

LA REGENERACIÓN DEL
TEATRO ESPAÑOL

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
CALLE 1625 MONTERREY, MEXICO

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

(LOPE DE VEGA, en su *Arte nuevo de ha-
cer comedias*.)

DESDE hace algún tiempo se observan co-
rrientes, si no del todo nuevas, renovadas,
en la actual literatura dramática española y en la
crítica de ella. Se estudia, con nuevo espíritu,
nuestro castizo y glorioso teatro y a la vez el
contemporáneo de las demás naciones europeas,
estudios ambos que han de concurrir a un mis-
mo fin.

En las notas subsiguientes empiezo por recor-
dar brevísimamente al lector lo que de sobra sabe,
la historia de nuestro teatro, pues en su historia
es donde ha de aprenderse su naturaleza. Es una
perogrullada lo de que el teatro precediera a la
dramaturgia, como la oratoria a la retórica y a la
astronomía los astros, pero hay que repetir a dia-
rio las perogrulladas que por saberse *de sobra*,
de puro sabidas se olvidan. Repensar los más mo-

lidos lugares comunes es la más honda filosofía y el único modo de apagar su maleficio. «Se lo sabe de corrido, como el *Padre nuestro*», se dice, y aún no sabemos el Padre nuestro, sino *de corrido*. Preocupados en convertir lo reflexivo en automático, descuidamos hacer reflexivo y consciente lo automático e inconsciente; cuidando convertir el progreso en tradición, abandonamos el hacer de la tradición progreso.

Una vez que el lector haya repasado en su memoria la historia de nuestro teatro, puede fijarse en los males que hoy éste sufre, y examinar luego las tendencias nuevas, *forma* de la regeneración, y la vida dramática del pueblo español actual, *fondo* de ella.

A inducirle a que se haga tales reflexiones, no a enseñarle cosa alguna, van enderezadas las páginas siguientes, meros puntos de un programa razonado. Se escribe de sobra y a quien quiera vivir le queda apenas tiempo para leer, por lo cual no debo abusar del lector empeñándome en instruirle en lato desarrollo y ordenado sistema de lo que acerca de esto o de lo otro pienso... ¿qué le importa? Deseo tan sólo excitarle a que repase sus ideas y las repiense, convencido de que lo que realmente se aprende se saca siempre de propio fondo, de que con la realidad toda lle-

vamos en los senos oscuros de la mente la sabiduría potencial. Si el lector al contacto de estas deshilvanadas notas siente resucitar en su entendimiento un concepto, uno solo y propio suyo, y lo vivifica, habré cumplido con el deber a que me obligo al escribir, y es lo bastante.

ALGO, MUY BREVE, DE HISTORIA.

Al acabar con el imperio cesáreo el mundo antiguo y hundirse su fábrica ostensible y aparatosa, se alza el pueblo (*populus*) sin historia, la omnipotente masa en cuyo seno se elabora y cumple la evolución del paganismo al cristianismo, aún hoy no perfecta. Nunca se interrumpió en los pueblos europeos la tradición antigua ni hay en su vida soluciones de continuidad. Su curso, como el del Guadiana, se oculta a las veces bajo el suelo de la historia, pero sigue cursando. El Renacimiento, con flujos y reflujos, acciones latentes y patentes, fué continuo y persistente. Mientras se olvidaba el latín clásico, cayendo en bárbara jerga de torpe imitación, el popular, de que aquél brotara, el *sermo vulgaris*, palpitaba vigoroso en los romances, que en sus entrañas llevaba la potencia toda del primero. Y como con la lengua su-

cedió con todo; mientras al imperio romano, escindido, sucedían la Iglesia y un nuevo imperio, y al romanismo, el catolicismo que de él retoñó al fomento del espíritu cristiano.

