaba los problemas de literatura española sólo ocasionalmente. En los años noventa tuvo dos veces la posibilidad de hacerlo, en ocasión de la aparición de dos dramas españoles en las tablas checas. Mas antes de hablar de las dos críticas publicadas por Šalda, consideramos útil trazar por lo

menos en grandes líneas la historia de los dramas españoles en las escenas de Praga.

*

En 1841 se publica por primera vez un libro checo que lleva el nombre de Calderón en la portada. Es la comedia *La casa con dos puertas mala es de guardar*. No se trata de una traducción ni adaptación directa del original español, sino de una versión libre en idioma checo, hecha por Josef Kajetán Tyl,¹ de la adaptación alemana de Cosmar.² Ya la versión de Cosmar es bastante independiente del original y en la traducción de Tyl ha quedado, evidentemente, aún más alterado el texto de Calderón.³ Pero mencionamos esta traducción por ser probablemente el primer contacto del teatro checo con el drama español.

Once años más tarde aparece en la escena checa praguense la versión checa de una adaptación alemana de la comedia *El villano en su rincón* de Lope de Vega. Si no tenemos noticias de la acogida que el público checo le dio a la pieza traducida por Tyl, en este último caso no fue un éxito muy grande. Ante el público checo de aquella época no salvó la obra ni la adaptación de Friedrich Halm,⁴ quien cambió por completo el fondo filosófico de la obra. Al final de la adaptación alemana, seguida también por el traductor checo,⁵ el villano no acepta la proposición del rey de pasar a vivir en la corte real y regresa a su humilde casa donde sólo puede vivir en felicidad. La influencia de las ideas de Rousseau es evidente.

En los años sesenta, al lado de la comedia de Juan Manuel Diana *La receta contra las suegras*, el público checo tiene la posibilidad de conocer en el espacio de tres años cuatro obras importantes del Siglo de Oro: *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* y *El médico de su honra* de Calderón y *El desdén con el desdén* (representado bajo el título *Donna Diana*) de Moreto. Sólo la comedia de Moreto tuvo éxito. Los dramas de Calderón no lograron captar el interés del público.⁶

En el decenio siguiente se estrenó sólo *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus. En los años ochenta, es decir en los años en que el joven

¹ Josef Kajetán Tyl (1808—1856), dramaturgo, actor, crítico teatral y escritor, cuya obra dramática sentó las bases del teatro de inspiración nacional. Su traducción de Calderón, más bien de Cosmar, se montó en varias ciudades checas en los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX y se publicó en tres ediciones: 1841, 1871 y 1906.

² Alexander Cosmar (1805—1842), alemán, autor de traducciones y adaptaciones rutinarias de comedias que estaban de moda en su época.

³ Véase el estudio detallado de Eduard Hodoušek, „J. K. Tyl jako první český překladatel Calderóna« (J. K. Tyl como primer traductor checo de Calderón), in *Časopis pro moderní filologii*, Praga, año XXXIX, 1957, No. 1, págs. 1—8.

⁴ Friedrich Halm, seudónimo de Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch—Bellinghausen, conocido hombre de teatro vienés, autor de traducciones y adaptaciones de obras dramáticas.

⁵ Václav Filipek (1812—1863), periodista y traductor checo, autor de varias prosas.

⁶ La obra de Juan Manuel Diana fue traducida por V. Beníšek. Emanuel Züngel (1840—1895), poeta y traductor, tradujo al *Alcalde de Zalamea*. Las demás obras mencionadas fueron traducidas por Josef Jiří Stankovský (1844—1879). En todos los casos se trata de traducciones de las versiones alemanas.

Šalda ya vive en Praga, reaparecen en las tablas checas *El alcalde de Zalamea* (1882 y 1887, en dos traducciones diferentes) y *El desdén con el desdén* (1882 y 1885, también en dos traducciones). Y la experiencia se repite: Moreto tiene éxito, Calderón fracasa. Cosa que asombra sobre todo en el caso del *Alcalde de Zalamea* montado en 1887, ya que la obra se presentó en una traducción de Jan Červenka, muy adecuada al texto original y que indiscutiblemente pertenece a las mejores traducciones de esta pieza que se hayan hecho hasta ahora. Los críticos de la época señalaron en los periódicos algunas de las causas de esta falta de interés: el bajo nivel cultural del público, las dificultades que tenían los actores con la recitación y el público con la percepción de los versos. La crítica veía un solo remedio: verter en prosa los versos del texto.

En los años siguientes, Jaroslav Vrchlický⁷ quiere llamar la atención del público checo al teatro español moderno. Entre los años 1889 y 1894 se representan en su traducción tres obras de José Echegaray, cuya fama mundial en aquellos años se acercaba a su punto culminante. En Praga se presentó *O locura o santidad* (1889, en el mismo año montada también en Brno), *El gran galeoto* (1893) y *Mariana* (1894). El estreno de *O locura o santidad* provocó vivo interés del público por lo insólito de los recursos con que se expresaban fuertes y ardientes pasiones. Pero la crítica, y con ella pronto también el público, descubrió que detrás de los choques de grandes pasiones se ocultaba sólo un efectismo rutinario, bien calculado. F. X. Šalda en una de sus primeras críticas teatrales prestó su atención a *Mariana* y, como se trata de un artículo muy importante, tendremos que analizarlo detalladamente.

En el último decenio del siglo XIX se hacen nuevos intentos de imponer al público el teatro del Siglo de Oro. En 1890 se representa *El villano en su rincón* en adaptación de J. Vrchlický. Esta vez es un éxito rotundo y terminante, que es probablemente el resultado de una simplificación de la adaptación alemana de Halm. Para dar mayor ritmo a la acción, Vrchlický suprimió muchas reflexiones filosóficas y muchos versos que no sirvieran directamente al desarrollo de la acción. Con esta intervención suya consiguió que su adaptación se acercara por su tono más bien a una comedia de capa y espada. El éxito de esta adaptación así como el éxito anterior de la comedia de Moreto dejan ver con claridad la preferencia que el público de aquella época daba a las comedias más bien ligeras, frente a los profundos dramas de Calderón.

Lo confirman también los últimos estrenos de dramas españoles en el siglo XIX: cierto éxito de la comedia de Alarcón *La verdad sospechosa* (reseñada por Šalda) y poco interés por *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*. Después de esta experiencia Calderón desaparece de las tablas de Praga por casi veinte años, para ceder su lugar a Galdós (*Electra*), a Zorrilla (*Don Juan Tenorio*) y sobre todo a Lope de Vega (*El villano en su rincón*).

No podemos pasar por alto las obras traducidas al checo, pero no estrenadas, como son los autos *El gran teatro del mundo* y *A María el corazón*,

⁷ Jaroslav Vrchlický (1853—1912), insigne poeta parnasiano checo y autor de numerosas traducciones de las principales literaturas europeas.

traducidas por Karel Bor. Císař (1868), y *El mágico prodigioso* en una buena traducción de Josef Král (1891).

*

Después de trazar en grandes rasgos el camino de los dramaturgos españoles por los teatros checos en el siglo pasado,⁸ pasaremos a estudiar ahora el primer contacto crítico de Šalda con un autor español. Su artículo, publicado unos cuantos meses después del estreno de *Mariana* de José Echegaray, empieza con una caracterización de la personalidad artística del autor y de su método: „El español *Echegaray* es un constructor y mecánico dramático de sangre tan pura que casi no tiene rival. Es matemático de profesión y continuó siéndolo incluso en las tablas. Se pone tareas, diversos enigmas „éticos“ (¡sit venia verbo!) o „sociales“ (¡lo mismo!) o „psicológicos“ (¡igualmente!), extraordinariamente superficiales y exteriores, basados en una combinación de circunstancias o de hechos o de firmes e inflexibles principios y caracteres, los rodea del debido número de nudos que luego va desenredando y de obstáculos que va anteponiendo y quitando como quiere.“⁹ Es un juicio severo pero justo, aunque apliquemos al drama de Echegaray los criterios actuales. En aquella época Šalda sí que saludaría con mucho fervor dramas con temas verdaderamente éticos, sociales o psicológicos — no olvidemos que Hennequin es su maestro de entonces — pero tuvo que rechazar el juego efectista sobre la base de los demasiado exaltados pseudoproblemas dramatizados por Echegaray.

