

Tal vez para forzar el argumento exagere yo un poco, pero en el fondo los aquí denunciados, son los males de público, crítica y autores dramáticos. ¿Cuál es el remedio?

TENDENCIAS NUEVAS O, MÁS BIEN, RENOVADAS.

Predican algunos la vuelta a nuestros clásicos castizos y un repaso más de nuestro teatro; otros el estudio hondo de las tendencias modernas en la literatura dramática; los juiciosos, y en esto lo son casi todos, una y otra cosa a la vez. Por un lado Ibsen, por otro Calderón: lo sensato juntarlos. Tal vez no sea la sociedad noruega actual más semejante a la nuestra que la pasada sociedad española, que si con esta nos une la sucesión, con aquélla la coexistencia. La estructura económico-social de nuestra actual sociedad española, estructura que forma la verdadera base

que se hace sobre producciones *ya juzgadas* por otros, suele reducirse a crítica mediata, a crítica de críticas, suele ser labor de alquimia en que los alambiques y retortas de la erudición, más o menos viva, hacen el principal gasto. Con algún talento asimilatorio y leerse algunas críticas de las más juiciosas y hondas acerca de tal o cual producción, basta ojearla por encima para hablar o escribir de ella con toda discreción y sin temor a desbarrar.

de las variaciones en el carácter de un pueblo, es más análoga acaso a la estructura económico-social de la actual sociedad noruega que a la de nuestro pueblo de los siglos XVI y XVII.

Útiles, indispensables tal vez, son los *lunes clásicos*, necesario revivir la vida de nuestro teatro y no menos necesario abrir el pecho a lo moderno; pero lo esencial es zahondar en el populismo actual, no nacional sólo, internacional sobre todo, cosmopolita. Hay que chapuzarse en pueblo, plasma germinativo, raíz de la continuidad humana en espacio y tiempo, sustancia que nos une con nuestros remotos antepasados y nuestros lejanos contemporáneos, fuente de toda fuerza ¹.

Ahora se agita eso que llaman tendencias nuevas y se revuelve en el teatro el realismo, y se vuelve a la tesis y al simbolismo dramático. ¡Tendencias nuevas! sí, nuevas... y no nuevas, porque tan verdad es que nada hay tan nuevo bajo el sol como que no metemos dos veces los pies en el mismo arroyo. Junto al misoneísmo tenemos la

¹ Desde que me puse a escribir estas reflexiones he venido pensando que puede el lector interrumpirmelas a cada paso para decir: «¿y qué es el pueblo de que tanto hablas? ¡defínelo!» No, no lo defino, porque definirlo es falsearlo; sólo se *define* las figuras geométricas. Con un poco de buena voluntad bien claro se ve lo que es el pueblo, *populus*, que sustenta los pueblos y hace y deshace las naciones.

neomanía, hermana gemela de aquél, porque la moda es una forma de la rutina, la rutina en el cambio. Modernismo no es modernidad; lo eternamente moderno es verdaderamente eterno. Hay una frase estúpida que es como la consigna de la modernistería, y es la que a troche y moche espetan los que «están al corriente» de la moda, los que viven *al día*; cuando pronuncian: «eso está mandado recoger.» Este es el santo y seña del esnobismo, que se burla de nuestra hermosa y castiza cursilería.

Mas dejando estos escarceos, vengamos a lo de las tendencias nuevas en el teatro, y en primer lugar al realismo.

Pocas cosas han ocasionado, con grandísimos y numerosos beneficios, mayores daños a la pintura, que la fotografía, o mejor dicho, el fotografo. Su influencia es tal que se extiende a todo arte, pues por todas partes va haciendo estragos el pseudo-impresionismo y la condenada instantánea. Tómase por lo sumo de la realidad total la fotografía instantánea sin pensar que el ojo humano es algo más que una cámara oscura. Se sabe de sobra que en el ojo se funden instantes sucesivos, se sobreponen imágenes consecutivas, y se verifica verdadera síntesis psíquica y combinatoria de impresiones en nuestro sensorio. Esto

se sabe de *sobra*, y por eso se olvida. A todas horas se nos muestran *realidades* análogas a la realidad del agua de un globo lleno de oxígeno e hidrógeno en mescolanza, y los que nos las muestran saben de sobra la doctrina abstracta¹. Sabiéndola de sobra les lleva la verdadera pedantería a procurar dejar turulato al hortera, lo que los franceses llaman *épater le bourgeois*, oponiendo la realidad objetiva, aprendida más en li-