El teatro siguió el curso general, pareció haber muerto y renacer de nuevo en doble origen, religioso y profano, ambos populares. Del origen religioso del drama moderno abundan pruebas, y ricas noticias acerca de las representaciones en los templos, por los clérigos mismos no pocas veces, en días de solemne fiesta. ¿Quién no ha oído hablar de los *misterios*? Y no hay menos datos de los orígenes profanos de nuestro teatro en viejos mimos y pantomimas. Es cosa también puesta en claro la continua y recíproca mutualidad de ambos elementos, profano y religioso, que llegó a punto de haberse compuesto el *Cristo paciente*, atribuido a San Gregorio Nacianceno, con versos de Eurípides y Licofrón ¹.

Arrojadas por los concilios las representaciones escénicas, a causa de excesos y liviandades, de los templos, pasaron a escenarios improvisados, al aire libre, en tablados o carros, para fijarse

¹ Acerca de todo esto, véase la «Historia de la literatura y del arte dramático en España», de A. E. Schack. No es lo más nuevecito, es cierto, pero es de lo mejor y de lo más accesible.

más tarde en corrales que administraban piadosas hermandades y cofradías en beneficio de enfermos y desvalidos.

En el pueblo se conservaron vivas las tradiciones y las fuentes vivas literarias, de la vida dramática coetánea sacaba la suya el drama. Por ministerio del pueblo revivió el teatro a lozana vida.

La vida toda del teatro español se concentra en el juego mutuo y la lucha entre el elemento popular y el erudito, lucha que acaba con el triunfo del primero, bien que modificado, y no poco, por el segundo. Cuando las dos tendencias se unen y el proceso docto informa al vulgar tomando de él materia y alma, el drama sube en excelencia, pero siempre que los doctos se apartan del pueblo, caen ellos en el cultivo de vaciedades muertas y el pueblo en recrearse con truculentos disparates, porque la escisión del pueblo en espontáneo y reflejo, su disgregación interna, lo polariza en mandarinato de un lado y de otro populacho.

Pero el elemento popular, mejor o peor informado, es la sustancia vivífica de nuestro teatro y la raíz de su grandeza. Nació de humildes gérmenes que aún pueden estudiarse en vivo, porque así como subsisten junto a los más elevados mamíferos organismos representantes de la gástrula embrionaria de que brotan, así quedan hoy ver-

daderos dramas gástrulas. No son otra cosa el romance que recita el ciego por las plazas acompañándose de violín y mostrando en su cartel decoración incipiente, ni son otra cosa los villancicos y los nacimientos de noche buena y las farsas de los pueblos ¹. Y en la esfera litúrgica quedan las antifonas, uno de los óvulos de las representaciones simbólicas de que se valían los sacerdotes para enseñar al pueblo, y ¿quién no recuerda la honda impresión que de niños nos produjera el solemne recitado de la Pasión en cadenciosos diálogos en la Misa de Jueves Santo?

De aquellos humildes gérmenes de representaciones escénicas populares, ya religiosas, ya profanas, surgió nuestro teatro. El llamado por antonomasia Renacimiento, o más bien los Renaci-

¹ Recientemente invadió a Alemania la moda de ir a presenciar representaciones populares de la Pasión, análogas a las medioevales, a pueblos rurales donde se conservaban, como en Oberammergau. En España se representa en muchos pueblos, y hasta en las Provincias Vascongadas (en Elorrio y en Anzuola, por lo menos que yo sepa, y por cierto en graciosísimo castellano chapurrado la relación en el segundo) en días señalados batallas entre moros y cristianos, u homenaje de aquéllos a éstos. Y nadie se cuida de ir recogiendo este riquísimo material de estudio. *El folk-lore* está aquí más muerto que en parte alguna; ni la lengua, ni el derecho, ni la literatura, ni las supersticiones, ni nada del pueblo se rebusca o investiga; el estudio libresco lo absorbe todo.

mientos, pues hubo más de uno, momentos críticos del renacimiento continuo, aquel despertar de la memoria reflexiva que volvía al pasado, olvidándose no poco de que el pasado lo llevaba en sí, en el presente, produjo acciones de la conciencia refleja del pueblo, cuyo órgano pueden ser los doctos, sobre su conciencia espontánea, encauzándola a las veces, empobreciéndola casi siempre.