Si Šalda califica a Echegaray como matemático en las tablas, no se debe buscar en estas palabras a priori una condena. Un año antes Šalda habla de la poesía de E. A. Poe. Subraya que Poe era racionalista y que en su *Filosofía de la composición* demuestra que al componer su *Cuervo* procedía de una manera fría como si estuviera resolviendo una tarea matemática. Y Šalda agrega: „En el arte se puede provocar una impresión sólo de dos modos: 1° por simpatía, es decir, yo mismo la siento, pinto, describo, y el alma del lector se apropia de ella por imitación, por simpatía (método subjetivo), o 2° estoy por encima del lector, frío y no emocionado y — sólo calculo los recursos, le tiendo una red de recursos con los cuales le „captaré“ (teoría objetiva, teoría de „impasibilidad“ artística).“¹⁰ Tanto en la poesía de Poe como en los dramas de Echegaray trabaja cierto mecanismo calculado. Pero Poe sabe ocultarlo. Es una condición artística, dice Šalda. Si el lector lo percibiera, no se dejaría atraer y encantar. Pero en el drama de Echegaray el mecanismo de choques de caracteres y de obstáculos que aparecen y desaparecen se deja ver a cada momento, al

⁸ Para más detalles sobre el asunto véase, Eduard Hodoušek, *Španělské drama v Čechách v 19. století* [El drama español en Bohemia en el siglo XIX], escrito en 1949, inédito hasta ahora.

⁹ F. X. Šalda, „Josého Echegaraye Mariana“ (Mariana por José Echegaray), *Rozhledy*, año 3, 1894. Citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy* (Manifestaciones críticas), tomo 2, Melantrich, Praga 1950, págs. 55—59.

¹⁰ F. X. Šalda, „Karel Švanda ze Semačic: Fantastické povídky“, *Literární listy* 14, No. 10, 1893. Citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 1, Praga 1949, pág. 359.

igual que la mano del autor que le da impulsos, más obedientes a la voluntad de su creador que a la lógica intrínseca del drama.

Quizás un punto de contacto entre Poe y Echegaray — acaso el único que exista entre ellos — que es la estética racionalista aplicada por los dos, nos justifique a continuar en esta comparación. Šalda califica a Poe de un gran estilista sugestivo, mágico y funcional, que posee y domina así recursos con que encubrir el mecanismo, ideado por el camino puramente racional. Pero hablando del autor de Mariana pasa por alto el problema de estilo (en el sentido filológico de la palabra y no dramático). Esta omisión se debe quizás al hecho de que Šalda probablemente no conocía el original español de la pieza para poder juzgar los valores estilísticos del propio Echegaray y los de su versión checa. Es de suponer que esta evaluación tampoco hubiera resultado favorable para Echegaray.

La tercera condición para poder aprovechar artísticamente la estética racionalista es, según Šalda, la de dar una gran profundidad emocional y sobre todo ideológica al argumento. Šalda la encuentra en la obra de Poe, pero se la niega al argumento del drama de Echegaray, como ya hemos señalado y vamos a señalar aún.

En resumen, el racionalismo de Echegaray no pudo dar frutos valiosos por falta de suficiente capacidad artística.

Los portadores del mecanismo que obra en los dramas, es decir, los personajes, se presentan a la vista del joven Šalda como „de carácter extraordinariamente „fuerte“, es decir, firmes e inflexibles, rigurosos, féreos, arrojados en una sola dirección y agresivos. Son *fanáticos* de una circunstancia, realidad, prejuicio o propiedad dada, inmaterial, que se halla fuera de ellos. Es en el choque de tales gentes contra sí mismos, contra otros caracteres igualmente exaltados y agresivos — contra su ambiente y la sociedad o al fin contra los deberes u otros sentimientos inferiores, contra las obligaciones y relaciones antagónicas — donde hay tensión, combate, lucha y lo trágico en la mayoría de las piezas de Echegaray“.⁹ Y cuando Šalda continúa diciendo que „sus héroes suelen ser dotados de extraordinaria clarividencia y razón, son duros, rebeldes y llenos de tensión, están ajenos a las mediocres y corrientes concesiones y flaquezas sentimentales o a otras, y elevados por encima de ellas“,⁹ ya nos está claro adónde va: en los personajes de Echegaray ha descubierto algunos rasgos típicos para los héroes barrocos. No les ha llamado así, naturalmente, ya que los alumnos de Wölflin que se servirán de su definición del barroco como una manifestación artística, resultado de una *Kunstwollen* bien característica y no inferior a las demás, para extenderla al campo literario, llegarán mucho más tarde.

En los dos rasgos característicos para el drama de Echegaray que se nos dan a continuación resalta aún más que el joven Šalda barrunta en la obra de Echegaray reminiscencias que llamaría unos treinta años más tarde reminiscencias barrocas. Dice en cuanto al primero: „En esta dureza, firmeza de acero, racionalismo y autodeterminación clarificante, en esta frialdad y prudencia que hace desprender de muchas figuras cuyas un soplo glacial incluso en el máximo ardor de las pasiones, en tempestades de afectos y en fiebres de sentimientos — aquí se halla, me parece, un pedazo del temperamento nacional de Echegaray — un pedazo de la eto-

logía colectiva española".⁹ Šalda utiliza la palabra *etología* en el sentido que le da Stuart Mill, cuya *Lógica* y otros libros nutrían al joven Šalda ávido de conocer, comprender y asimilar los trabajos de todos los espíritus de la época que mostraban un nuevo camino para la realización de valores espirituales.

No podemos omitir de preguntarnos aquí en qué basaba Šalda su juicio, qué es lo que conocía de la literatura española y de la vida de España en general para poder juzgar así. La última parte de la pregunta es difícil de contestar. Es que todavía ahora queda por hacer un estudio profundo sobre los contactos entre España y los países checos en el curso de su historia. Existen trabajos sobre esta tema — entre sus autores hay que nombrar por lo menos a historiadores e hispanófilos como Antonín Píkhart, Vlastimil Kybal, Bohdan Chudoba, Jaroslav Borovička, Jaroslav Lenz, Václav Černý y Josef Polišenský — pero son estudios parciales que no agotan el tema en toda su complejidad y extensión. Más claro ya es el contacto en el campo literario, aunque también a este respecto hay muchas lagunas a llenar.¹¹

Es de suponer que Šalda conocía las compilaciones checas sobre la literatura española, sobre todo dos artículos de Václav Bolemír Nebeský sobre los romances españoles y sobre Calderón,¹² y quizás leyó también las páginas que Václav Petrů dedicó a la literatura española en su *Historia ilustrada de la literatura universal*.¹³ Tenía a su disposición el *Diccionario enciclopédico* de František L. Rieger (1860—1873) que trafa informaciones básicas sobre los más importantes autores españoles. Conocía probablemente también algunas obras españolas en traducción checa, como los romances, el *Quijote* de Cervantes, *El villano en su rincón* de Lope, estrenado en Praga en 1890, varias obras de Calderón y los tres dramas mencionados de Echegaray. Quizás conocía también algo de las traducciones checas de Pedro Antonio de Alarcón, Antonio de Trueba, Fernán Caballero, Armando Palacio Valdés, Gustavo Adolfo Bécquer, publicadas hasta 1894. Pero la fuente más probable de su información fueron sobre todo los estudios literarios alemanes y las traducciones alemanas. Los pioneros de la historia literaria española en los países checos se veían obligados a proceder así a causa de no dominar bien el español y sobre todo el español del Siglo de Oro. También la mayoría de las traducciones checas se hicieron a través del alemán.¹⁴

¹¹ Recalcamos sobre todo el trabajo de la Comisión de estudio de los manuscritos, adjunta a la Academia Checoslovaca de Ciencias, en la cual, sobre todo gracias al insigne romanista y barroquista checo Václav Černý, miembro correspondiente de la Real Academia Española, se han conseguido últimamente grandes éxitos. Uno por todos: el hallazgo y la edición crítica del *Gran Duque de Gandía* de Calderón, debidos a Václav Černý.