¹ Hoy es muy conocido el cinetoscopio (y no kinetoscopio, porque no se escribe kefálico, kenobita, kíklope, kilindro, kítara, kinamono, kíttrico, etc., etc.), aparato en que fundiéndose en la retina las imágenes sucesivas de un curso rápido de instantáneas representativas de sucesivos momentos del movimiento complejo de un objeto cualquiera, se engendra con maravillosa verdad la impresión de tal movimiento, impresión psíquicamente más real que cada una de las instantáneas. Y sin embargo de esto, se persiste en pintar con instantáneas sin discernimiento como si alguien pintara una rueda en reposo en coche en marcha, y si no véase los caballos a toda carrera que se pintan.

Por de contado las instantáneas son de poderoso auxilio para el pintor, como *datos componentes* y fuente de estudios, y como gimnasia para educar la vista y corregir ilusiones ópticas. La vista misma evoluciona en la especie humana, es cierto, pero hay que entender la evolución y no querer adelantarse a ella.

(Cuando apareció esta nota en la primera publicación del ensayo, hace veinte años, no se habían aún popularizado, ni mucho menos, el cinematógrafo. Pero la dejo como la publiqué, igual que todo lo demás.)

bro que en laboratorios, a la psíquica, como cuando el bachiller afirma muy serio y tiritando en cruda noche de helada que el frío no existe.

Sí, ya sé que los realistas esos han leído el capítulo de Spencer sobre el realismo trasfigurado, y que saben por Zola que el arte es la realidad «vista a través de un temperamento». Pero esto es letra muerta cuando el temperamento es bachilleresco con arlequinado dominó de modernista.

¿Y el realismo en el teatro? El teatro vivo sale del pueblo, y a él se dirige: ante el pueblo, o cuando menos ante un público, se representa el drama, para su retina colectiva. Y es claro, que para que el drama sea drama y guste ha de estar visto con retina colectiva, con una participación de la vista colectiva. El novelista lucha con cien, con mil lectores, uno a uno, con cien o mil conciencias individuales y las vence una a una; mil conciencias individuales sumadas no dan más que una sola conciencia individual. El dramaturgo lucha con una conciencia colectiva, verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales, ha de vencerlos, no ya a todos juntos, al conjunto ¹.

¹ La doctrina de la conciencia colectiva, frase metafórica después de todo, no tiene nada de lo que algunos llaman metafísico. En el individuo puede estar una cualidad o complejo de cualidades, *b*, contenida por las demás, y si se unen los

El teatro hay que verlo a través del pueblo y por verlo así fué grande Lope; un pueblo entero él mismo, como lo es siempre el genio, ministro de la espontaneización de lo reflejo y conciencia individualizada del pueblo.

En la visión popular tiene su raíz todo el llamado convencionalismo del teatro. Mientras se creyó que el lenguaje ha surgido de convención humana, que es un volapük construido por el pueblo en una especie de pacto lingüístico, no hubo filología científica posible; mientras queden rastros de la vieja concepción *convencionalista* del teatro no hay salvación verdadera para el drama. No es convención el que las cosas guarden en escena entre sí las mismas relaciones que en la realidad guardan, por mucho que varíen los elementos relacionados de como la realidad nos los da. Anticonvencionalismos hay profundamente convencionales ¹, porque convención es todo lo

individuos *bacd, befg, bhij, blmn*, etc., en su unión y juego mutuo se engendra *bⁿ acdefghijlmn...* en que el carácter *b*, *secundario tal vez en cada uno*, es el predominante. Creo basta para indicar la idea esta imperfectísima y tosca mostración esquemática. La muchedumbre suele ser un verdadero compuesto social, como los químicos, y hasta hay isomerías en ella.