A fines del siglo xiv, en los reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III, padeció España un ataque de eruditismo, ministrado, sobre todo, por los marqueses de Villena y Santillana y Juan de Mena, y eternizado en el *Cancionero de Baena*. Y en tanto que ahondaban su distancia al pueblo, dramatizaba éste, empezando a sacar su teatro de donde todo gran teatro ha salido, de la epopeya.

De la epopeya, escrita o no, ha surgido todo gran teatro. El griego se alimentó de las leyendas del ciclo troyano sobre todo, y el español de nuestras rapsodias, los romances.

El romance, que precedía a toda representación en tiempo de Lope de Rueda y que Maese Pedro representaba con sus muñecos ante Don Quijote, se hizo drama. Y se hizo drama la epopeya viva del pueblo español, la de la reconquista.

Volvió el pueblo, pasado el aluvión cortesano

de Juan II y recogido su poso aprovechable, a tomar el desquite, y en tiempo de los Reyes Católicos empezó a robustecerse el teatro, por ser popular, nacional.

En Juan de la Cueva se manifiesta la doble corriente de nuestro teatro, pues que acudió «al caudal clásico erudito, sacando a escena a Mucio Escévola, Ajax, Virginia, a la vez que de los viejos romances, copiándolos a la letra a las veces, tomó el cerco de Zamora, las leyendas de Bernardo del Carpio, de los Siete Infantes de Lara, y ahogada la tragedia clásica por sufragio popular, sube el teatro español a su verdadero culmen con Lope de Vega.

Había vivido España vigorosa y desbordante vida dramática en el siglo XVI, en Italia, en Flandes, en América, y aquel nuestro pueblo de aventureros, retirado a sí, empieza a convertir la acción cumplida en idea, pero en idea activa, en idea que en acción se vierte, desbordando, en el teatro, lo hondamente popular de la vida artística española.

El teatro es, en efecto, la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; nace con la épica y la lírica populares, cuando aún se ostentan éstas en unidad indiferenciada ¹, y lleva

¹ Acaso huelgue advertir lo superficial que es discutir acerca del orden genético de los llamados géneros literarios,

a escena la vida dramática del pueblo, sus tradiciones y la gloria de su historia.

El fondo de que se nutrió nuestro teatro fué riquísimo y popular o popularizado, y aún siendo tan rico, los asuntos se repiten en las tablas como buscando por tanteos su expresión más adecuada, la forma única de revestimiento. Cualquiera que conozca, siquiera un poco, nuestro teatro, sabe de sobra cómo se repiten en él los temas y argumentos; cómo más de uno ha recorrido de poeta en poeta hasta nuestros días; cómo abundan los arreglos, refundiciones e imitaciones, qué frecuente es en él el plagio. Pero no son muchos los que penetran hasta lo hondo la significación de este fenómeno, mucho más frecuente en la dramática que en otra cualquiera producción literaria.

El teatro es algo colectivo, es donde el públi-

porque apenas queda quien no sepa que no precede uno a otro, sino que surgen los tres de una primitiva unidad más o menos homogénea e indiferenciada, que en potencia los contiene, y siguen luego accionando y reaccionando entre sí en íntima reciprocidad. Conviene también recordar lo vago de la distinción entre ellos, y que la lírica popular suele confundirse en lo épico, por ser expresión de sentimientos colectivos y no de pasiones individuales. Hay una lírica objetiva, por contradictorio que esto parezca a primera vista. Y basta de nota.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
No. 1625 MONTERREY, MEXICO

co interviene más y el poeta menos. En un tiempo, en el tiempo de vigor juvenil, las condiciones de la publicación eran muy diferentes de las de hoy; un drama permanecía en manuscrito mucho más que hoy y muchísimo más sujeto a continua revisión y enmienda, para las que daba sugerencias cada representación nueva. De la comparación de las ediciones de *Hamlet* resalta la manera que tenía de reformar Shakespeare hasta sus obras más personales y apreciadas. Y aquí, ¿quién sabe hasta dónde llegó la influencia de aquellas honradas masas de *mosqueteros* del *paraíso*, definidores casi inapelables, de aquellos zapateros críticos que obligaron a Lope a que, ahogando su conciencia refleja y la superfetación erudita de ésta, les hablara en necio con la sublime necesidad del genio más radicalmente popular?