¹² Václav Bolemír Nebeský (1818—1882), poeta, historiador y traductor, uno de los primeros divulgadores de la literatura española en los países checos.

¹³ Václav Petrů, *Illustrované dějiny literatury všeobecné*, tomo 1, 983 + XVIII págs., Plzeň 1881. La parte dedicada a la literatura española (182 páginas) se basa sobre todo en los trabajos de Bouterweck, Wolf y Schack.

¹⁴ Véanse Eduard Hodoušek, *Španělské drama v Čechách v 19. století*, inédito, Eduard Hodoušek, „Vrchlického překlady z Calderóna“ (Las traducciones checas de Calderón), *Časopis pro moderní filologii*, año XL, Praga 1958, No. 3, págs. 143—158.

Entre estos pioneros que acabamos de mencionar aparece pronto también Šalda. En 1894 acepta la proposición de colaborar en la confección del gran *Diccionario enciclopédico Otto*.¹⁵ Entre las 378 entradas literarias que saldrán de su pluma entre los años 1894 y 1908 figuran también 13 dedicadas a los siguientes autores españoles: Benito Jerónimo Feijóo, Antonio García Gutiérrez, Gil Vicente, Luis de Góngora, gongorismo, Gonzalo Berceo, Baltasar Gracián, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Herrera, José Iglesias de la Casa, José Francisco de Isla, Diego Hurtado de Mendoza y Manuel José Quintana. Sobre temas españoles escribió Šalda también las entradas *El Escorial* y *Espartero* y habla de la literatura española también en el marco de las entradas *novela*, *romance* y *romancero*. Šalda elaboró más de la mitad de estas entradas en los años 1894 y 1895, así que en el momento de estreno de *Mariana* la literatura española no era algo completamente desconocido para él. La mayoría de las informaciones sobre los distintos autores españoles revelan que Šalda se documentaba ampliamente; lo comprueba no sólo la bibliografía que se agrega al final de las entradas, sino sobre todo el hecho de que la mayoría de ellas no han perdido su validez hasta el día de hoy.

Ahora bien: Dándonos cuenta de que Šalda no limitaba su interés sólo a la literatura contemporánea, sino que trataba de comerciar también con las grandes personalidades del pasado literario, siempre que se tratara de creadores cuya obra se encontraba en un punto crucial de evolución literaria, o por haber llevado a la perfección la expresión de cierto tipo de sentir, o por dar a presentir con claridad el futuro rumbo de la evolución de la literatura, debemos llegar a la conclusión de que Šalda, ya en su juventud, estaba bien familiarizado con la obra de Calderón. Comprueban esta deducción nuestra no sólo las menciones sobre Calderón diseminadas a lo largo de su actividad de crítico y ensayista, sino también la comparación que hizo entre el drama de Echegaray y el de Calderón, en los cuales ve representantes del rasgo etológico que ya hemos recalcado: „Esta extraña mezcla de firmeza, de tersura metálica y fría y de seguridad con una descomposición interna y un derrumbe inundante de todos los diques internos — y en otra parte una calma altiva, fría, de frialdad mármorea y resbaladiza con un dominio racional indestructible e imperturbable sobre grandes incendios interiores, sobre nubes de humo de las más oscuras, más perversas u otra vez de las más ardientes y más punzantes pasiones — esta extraña amalgama de ardor y de frío glacial fue pintada ya en algunos tipos inolvidables con un color firme y mordaz como agua regia, por el clásico nacional español Calderón“.⁹ Fíjense bien: „una extraña amalgama de ardor y de frío glacial.“ ¿No estuvo Šalda muy cerca de la definición de una de las peculiaridades del barroco? Quizás sólo el apego a las ideas de Stuart Mill no le permitió descubrir, bajo lo que él llamó producto del temperamento nacional español, una voluntad de expresión artística correspondiente a un estado psíquico colectivo, ligado a un momento determinado en la historia de la cultura, pero no limitado a un solo país. Šalda se hubiera adelantado así a lo que diría más de cua-

¹⁵ *Ottův slovník naučný*, Praga 1888—1908. Obra importante por la solidez de su elaboración.

renta años después en un ensayo sobre el barroco literario.¹⁶ Y se hubiera dado cuenta — un pequeño paso le separaba de eso — de que entre Calderón y Echegaray no existía afinidad por emanar sus obras del mismo temperamento nacional, sino que los unía sólo el hecho de que Echegaray era un mero epígono anacrónico de Calderón.

Después de prestar tanta atención al primer rasgo característico que Šalda descubre en el teatro de Echegaray, mencionemos por lo menos concisamente el segundo, el cual es, según él, la consecuencia del primero: „una dialéctica rebelde, cáustica, obstinada y agresiva.“⁹ Šalda opina que este rasgo se realizó mejor en *O locura o santidad* que en *Mariana*, a pesar de toda su grosera falsedad. Sub specie de lo que sabemos hoy del barroco, esta propiedad tampoco es incompatible con él.

Al principio de los años noventa, Šalda reaccionaba violentamente contra las manifestaciones del romanticismo literario que sobrevivía — aunque liquidado cada vez más por el sentir realista — en las letras checas. No menos violentamente, pues, tuvo que reaccionar contra *Mariana*, en la cual vio una obra „partida entre un género psicológico de carácter y un grosero drama efectista de bruscos cambios casuales“,⁹ o sea, por este último rasgo, una obra de cierta tonalidad romántica. Atraído como muchos otros de su generación por la nueva disciplina en el estudio del hombre — por la psicología, estudiada sobre todo en las obras de Hennequin y en los *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget — Šalda sintió en el elemento psicológico una nueva y muy significativa aportación a la evolución del drama.¹⁷ Sólo en este plano está inclinado a reconocer cierto mérito a Echegaray al decir que „en el drama de Echegaray tienen cierto valor artístico y literario, aunque no precisamente nuevo y grande, sólo los dos primeros actos, que contienen algo que es por lo menos una modesta tentativa de psicología descriptiva, de análisis y retrato de Mariana“. ⁹ Mas lo que Echegaray expuso no era un fino análisis supeditado a fines dramáticos, sino un grosero dibujo en que Šalda ve sobre todo estas deficiencias: sequedad y falta de matices, monotonía, dureza, grosera superficialidad y somera rapidez. El personaje de Mariana no se da en su integridad vital, „no se presenta en líneas precisas ni con el ritmo y el compás de su vida espiritual“. ⁹ Dado esto, „el espectador se ve obligado a proceder como un crítico, buscando trabajosamente complementos por medio de reflexiones y en muchos casos incluso por medio de hipótesis y adivinaciones para las cuales el autor no ha dado ningunos fundamentos ni alusiones marcadas“. ⁹ Huelga decir que la mayoría del público burgués checo de los años noventa, muy materialista y buscando en el teatro sólo diversión o emociones o fomento para sus sentimientos patrióticos de carácter egoísta, no estaba muy dispuesto a componer en su mente el cuadro completo de la psicología de la protagonista, si esto requería tanto esfuerzo.

¹⁶ F. X. Šalda, „O literárním baroku cizím i domácím“ (Sobre el barroco literario en el mundo y en nuestro país), *Šaldův zápisník (Cuadernos de Šalda)*, año 8, 1935—1936, págs. 71—77, 105—126, 167—182, 232—246.

¹⁷ Véase el análisis de la concepción de la personalidad en los dramas modernos que Šalda da en „Gerharta Hauptmanna Hanička“ (Hennele por Gerhart Hauptmann), *Rozhledy*, año 3, 1894; reproducido en F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 2, págs. 31—47.

La segunda parte del drama es, según Šalda, „una mera combinación de situaciones brutales y violentas, de escenas y peripecias exaltadas y sin matices“.⁹ La condena de este fácil efectismo es rotunda: „Da esto la impresión de un teatro de marionetas, febril, duro y estrambóticamente porfiado, caricaturizado a lo romántico, fieramente lúgubre y a veces brutalmente fuera de lugar.“⁹ Es al mismo tiempo la segunda causa por la cual con esta obra Echegaray desaparece de los teatros checos, enterrado, esta vez, tanto por la crítica como por el público. Se debe este fracaso, según Šalda, a la psicología y al gusto del público checo y a su cultura, la cual, „aunque baja y mal desarrollada todavía, es suficiente para rechazar este plato crudo“.⁹

Consideramos inútil analizar todas las torpezas y todos los efectismos que Šalda descubrió en *Mariana*. Son bastante conocidos o muy fáciles de hallar para un lector de hoy. Pero el mérito de Šalda así como de varios otros críticos checos reside en que han puesto al descubierto todas aquellas flaquezas en el momento en que los dramas de Echegaray y entre ellos también *Mariana*, eran aplaudidos con entusiasmo en muchos países europeos,¹⁶ preparándose así el camino a la fama mundial y, al final, al otorgamiento del Premio Nobel en 1904.

*

Cuatro años después de su crítica de la obra de Echegaray, en 1898, F. X. Šalda publica su segunda crítica de un drama español. Esta vez es en ocasión del estreno de una comedia de capa y espada — *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza — en el Teatro Nacional de Praga. El artículo de Šalda no nos interesa por relatar la historia del argumento de la obra en la línea de Alarcón a Corneille.¹⁹ Tampoco nos interesa mucho la característica de la personalidad humana de Alarcón. Son informaciones que uno podía hallar ya en varias compilaciones y estudios sobre la literatura francesa y española, fácilmente asequibles para el aficionado al teatro. Mas veamos lo que es de la cosecha de Šalda.

En primer lugar — lo que es una de las obligaciones de cualquier crítico teatral — Šalda registra la reacción del público. Esta vez fue un éxito. „La verdad sospechosa es una comedia chispeante, llena de buen humor y esplendor y *divertía* bien al público y, como creo, también a los catadores literarios. Desde luego, éstos se divertían por otra razón y de otra forma que aquéllos. El público gozaba de modo completamente ingenuo y elemental de las situaciones e intrigas, del flujo dramático ricamente enredado y relleno, en total quizás de todo lo que había exigido del teatro un burgués español al principio del siglo XVII: que *asombrara*. Esta era

¹⁶ En cuanto a *Mariana*, recordemos el clamoroso éxito en Lisboa, en Londres y en Bruselas. En Alemania se aplaudía *El gran galeoto* y *O locura o santidad*. Esta segunda obra se estrenó con éxito en Estocolmo; *Mancha que limpia*, en Atenas y Budapest; *El loco dlos* con las demás obras mencionadas gustó mucho en París. Se le comparaba a Echegaray a los más célebres dramaturgos europeos de las nuevas tendencias realistas sociales, tales como Ibsen, Sudermann y Bjornson.

¹⁹ Corneille pensó que el texto español que le sirvió de modelo para *Le Menteur* provenía de la pluma de Lope de Vega.

la *conditio sine qua non*. Una acción hábil y graciosamente enredada y desenredada. Situaciones y escenas de mucho efecto y asombrosas. La audacia y la elegancia de las combinaciones de la acción. Una tarea en el tablero dramático, solucionada con gracia e ingenio.²⁰ No hace falta agregar más. Estas cualidades no sólo eran garantías de éxito ante el público en los teatros del Siglo de Oro español y en los teatros checos del fin del siglo XIX, sino que tampoco han dejado de serlo hoy día y nada cambiará a este respecto, probablemente, en los próximos decenios.

Uno de los pocos factores que pudieran condenar al fracaso en vez de llevar al éxito una obra por el estilo, sería la traducción o la adaptación. Es difícil conjeturar si la comedia hubiera tenido la misma repercusión sobre el público en el caso de que hubiera sido representada sólo en traducción literal, sin adaptación alguna. Šalda acepta la adaptación de Vrchlický como acertada, a pesar de que éste intervino substancialmente en la organización de la comedia. Justifica Šalda este procedimiento por el hecho de que las obras dramáticas de las épocas anteriores, según él, fueron más improvisadas y más movibles que las contemporáneas, pensadas éstas hasta el último adjetivo, hasta la última coma y punto. No hemos hecho un estudio detenido de la obra de Alarcón que sólo nos revelaría si se pueden aplicar estas palabras de Šalda también a *La verdad sospechosa*. Šalda quizás tampoco lo hizo, ya que al final del s. XIX probablemente no dominaba el español de una manera tan profunda para poder leer el texto original de las obras dramáticas del Siglo de Oro y resolver el problema de si era conveniente o incluso necesario adaptarlas o no. Sería erróneo, a nuestro parecer, interpretar sus palabras como si Šalda rechazara la posibilidad de guardar la versión original y favoreciera sólo una adaptación libre. Seis años más tarde se pronunció con mayor claridad sobre esta cuestión a la cual volveremos más tarde. Agreguemos sólo que la tendencia a adaptar substancialmente las antiguas obras españolas para la escena moderna sigue predominando hasta en nuestros días.²¹

Mas regresemos a lo que Šalda dice de la reacción del público a la obra de Alarcón. Ya hemos subrayado que Šalda encontró en Alarcón también algo que atraía al espectador culto. Es el hecho hoy universalmente conocido de que Alarcón „ya trata de pintar caracteres y tipos, penetrar, de vez en cuando y seriamente, en la psiquis humana“.²⁰ Hasta cierto punto sí que se le puede considerar a Alarcón, precisamente por eso, como innovador o, como dice Šalda, reformador. Y este rasgo suyo es una causa más de que la gente de la especie de Šalda — o sea la que constantemente ataca el *status quo* — encuentre simpática su obra.

²⁰ Literární listy, año XIX, 1898, No. 10; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 4, Praga 1951, págs. 123—128.

²¹ La mayoría de las obras dramáticas del Siglo de Oro aparecieron en las escenas checas en adaptaciones libres. Al principio de la historia del drama español en los países checos se debía eso al hecho de que los traductores, no dominando el español, recurrían a las adaptaciones alemanas que simplemente vertían al checo. Hasta hoy, a partir del fracaso de las traducciones más o menos exactas de Vrchlický, cuya publicación no despertó gran interés, y debido al éxito de dos adaptaciones suyas, bastante libres — *El villano en su rincón* y *La verdad sospechosa*, el drama clásico español se presenta al público y a los lectores checos sólo en adaptaciones.

Además de eso, dice Šalda, *La verdad sospechosa* le da impulso al observador culto para meditar sobre las relaciones entre nuestra cultura y la cultura en la época de la declinación del renacimiento español, como la llama Šalda. „*La vida como un juego* — éste es el sentido final de *La verdad sospechosa* — y también de la cultura en la cual se basa.“²⁰ Nada más distante de la concepción de la vida que se formó la llamada generación de los años noventa. Por una parte el hombre sobre el cual pesa el mundo exterior y lo encierra en él mismo, por otra el hombre que „vivía (...) mucho más en el mundo exterior, en contacto más directo con él, más atraído por él, en este mundo de colores, formas, aventuras y juegos, entremezclándose en ellos con alegría, jugando con ellos sin miedo y con gusto.“²⁰ Por una parte el hombre concentrado en su mundo interior de sueños, éxtasis y presentimientos como objeto de su creación artística, por otra el hombre que se esfuerza por describir como obra artística el mundo exterior, lleno de acción. En este afán creador, los contemporáneos de Alarcón necesariamente tuvieron que esforzarse por conseguir „una composición hermosa, cuadros y muestras chispeantes de los hechos exteriores y escenas“.²⁰ Efectos, diversión, lo gracioso, juego — todo lo que en los años noventa se sentía vacío y sin una fecunda fuerza vital — trescientos años atrás era una manifestación directa de la concepción del mundo que definía la atmósfera de aquella sociedad. Estas palabras y nociones tenían carácter primitivo y genuino en aquel entonces, „sonaban (...) en tonos llenos y puros, sin ambigüedades y fastidiosas arrièrepensées“.²⁰ Mas el espectador moderno — es Šalda quien expresa sus propias impresiones — ante este juego caleidoscópico „siente una alegría no espontánea y elemental, sino sólo su *reflejo* a través del prisma crítico e histórico.“²⁰ Y los reflejos de un sentimiento, de una emoción, que influyen en el individuo sólo a través de la razón, eran un alimento muy flojo para el espíritu de Šalda. Lo pasado le interesaba ante todo en su capacidad de ser fermento del presente. Le interesaba sólo desde el punto de vista de nuevas fuerzas e impulsos que este pasado pudiera engendrar en el hombre actual para que se esforzara aún más por su plena realización.