El drama se hacía representándose, como todo lo verdaderamente vivo, por adaptación selectiva y transmisión hereditaria; el drama era hijo del pueblo y productor de grandes ingenios, que no éstos de él. Lo grande, lo glorioso y profundo aquí fué el drama, no el dramaturgo. ¿Qué hacía éste, sino sacar a aquel, sin grande esfuerzo, del opulento fondo de las tradiciones vivas del pueblo? No eran, como hoy suelen ser, meras invenciones del autor, invenciones infecundas,

eran engendros de generación sexuada, hijos de la robusta matriz de la fantasía colectiva.

Nuestra dramática llegó a su ápice con «Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra», ídolo del pueblo, héroe verdadero, arte él mismo, que fué, como se ha dicho, una fuerza natural, en cuanto lo es un pueblo, porque fué todo un pueblo. Sus comedias son de la naturaleza y no de la industria, porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana ¹.

Riquísimo como pueblo, como éste sereno y grave hasta en la burla, hondamente serio, en él se sumergió y a él le puso ante los ojos la historia nacional y la vida de los campos. En Calderón lo nacional domina a lo popular y aun lo ahoga, la conciencia refleja a la espontánea; simboliza a su casta, no como Lope en su contenido todo, sino más bien en sus caracteres diferenciales, el *yo* reflejo colectivo sofoca mucho el pue-

¹ La frase entrecomillada es de un *símbolo de la fe que ha de tener a la poesía el apóstata de ella* de que habla el índice de la Inquisición de 1647. El que él mismo fuera arte (*ipse sit ars*) y que sus obras son de la naturaleza y no de la industria, con otros elogios que en su tiempo se le tributaron, y revelan la *idolatría* verdadera que se le tuvo, puede verse en Schack.

Obsérvese cómo se dice hoy en tono ponderativo de algo enorme: «eso sería un pueblo.»

blo espontáneo. Lope, como Cervantes, es ciudadano del mundo ¹.

Después de Lope continuó la vida del teatro español, vivificado por el espíritu popular, decadente cuando éste languidece, cuando se vigoriza vigoroso, grande cuando ha sido voz del pueblo y cuando todos eran pueblo, mar de hermosura. Las vicisitudes de nuestro teatro son las del popularismo en España, y su decadencia actual efecto del abismo que separa a nuestros literatos de nuestro pueblo. Hoy es reflejo del público que lo mantiene.

LOS MALES DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL.

A diario casi se denuncian los complejos males de la actual literatura dramática española, males comunes unos a la general nuestra y al mismo

¹ Claro está que en Calderón hay sustancia popular, como accidente nacional en Lope; pero en aquél la individualización por *via remotionis*, por exclusión, es dominante. Véase las reflexiones que hice acerca de Calderón en este respecto en el tercero de los cinco artículos que bajo el título común de «En torno del casticismo» me publicó la *España Moderna* en abril de 1895 y que se ha reproducido en el primer volumen de estos ENSAYOS. El presente es en esencia consecuencia y secuela de aquellos.

ingenio español, otros privativos de la de hoy; no pocas, enfermedades del teatro moderno en todos los países y muchos resultado del concurso y conjunción de pestes endémicas en nuestra literatura española con otras epidémicas europeas.