Erróneo sería deducir de esto que Šalda preconizaba cierto culto a lo útil sólo para el momento presente, anticipando así el pensamiento pragmatista. El conservar el *status quo* en el campo espiritual o incluso mantener la inercia espiritual²² era algo incompatible con su actitud. Tampoco se sentía atraído por las formas espirituales separadas por completo de la realidad objetiva, del ambiente real y concreto. Šalda sí que sentía, vivía

²² Treinta y cinco años más tarde, en 1933, Šalda expresa también su opinión respecto al peligro de cierta inercia espiritual en el orden social como consecuencia de la „rebelión de las masas“. Lo hizo al margen de la traducción checa de la obra homónima de Ortega y Gasset. Si Šalda está de acuerdo con el diagnóstico del mal de la sociedad moderna, no aprueba la terapia propuesta por Ortega, que consiste en el esfuerzo por convertir a Europa en un gran Estado nacional. Šalda le objeta que „no basta con realizar a la nación; hay que realizar a Dios“. (En este contexto el „Dios“ debe comprenderse como valores culturales cuya validez rebasa lo personal, lo egoísta, lo particular.) „Realizar a Dios en la historia así como en el hombre es más que crear una nueva nación, cuya descomposición, que más o menos tarde debe venir, multiplicará de nuevo la masa, la materia muerta que en vano clamará por su redención por el espíritu.“ — *Šaldův zápisník*, año V, 1933, pág. 259.

intensamente el presente, pero era un presente que llamaríamos *dinámico*. Como si estuviera provisto de un detector sensibilísimo descubría en la realidad tan compleja los gérmenes — todavía muy ocultos y que la gran mayoría de sus contemporáneos ni siquiera barruntaban — capaces de dar vida a un nuevo valor, siempre que un verdadero creador les diera forma concreta. Y por estos caminos le era vitalmente indispensable marchar, incesantemente abriendo nuevas perspectivas, atacando todos los horizontes. *Luchas por el futuro*²³ se llama uno de sus mejores libros y, realmente, estas palabras caracterizan muy bien toda su actividad crítica, a pesar de la evolución de su pensamiento,

Mas, ¿hubo en la comedia de Alarcón algo potencial para la sociedad de los años noventa, en el sentido que venimos de trazar? ¿Hubo en ella alguna „fuerza cultural“ aprovechable en mayor o menor medida para satisfacer las exigencias de regeneración de la sociedad, tal como las veía Šalda? Para hallar la respuesta, Šalda se sirvió de un recurso que sería utilizado con frecuencia más tarde, en el siglo XX, incluso en forma concreta: traspuso la comedia histórica de Alarcón en lo que era hacía dos siglos y medio — en una obra contemporánea. Inmediatamente se dio cuenta de que bastaba con vestir a los personajes con trajes modernos y cambiar la sociedad madrileña del tiempo de Alarcón por la sociedad de los años noventa, para que se disipara por completo la alegría que uno podía sentir ante el „juego del momento“, desarrollado en el escenario: „Basta con imaginárselo para sentir asco, y todo lo vacío y superficial, sin la menor gotita de vida, se yergue delante de ustedes como un fantasma y les mira con sus ojos estúpidos y desorbitados...“²⁰

¿Quiere decir esto que Šalda estuviera encerrado en su mundo de dimensiones heroicas hasta tal punto que no podía sentir las manifestaciones artísticas de las que se desprendía ante todo una chispeante alegría vital? Por supuesto que no, como comprueban también estas palabras suyas: „Sólo un tonto o un hipócrita puede pensar que la afición a jugar implica la inferioridad del alma humana, mientras que en realidad es un exceso de fuerzas y humores y con eso el punto de partida de toda la capacidad artística y de toda la capacidad de creación poética.“²⁴ Quizás hemos subrayado también suficientemente la nostalgia con que se daba cuenta de que la alegría que sentía ante la obra de Alarcón era limitada por el anacronismo artificialmente evocado. Es por lo que los personajes de Alarcón, reducidos a lo exterior, dejaban ver en desnudez suya no sólo lo vacíos que eran — visto por los ojos del hombre culto de las postrimerías del siglo XIX — sino también el resorte que los movía: la razón, la lógica. Por consiguiente, eran para Šalda personajes de una sola dimensión, lo mismo que las relaciones entre ellos y sus relaciones hacia la realidad que los rodeaba. Lo que en el siglo XVII era natural, lo que expresaba la atmósfera de la época, tenía que parecerle al introspectivo

²³ *Boje o zitřek*, con el subtítulo de *Meditace a rapsodie 1898—1904* (Meditaciones y rapsodias), conjunto de estudios relativos en su mayoría a las esenciales cuestiones del arte. La primera edición vio la luz en 1905, publicada por la revista *Volně směry*.

²⁴ „Poesie sociální a proletářská“ (La poesía social y la proletaria), Tvorba, año I, 1925—1926; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 13, Praga 1963, págs. 178—180.

hombre culto de los años noventa como una simplificación, una unilatera-
lidad. Lo que en el siglo XVII estaba lleno de vida auténtica, necesari-
amente parecía ser una estilización esquemática al final del siglo XIX.
Sobre todo Šalda debía sentirlo así, de acuerdo con su concepción del
„hombre íntegro“ que se había creado en los años noventa. Lo que valía
en este „hombre íntegro“ era no sólo la razón, el intelecto, la voluntad,
sino también las fuentes espontáneas de su personalidad creadora.

Mas sin embargo, una brillante estilización de la vida comprendida
como un juego — ¿es que no sería posible aplicar las mismas palabras a la
comedia *Cómo gustéis* de Shakespeare? ¿Cómo es posible que nada más
que unos cuantos meses después del estreno de *La verdad sospechosa*
Šalda aplaudía con sumo entusiasmo y sin reserva alguna, sin ningún re-
proche de anacronismo, la comedia inglesa sobre „la vida como un juego“?

No nos cabe hacer aquí un estudio minucioso de los puntos de contacto
y de las diferencias entre las dos comedias, reflejos de dos culturas dife-
rentes. Para cumplir con nuestra tarea sería suficiente atenernos a los
rasgos más salientes. Si la comedia de Alarcón le parecía a Šalda haberse
convertido, al cabo de casi tres siglos, en una *estilización esquemática*, la
comedia de Shakespeare pudo guardar su característica original: seguía
siendo una *estilización poética*. En Alarcón el resorte que mueve el juego
es la razón, la lógica; en Shakespeare, es la fantasía. Šalda aprecia en la
comedia de Shakespeare que „todo lo pesado, lógico, racional, verosímil
y ligado a los hechos se echó por la borda y la nave llena de espíritu baila
un balle ligero y encantador sobre las móviles aguas y en los aún más
móviles y cambiantes vientos de los caprichos y sueños, del anhelo y pesar,
que soplan a cada momento de otra parte.“²⁵ ¿No es diametralmente
opuesto, en este sentido, Shakespeare a Alarcón? En Alarcón, el sentido
de la realidad que empapa su obra le ha dado impulso a Šalda para tratar
de trasponer mentalmente la acción a la realidad de los años noventa.
En el caso de la comedia de Shakespeare en que el sentido de la realidad
está reducido al mínimo, en que la realidad objetiva no es más que un
surtidor de elementos para el juego de la fantasía o un trampolín para la
imaginación, la idea de hacer una semejante transposición ni siquiera se
le puede ocurrir a Šalda. Aflojadas las relaciones con la realidad, no se
presenta más la cuestión de verosimilitud. Si en el caso de Alarcón teóri-
camente era y es posible examinar la verosimilitud de las situaciones,
de los personajes, etc., en el caso de *Cómo gustéis* este problema no esen-
cialmente poético, en cuya solución se aplican a menudo criterios ex-
traestéticos, no tiene sentido alguno. También la trama, el desarrollo de la
fábula, la base de la obra de Alarcón, pierden importancia en la comedia
de Shakespeare, cediendo el paso a la combinación dinámica de elementos
de la realidad, que en su conjunto hacía abstracción de la realidad del
momento para expresar la realidad del encanto. La realidad lógica se
descompone para ser compuesta de nuevo; pero esta vez a base de crite-
rios poéticos o, mejor dicho, llegando a ser función de un ímpetu interior
que busca ser expresado. La trama y la fábula se supeditan por completo

²⁵ Literární listy, año XIX, 1898, No. 20; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*,
tomo 4, págs. 90—95.

„a esa alegría exuberante, jocosa, vagabunda, a esa gracia ingeniosa y a la alegría arcádica, al cariño y al juego, que no eran de este mundo pesado y lodoso, elevados a tantas millas de las viejas sendas polvorientas y lanzados al dulce azul poético, ebric de blancos rayos. (...) ¡Cómo *embriaga* tal poesía — comedia! ¡Cómo es en primer lugar verdaderamente una *poesía*, es decir, algo espontáneo, glorioso, dulce, obediendo a sus propias leyes y asombroso como el mundo y el cosmos!“²⁵

Si las dos piezas le cautivan a Šalda por el dinamismo y la alegría de los cuales habían nacido, la comedia de Shakespeare tenía más propiedades por las cuales podía hablar al público de los años noventa como si fuera una obra contemporánea. Lo espontáneamente poético, desligado de la realidad del momento, no ha perdido su actualidad, representándole al hombre de los años noventa un antípodo del esquema racional e incoloro de la moderna comedia. La comedia de Alarcón, no poseyendo este fondo tan intensamente poético ni otro que pudiera responder con la misma amplitud a las exigencias estéticas de la época de Šalda, era por esta ausencia — aunque no por su virtuosidad formal — algo ya cerrado. Al igual que la concepción de la vida que le sirvió de punto de partida. Explicitamente dice Šalda: „Ustedes sienten irremediablemente y con tanta claridad la imposibilidad de volver a este *modo muerto de ver y sentir*, así como a este *estilo y tipo artístico*.“²⁰

Estas palabras pudieran hacer creer que Šalda desaprobaba la decisión del Teatro Nacional (impulsada, probablemente, por Vrchlický) de estrenar una comedia del Siglo de Oro español. Mas sin embargo, en este caso no se trata de un ataque frontal con el objetivo de desacreditar la obra (o al autor) por razones de higiene artística, como en el caso de Echegaray, sino de analizar lo vivo y lo muerto de un fenómeno pretérito. En el mismo artículo Šalda opina que „la dirección ha hecho una cosa sensata al presentar aquella comedia española, ligera, vivaz y llena de brío.“²⁰ E inmediatamente postula que esta misma dirección preste sistemáticamente atención y cuidado al drama clásico español. Como rasgo positivo de este teatro que pueda ser útil a la sociedad contemporánea, diagnosticada por Šalda como anémica, menciona Šalda el hecho de que está lleno de espíritu, de sangre y brío. El efecto de lo ya demasiado alejado del sentir y del gusto del público de los años noventa se podría paralizar por una adecuada selección de piezas a estrenar, así como por medio de una corta presentación de la respectiva obra, para que el público no iniciado en la historia literaria supiera recibirla; para que pudiera, una vez comprendidas las reglas del juego, abandonarse conscientemente a su flujo.

*

El postulado de Šalda quedó sin respuesta. Esto quiere decir que si se estrenaban en el siglo XX de vez en cuando los clásicos dramas españoles (sobre todo las comedias de Lope de Vega), ni de lejos se puede hablar de una presentación sistemática de lo mejor que haya salido de la pluma de aquellos dramaturgos.²⁶ Merecería un estudio especial el problema

²⁶ Un ejemplo demostrativo de eso es el hecho de que todavía no se han traducido al checo dramas de tanta fuerza dramática y llenos de poesía como *Peribáñez* y *El*

de las causas de esta actitud de las autoridades teatrales — influenciadas, por cierto, por la actitud del público — respecto al drama español de los siglos XVI y XVII.

En ese estudio que todavía queda por hacer no se podría pasar por alto la concepción de la presentación de las obras del pasado en una época de sensibilidad muy distinta a la que daba origen a aquellas manifestaciones artísticas. Šalda nunca exigía que en los teatros se hiciera un trabajo de arqueólogo, que se le dieran al público cursos de historia de literatura dramática. La retrospectiva en las tablas no resuscitaría, sino sólo pondría en movimiento mecánico organismos sin vida.

Esta actitud de Šalda difiere considerablemente de la posición adoptada en los años setenta y ochenta por los poetas agrupados alrededor de la revista *Lumír*. El objetivo perseguido por ellos era de abrir las fronteras de la cultura checa para introducir en ella por medio de traducciones el conocimiento de las obras cumbre del pasado literario de las grandes literaturas europeas. Querían ampliar así la escala de formas poéticas *ad usum* de los poetas del país. Mas lo que postula Šalda no es sólo *hacer conocer*, sino *dar nueva vida*. Sólo la vida, la intensificada vida del presente con vistas al futuro es lo que cuenta para él. Y sólo aquellas obras del pasado que puedan ser fecundizadas por el momento presente son las que tienen pleno derecho a ser resuscitadas. Desde esta posición Šalda lanza un llamamiento a los hombres de teatro: „Aquellas espléndidas piezas viejas — ya el drama de la Antigüedad, ya el drama inglés, ya el drama español, ya Grillparzer, ya Hebbel, ya Goethe — ustedes deben saber llenarlos de ardor de vida, deben embeberlos de pasiones, darles su propia sangre de ustedes y su propio aliento. Ustedes deben saber acercarnos por medio de una gran énfasis que brote de los actores y realizadores: por la énfasis del *presente*, por el dolor del *presente*, por las esperanzas artísticas del *presente*. Ustedes deben transfundirlos en la fragua de la nueva estilización y de la nueva interpretación, regenerar por las nuevas fuerzas del doloroso *último momento*, crearlos de nuevo con el horror y la belleza de este último momento.“²⁷ Al final de su vida se hace aún más radical a este respecto: „El respeto hacia un muerto debe siempre ceder ante el amor a la vida. (. . .) Estoy a favor de adaptaciones más audaces y atrevidas de las obras antiguas: muchas veces deben ser re-creadas y renacidas para que puedan aparecer ante nuestros ojos. ¡Viva Cocteau con sus más bien transfiguraciones atrevidas que transcripciones de Shakespeare y Sófocles!“²⁸

caballero de Olmedo, de Lope de Vega. Debería prestarse mayor atención por lo menos a las comedias de capa y espada de Calderón; las traducciones o adaptaciones libres de *Casa con dos puertas. . .*, *Antes que todo mi dama*, *Hombre pobre todo es trazas*, *El escondido y la tapada* y *La dama duende* es lo único que el público checo conoce de esta riquísima parte de la comedigrafía calderoniana. También las obras de Vélez de Guevara y de otros todavía esperan a su traductor checo.

²⁷ „Divadlo a literární ethika i kultura“ (El teatro y la ética y cultura literarias), *Volné směry*, año 8, 1904, Núm. 9; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 5, Melantrich, Praga 1951, págs. 208—209.

²⁸ „O t. zv. nesmrtnosti díla básnického“ (De la llamada inmortalidad de la obra poética), O. Girgal, 1928; citado según F. X. Šalda, *Studie o umění a básnicích* (Estudios sobre el arte y los poetas), Melantrich, 1948, págs. 92—118.

Las repetidas propuestas de Šalda de que se llevara en mayor medida el drama español del Siglo de Oro a las tablas checas y los criterios que según él deberían aplicarse en la selección de las obras a estrenar, nos ponen ante el problema de lo que él consideraba aún vivo en el teatro español, el cual está lejos de ser un fenómeno artístico homogéneo. Las frecuentes menciones sobre la personalidad artística de Calderón que están diseminadas a lo largo de su extensa obra y el profundo conocimiento de la obra del gran dramaturgo barroco que se puede barruntar detrás de ellas, podrían llevar a la hipótesis de que en primer lugar Šalda insistiría en que se presentaran los dramas de Calderón. Por otra parte, las esporádicas menciones sobre Lope de Vega y ni una sola mención sobre Tirso de Molina y otros dramaturgos españoles de aquella época — salvo los tratados por él en el *Diccionario enciclopédico Otto* — parecerían ser una prueba suficiente de que el arte de éstos le estaba bastante lejano. Sin embargo, el problema es más complejo de lo que parecería a primera vista.