El mal que más se denuncia es la difusión hipertrofica del género chico y la vacuidad de éste. No ha mucho, el año pasado, que un crítico juiciosísimo, de conciencia y sinceridad verdaderas, *Zeda*, escribía en *El Imparcial* (13 octubre 1895):

«Si como hay manuales de cocina los hubiera de hacer comedias, la receta correspondiente a la manera de confeccionar los *juguetes* cómicos podría redactarse en estos o parecidos términos: Reúnanse con un pretexto cualquiera, ó sin él, cinco o seis polichinelas que no tengan de persona más que la figura; métase entre ellos un sujeto, cuanto más grotesco mejor; imagínese una equivocación cualquiera; dérivense de ella otras, sean o no posibles; hágase hablar a los personajes de tal manera que cada palabra ofrezca dos o tres sentidos a cual más disparatado; sosténgase esta quisicosa durante cuarenta minutos en las tablas del escenario, y puede apostarse doble contra sencillo a que el público aplaude a rabiar y se desternilla de risa.

»Copias de tipos reales, observación de costumbres, situaciones verdaderamente cómicas, frases atinadas, lógica, verosimilitud... ¿Quién se atreve a pedir semejantes gollerías? Nosotros — dicen los espectadores—venimos a reinos al teatro, y con tal de conseguir este objeto, poco importa lo demás. Los autores, por su parte (hay excepciones, aunque pocas), repiten aquello de «Pues lo paga...» y todos tan contentos.»

El padecimiento de nuestro teatro que aquí se señala es en gran parte obra de nuestro ingenio nacional que ve la realidad en discreto y mosaico, coleidoscópicamente, a cachos, es obra del mismo temperamento que lleva a nuestros autores de artículos festivos a hacerlos ensartando chistes sin unidad orgánica, incapaces, al parecer, de que surjan los chistes del artículo mismo, como flores de una mata, y mucho más incapaces, por lo que se ve, de hacer artículo chistoso sin chistes, con gracia difusa y de conjunto que se derrame suavemente por sus partes todas.

Con sus defectos y todo el género chico es lo que queda de más vivo y más real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso. El género grande vive divorciado del pueblo, sin penetrar en su vida dramática, atento a esas ca-

stísticas del adulterio que aquí a nadie interesan de veras y que son de torpe importación.

El pueblo abandona el teatro y se va a los toros, por ofrecerle éstos representación más dramática y más viva; entre las corridas de toros y las representaciones escénicas existe una verdadera concurrencia industrial ¹, fenómeno que merece ser estudiado. El pueblo se va a los toros o a otras diversiones o no va a parte alguna, y las personas de más elevada cultura tampoco van al teatro, y en realidad no van porque son también pueblo, porque a él vuelve toda cultura honda y de meollo.

El teatro no vive ya del pueblo ni busca sustento en las entrañas de éste; vive de sí mismo.

Todo el mundo sabe lo que va en pintura del estudio del natural, a la copia de los modelos, y cuán inagotable fuente de males es la de que los artistas pinten, en vez de la realidad visible, otros cuadros, cayendo así en el cromo. Este y no otro es hoy en España el mal mayor del teatro, el con-

¹ Llaman los economistas concurrencia industrial a la que se establece entre productores de productos diversos y cuyo efecto es ajustar al coste la remuneración, y comercial a la que se establece entre vendedores del mismo producto, siendo su efecto nivelar los precios.

vencionalismo del croto teatral. Fórmanse los autores dramáticos en el teatro y a él sacan el mundo teatral; es el teatro teatro de teatro, una muerte, y peste que se agrava cuando se escribe para tal actor o actriz, mal ya antiguo, puesto que Cervantes lo denunciaba (en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*), y se gún todas las apariencias, nada menos que en Lope.

Al teatro, que languidece por querer nutrirse de sustancia propia, no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo. Conviene en ocasiones tales la irrupción en escena de algún *bárbaro* que ahuyente al público no pueblo, un azote de todo convencionalismo. No importa que fracase; ha abierto vereda por donde pueden pasar los dramas no teatrales. Sí, dramas no teatrales. A nadie extrañaría que un crítico recomendara a un actor el que no declamase teatralmente, y no debe extrañar que se sostenga que el teatro tiene que renunciar a lo teatral para nutrirse de lo de fuera de él. ¡Que no se diga al ver un drama: eso sólo pasa en las tablas!