En 1908 Šalda escribe: „No creo que una verdadera obra de arte pueda ser „superada“ o que pueda pasar a ser anticuada. No hay otras obras anticuadas que las que ya nacieron anticuadas, es decir simplemente muertas — obras sin estilo, obras sin fuerza poética y sin santificación poética.“²⁹ Si aceptamos esta aseveración de Šalda como sincera, vemos con claridad que Šalda no pudo considerar como anticuada la obra dramática de Calderón, cuyos valores poéticos ni una sola vez había puesto en duda y para la cual varias veces tenía palabras de profundo respeto. También en cuanto a Lope de Vega y a los demás antiguos grandes dramaturgos españoles, una falta de estilo o de fuerza poética en la época de su creación es algo que difícilmente se les podría reprochar. Šalda se daba perfecta cuenta de ello, ya que la cultura del Siglo de Oro no era una cosa desconocida para él. Mas abstracción hecha de sus conocimientos de historia literaria española, con la ayuda única de su intuición poética Šalda hubiera llegado a la misma conclusión.

Sin embargo, ¿implicaría este valor poético que los dramas y las comedias de aquellos dramaturgos fueran susceptibles de dejarse compenetrar por la vida de una época muy posterior a la que los había engendrado? ¿Implicaría eso que pudieran fomentar una *nueva acción* y dar así un impulso más a la evolución del teatro checo? ¿Serían por eso susceptibles de responder a las aspiraciones de la época? La búsqueda de respuestas nos llevaría a una rica serie de cuestiones planteadas por Šalda en 1928, en su conferencia „*O t. zv. nesmrtnosti díla básnického*“ (Sobre la llamada inmortalidad de la obra poética).³⁰ Un estudio detallado de esas cuestiones, empero, nos alejaría de nuestro tema o más bien lo rebasaría demasiado, por lo cual vamos a limitarnos sólo a lo que se refiere al teatro español en Bohemia.

En la conferencia últimamente citada, Šalda habla de lo que él llama la *paradoja de la perfección*: „La perfección, esta categoría más sublime en

²⁹ Novina, año I, 1908; citamos según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 7, Praga 1953, pág. 152.

³⁰ Véase la nota 28.

el juicio humano, llega a menudo a ser fatal para una obra poética y de arte y acelera a menudo su envejecimiento y su muerte.²⁸ Desde este punto de vista analiza brevemente a dos dramaturgos cuya obra adquirió tal grado de perfección en el campo trazado por sus autores, que cada intento de seguir su camino daría como resultado una imitación de valor inferior: son Racine e Ibsen. En cuanto al primero, Šalda opina que „su tragedia es, como consecuencia de su perfección, una formación cerrada, hoy ya puramente histórica“; y hablando de Ibsen afirma que „es posible repetirlo o hacer variaciones sobre su destruccionalismo llevado hasta el punto de una pura congelación, pero no es posible superarlo.“ „La evolución actual de la creación dramática — continúa Šalda — tiene en él un obstáculo insuperable; y por eso debe tomar un rumbo completamente distinto.“ Mas lo que es válido en este sentido para Racine e incluso para Ibsen, debería ser válido también para la obra dramática de Calderón, también perfecta *sui generis*.

Šalda tuvo la posibilidad de expresar su opinión al respecto cuando hubo leído, en 1908, el primer número de la nueva revista católica *Meditace* (Meditaciones)³¹ que se proponía cultivar, entre otras, la poesía mística. En esta revista se hizo la proposición de desplegar esfuerzo por el renacimiento del teatro de Calderón y utilizarlo para el fomento del sentir religioso. Šalda, respondiendo a esta sugerencia, confiesa al principio que ama a Calderón como a un gran poeta, cosa que se desprende ya de muchas menciones suyas en los años anteriores. Pero esta admiración hacia Calderón, basada en los valores estéticos de la obra del dramaturgo barroco, no le impide ver la poca importancia que Calderón puede tener para los afanes de la actualidad: „(. . .) El mundo suyo, admirablemente íntegro, está también admirablemente cerrado y acabado; no hay nada allí que pueda servir de fermento al nuevo drama actual; todo está en él aprovechado y explotado con una lógica enteramente singular y suya, la cual es consecuencia de toda la concepción del mundo en que se apoya el drama de Calderón — concepción que cada nuevo día nos va enajenando y la va cerrando cada vez más para nosotros.“³²

Como Šalda se dirigía con estas palabras a los poetas, escritores y críticos católicos respondiendo a la exigencia de éstos, podemos suponer que se refería sobre todo a aquella parte de la obra de Calderón que consta de las comedias religioso-filosóficas y mitológicas y de los autos sacramentales. Abstracción hecha de los valores propiamente poéticos del teatro de Calderón, que eran un hecho indiscutible para él, la base filosófica de aquellos dramas — la concepción del mundo y de la vida limitada por el dogma católico de la España secentista — no pudo impulsar

³¹ Con la revista colaboraba también el P. Sigismund Ludvík Bouška (1867—1942), monje benedictino, crítico literario, poeta y traductor, uno de los máximos representantes de la llamada *Katolícká moderna* (Modernismo católico). Esta corriente literaria de los años noventa se nutría sobre todo de la poesía católica catalana y provenzal, traducida por Bouška. A éste se le deben traducciones de algunas obras de Jacint Verdaguer, muy difundidas en los círculos de poetas católicos (sobre todo *Sonní de Sant Joan y Flores de María*).

³² „Meditace“ (Meditaciones), Novina, año I, 1908; citado según F. X. Šalda, *Kritické profeyy*, tomo 7, págs. 236—237.

resonancias en el pensar y sentir de Šalda. Su personalidad se oponía siempre a la aceptación *a priori* de cualquiera disciplina impersonal. Si a la doctrina de Barrès, según la cual el hombre debería abandonarse ciegamente a los instintos, a la voz de los muertos, a la voz de la tierra, a la tradición,³³ opuso las profundas palabras de Jan Kollár,³⁴ quien había postulado que la vida debe ser la obra de nuestra propia alma, la misma posición debía alejar a Šalda — por paradójico que parezca a primera vista este paralelismo — de la concepción en esencia escolástica y estoica del dogma católico español del siglo XVII.

El espíritu en la lucha con el alma que se defiende en angustia, la lucha apasionada entre el racionalismo y el irracionalismo, la tensión entre la expansión vital y la negación de la vida, entre la sensualidad mundana y la huida de ella — esto es lo que Calderón supo plasmar en sus dramas tan magistralmente, pero al mismo tiempo desde una posición que sería completamente anacrónica al principio del siglo XX. „En completamente distintos campos de batalla culturales y sociales se libra hoy la lucha por el drama moderno; en llamas y humos de otras crisis y experiencias, conocimientos y esperanzas que las que presenta y en que se alimenta Calderón, nace en dolores y crece paulatinamente — al lado de otras formaciones sociales y artísticas — el drama moderno.“³² Es la época en que „el corazón del hombre moderno quiere temblar como una lira en el soplo del viento cósmico, y en un apasionado amor fraternal vivir de esperanzas más atrevidas, brillar de llamas de ardores más pasionales que los de los corazones de los santos, que se sumergen con angustia ni de lejos desinteresada, en la imagen de su dios y se funden con ella.“³²

No hemos encontrado en la obra de Šalda ninguna mención relativa directamente a aquella parte de la obra calderoniana que Angel Valbuena Prat llama costumbrista a lo Lope³⁵ y en la cual resaltan sobre todo los dramas de honor y las comedias de capa y espada. Esto no significa que Šalda no conociera esta parte de la obra calderoniana. No podemos suponer que Šalda haya escrito sobre todas las obras que haya asimilado, y esto es válido también para sus lecturas de Calderón. Mas dando razón a Valbuena Prat — y en este caso sí que podemos hacerlo — quien dice que el estilo costumbrista de Calderón esquematiza la forma de la comedia de Lope, o sea da más arte y construcción en lo que bullía de vida, de fogosa espontaneidad lopesca, es de suponer que tampoco en el estreno de estas obras Šalda hubiera visto una ayuda eficaz a la lucha por un drama moderno. Lo que de ningún modo quiere decir, repitémoslo, que Šalda no

³³ Véase „Za Mauricem Barrèsem“ (Post mortem Maurice Barrès), *České slovo*, 16. XII. 1923; reproducido en F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 12, *Československý spisovatel*, Praga 1959, págs. 181—188; véase también Otakar Novák, „F. X. Šalda et l'idéologie barrésienne“, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 14, Brno 1967, págs. 67—86.