Dramaturgos y público y críticos están teatralizados; no respiran aire libre. Ni el dramaturgo es poeta, verdadero poeta en el rigor íntimo de su sentido, ni el público es apenas pueblo como

lo era en los gloriosos tiempos en que el divino Lope hablaba a los mosqueteros en necio para darles gusto.

EL AUTOR, EL PÚBLICO Y EL PUEBLO Y LA CRÍTICA.

El autor y el público se hacen y rehacen uno a otro en la atmósfera confinada del teatro, y la crítica bendice y atestigua su infecundo enlace. ¡Qué tiempos para el teatro aquellos en que un ingenio salido del pueblo y que en él se chapuzaba hasta la coronilla, después de haber vivido vida dramática, sacaba a escena tradiciones y leyendas arrancadas a las entrañas del pueblo mismo! Hoy al autor suele abrumarle educación libresca, ha pasado por él la peste de nuestro bachillerismo, y suele ir al teatro formado en el teatro mismo. Salen de la cervecería, del café, de la academia o ateneo, de la redacción de un periódico, de una estufa cualquiera donde se han despopularizado; trazan y se comunican los unos con los otros; viven a oscuras de la vida honda, no la conocen, ni la ven.

Si se acercan al pueblo es *a posteriori*, en vista del argumento, con segunda intención literaria, para aprovecharlo cual materia dramatizable,

mero *caput mortuum*; tomándolo cual rana o conejillo de Indias de fisiólogo. «¡Qué asunto!», exclaman: como un industrial «¡qué negocio!», y ¡es claro! así sale ello, como tiene que salir cuando el propósito de hacer drama precede a lo dramatizable. Son de los que decía Schopenhauer que piensan para escribir y no escriben porque han pensado. Esta es la raíz de todas las preocupaciones que esterilizan su labor.

Hay que repetirlo: en nuestro glorioso teatro, el drama se hacía solo, por ministerio del pueblo, y hacía a los autores; la materia popular informábase por virtud propia en la fantasía del poeta dramático.

Y ¿qué les importa a los nuestros el pueblo, si no escriben para él sino para el público, que es quien los paga? Porque el público no es sino parte del pueblo y la más artificiosa de él, apenas es pueblo; el público no representa a la totalidad, no es representativo ni mucho menos. Como se habla del público de los estrenos puede hablarse del de los teatros, no mucho más numeroso, y del público de cada teatro en la corte. Tal diferenciación es raíz de todo mal en arte. El público se forma como el autor en el teatro mismo y va a ver lo teatral; es la quinta esencia del espíritu de rutina y de convención hipócrita. Va al teatro a ha-

cer la cocción y ver caras bonitas, a reirse y olvidar luego aquello de que se rió; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión.

La prensa sólo se ocupa con alguna detención de lo que se escribe para ese público, que es el mismo de la prensa. Donde el público tiene algo de pueblo, como en Novedades, no interesa á lo que se llama neciamente el *todo Madrid*.

Entre ese público y esos autores se interpone la crítica que Galdós fustigaba achacándole vicios que no son de ella sino que son de todos nosotros, de nuestra sociedad. Esa crítica es verdadera y genuina representación del público, es informadora o dogmatizadora, *impresionista* a las veces, *crítica* casi nunca. Ni por asomo se le ocurre indagar por qué gusta un drama cuando gusta, por qué desagrada cuando lo rechazan; o da la noticia del éxito o el fracaso, o define aprobando o condenando, no estudia la suerte de la obra, ni ahonda en la impresión colectiva. Hay veces en que el crítico, oponiéndose al veredicto del público, insinúa lo de que el vulgo es necio, pero no ve el abismo de enseñanzas que abre el estudio de esa necesidad ¹.

¹ La crítica al día, de lo palpitante hoy, es la que verdaderamente exige jugoso vigor mental, empapamiento de vida y sólida preparación, porque la otra, la llamada alta crítica, la