³⁴ Jan Kollár (1793—1852), poeta checo de origen eslovaco, partidario fervoroso de la idea de paneslavismo.

³⁵ Véase Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo 2, Ed. Gustavo Gill, Barcelona 1953, pág. 525; véase también el prólogo que Valbuena Prat escribió para la edición crítica: Pedro Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales*, tomo I, Clásicos castellanos, Espasa — Calpe, Madrid 1942, págs. XX—XXI.

hubiera estado capaz de sentir la belleza intrínseca de aquellas obras. Sabemos ya que admiraba la integridad del mundo poético de Calderón y, aunque no lo dijo, podemos suponer que apreciaba también la ingeniosa y sólida composición de sus dramas, o sea algo que no pierde su valor con el tiempo. Mas sobre la actualidad de la obra de Calderón desde el punto de vista ideológico, su opinión es bien clara: „El renacimiento de la obra de Calderón puede ser un juego divertido y noble de los literatos y de los sabios, una lección interesante e instructiva de retrospectiva dramática, — pero ni en lo más mínimo afectará la meta y el camino de la evolución del drama actual, no acelerará ni retardará el nacimiento y la evolución del drama moderno.“³²

En el mismo artículo Šalda afirma que ni siquiera el renacimiento del drama de Shakespeare podría ser un aporte substancial al desarrollo del drama moderno, a pesar de ser, por su inspiración y su modo de ver, infinitamente más próximo a la vida contemporánea que el drama de Calderón. Casi treinta años más tarde, el viejo Šalda se acuerda de las esperanzas que se mantenían vivas hasta el final de la primera conflagración mundial, de conseguir una regeneración del teatro checo por medio del culto a Shakespeare. Mas estas esperanzas no fueron respondidas, ya que faltaba una *conditio sine qua non* definida por Šalda en forma siguiente. „Si no la (compréndase: la creación dramática checa, A. H.) enciende la vida y su polaridad al máximo de tensión, no la enciende nadie ni nada.“³⁶ A pesar de que Shakespeare no pudo abrir caminos completamente nuevos al teatro checo, seguía siendo vivo en los escenarios checos. Šalda ve la causa — compárese con Calderón — en la imperfección de su obra. A diferencia de Calderón, Shakespeare „es un autor un poco campesino, no es poeta cortesano y aún menos poeta sabio y académico; la fuerza de la tierra, la voz de la tierra, la riqueza efervescente de la tierra... y por eso algo inacabado y no cerrado, rico por lo cumplido, pero aún más rico por las promesas“.²⁶ Su vida es tan intensa por la razón de que nos da la posibilidad de colaborar con él, consumir la creación de sus obras, precisar su pensamiento sólo genialmente esbozado. Este trabajo, quizás podemos hacer esta deducción, no se puede hacer con la obra de Calderón que invita a adoptar ante ella una posición más bien pasiva (en el caso de Calderón es la admiración) y no incita a una colaboración activa.

Mas Shakespeare, este antipolo de las impecables construcciones calderonianas, aunque oscurecidas a veces por el arte del estilo barroco en toda su fuerza, ¿no se parece en algo al muy espontáneo Lope de Vega? Las obras de Lope carecen, en general, de la perfección de las de Calderón y en su mayoría realmente están más bien esbozadas que dibujadas en detalles, dejando así margen para una nueva creación. Quizás por estas cualidades que tenían comunes Shakespeare y Lope era sobre todo este último a quien Šalda tenía en mente al proponer que en las escenas checas

³⁶ O naší moderní kultuře divadelně dramatické“ (Sobre nuestra moderna cultura teatral y dramática), O. Girgal, Praha 1937; citado según F. X. Šalda, *Studie z české literatury* (Estudios sobre algunos fenómenos de la literatura checa), Československý spisovatel, Praga 1961, pág. 238.

se prestara mayor atención al teatro español, lleno de espíritu, sangre y brío.

*

La somera revista de creadores literarios españoles cuyos nombres se leen en la obra crítica de Šalda estaría considerablemente incompleta, si no mencionáramos por lo menos al final el nombre del creador del *Don Quijote*. El joven Šalda del año 1893, hablando del ilusionismo de don Quijote, subraya en él la ansiedad por corregir y sustituir el mundo exterior por el mundo interior. Hasta su muerte espiritual, que casi coincide con su muerte física,³⁷ don Quijote, por ser una voluntad absoluta, vive en su exaltación potente y continua, sin ser atacado por el escepticismo, cree que el mundo de la acción y el mundo de los sentimientos y sueños son idénticos.³⁸

En 1912, dos años antes de que Ortega dijera que Madame Bovary es un don Quijote con faldas, Šalda ve en él quizás la primera víctima literaria de aquel proceso horroroso que, como le parece a Šalda, encontró su expresión más monumental y de estilo impecable en el „bovarismo“ de Flaubert: la descomposición del *yo*, en que el propio *yo* va siendo sustituido por otro *yo*.³⁹ La tarea de creador que le fue predestinada a Flaubert le parece ser análoga a la de Cervantes: disipar la ilusión romántica y crear una nueva concepción y sentimiento de la realidad.

Al lado de las observaciones que se refieren directamente a Cervantes y su gran novela, encontramos en la obra de Šalda numerosas alusiones a don Quijote como tipo psicológico. No consideraríamos desprovisto de interés ni sin utilidad para el mejor conocimiento de la obra de Šalda así como de la de Cervantes, si en el futuro alguien tratara de servirse de aquellas concisas alusiones para deducir de ellas lo que no nos hemos atrevido a hacer aquí: cómo Šalda comprendía la siempre viva novela de Cervantes.

*

Estos nuestros apuntes no pretenden haber ahondado suficientemente en el problema de contacto de Šalda con una de las grandes literaturas europeas. Quisimos sólo llamar la atención a este tema no abordado por nadie hasta ahora y esbozar a grandes rasgos sus contornos. Pensamos

³⁷ En el final de la vida de don Quijote se concentra la adaptación escénica hecha por el poeta checo Viktor Dyk (1877—1931) y estrenada en 1914 bajo el título *Zmoudření dona Quijota* (Don Quijote recobra la razón). Šalda mostró en su reseña que Dyk, epígono del romanticismo, no supo crear nuevos caracteres de integridad vital orgánica en base a la obra de Cervantes. Para hacer esto le faltaba la „relación ingenua y positiva hacia la vida y su juego ardiente y efervescente“, tan característica para Cervantes. Dyk hizo sólo una transposición de lo creado por Cervantes, tiñéndolo de rasgos neorrománticos.

³⁸ „J. P. Jakobsen: Niels Lyhne“, *Rozhledy*, año 2, No. 1, 1893; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 1, pág. 261.

³⁹ „Viktor Dyk: Zmoudření Dona Quijota“, *Česká kultura*, año II, 1913; citado según F. X. Šalda, *Kritické projevy*, tomo 9, Praga 1954, pág. 168.

que sobre todo un estudio detenido del concepto que Šalda se formó del arte barroco que tanto conocía y admiraba, pudiera llevarnos a nuevos conocimientos aplicables al problema que hemos escogido como tema de este artículo. También en las páginas en las cuales habla de uno de sus pintores más favoritos que era Velázquez, se hallaría quizás algo que podría completar nuestro trabajo.

El más grande crítico literario que han tenido las letras checas, cuya obra incluso hoy, más de treinta años después de su muerte sigue siendo viva, merecería que se le tratara de comprender al máximo. Y echar un rayo de luz, aunque muy débil, sobre una cuestión que se considera marginal en la problemática de la obra de Šalda, tiene seguramente su justificación.