¹ Sirva de ejemplo cierta engañosa naturalidad en el diálogo que se logra a costa de que no lo oigan en el paraíso los

que se saca de conciencia refleja, de razón racionante, de silogismo, y no lo que brota de conciencia espontánea.

El convencionalismo terrible es la invasión en el teatro de la *hechología*, porque si de algo carece el hechólogo de toda laya es del sentido dramático de la realidad.

Con el realismo ha vuelto al teatro otra cuestión tan vieja y tan nueva como ella, la de la tesis, que en el fondo se reduce a la de la moralidad.

¿Será preciso acaso repetir una vez más que todo arte, como toda realidad, es docente, que todo argumento si es vivo y real es tesis por ser tesis la realidad viva misma? Si la obra genial no envejece es por ser, como la realidad misma, eternamente docente, y educativa siempre. El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo

que para oirlo pagan. Porque si a dos personas que están conversando familiarmente se les hace alzar la voz de manera que les oiga un concurso entero y numeroso, al variar la intensidad varía por fuerza la cualidad o entonación de la voz. En nuestros teatros se ve que los actores modernistas sacrifican a las veces la intensidad a la naturalidad de la voz, defraudando así en provecho de los que tienen cerca los intereses de los espectadores lejanos. «¡Más alto!» gritan del paraíso entre los siseos de la cazuela, a esos actores naturalistas y no naturales, y tienen razón los paradisiacos.

de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él, como para domar a las fuerzas naturales precisase primero someter a su estudio la mente. Son las fuerzas mismas naturales las que, por ministerio del hombre, se aplican a la mecánica artificiosa; es el pueblo mismo quien por mediación del poeta, verdadero *medium*, se ve y conoce en el teatro.

La tesis está en la cabeza de quien contempla la realidad, pero ésta la ofrece siempre a quien la contempla con cariño. Una noche serena enseña astronomía, y es una verdad siempre la de que *coeli enarrant gloriam Dei*, traducida a una u otra lengua. Donde no hay tesis no hay realidad. El valor del poeta estriba en acentuar con la realidad su tesis, en poner de relieve las voces de las cosas, en despejar la incógnita y sacar a toda luz la tesis, que es la hermosura de las cosas mismas. Si el espíritu humano llegara a ver en todas y en cada una de ellas, y en sus partes y en su conjunto total verdadera tesis, aparecerían totalmente hermosas, y la hermosura una con la bondad y la verdad, identificadas con el ser mismo; porque el espíritu purificado lo purifica todo y el ojo luminoso ilumina cuanto ve.

El fondo verdadero de la tesis es la moralidad. Sostener que el teatro ha de ser amoral (ni moral

ni inmoral) en sí, es sostener que el verdadero universo, el dramático, el que llevamos en el alma, el universo psíquico, es amoral. En fin de cuenta, la honda misión del arte, su misión moral, consiste en preservar esa realidad de la acción corrosiva de la realidad de la ciencia imperfecta, en tanto va ésta, a medida que se perfecciona, fundiéndose con aquélla en las entrañas del espíritu humano.

El artista es moral por fuerza, y su moralidad, buena o mala, tiñe su visión y empapa su obra.

Hay otro aspecto de moralidad en el teatro, y es que éste sirve de liberador de pasiones. Así como es una ley física la de la convertibilidad mutua del calor y el movimiento, su identidad esencial, lo es psicológica y análoga a la física, la de la convertibilidad de la acción y la idea, la identidad esencial de la sensación y el movimiento. Pensar es obrar; tan acción es la interiorizada como la exteriorizada; todo movimiento que se complica y surge en forma de idea lo hace a cambio de acción exterior, y nadie ignora que un exceso de ideación paraliza los actos, como un exceso de éstos amengua el curso de las ideas. Artistas ha habido que se han libertado de alguna obsesión perniciosa, trasladándola a obra artística, así se purificaba Goethe. ¡Cuántos hombres

educados doman al brutal salvaje que duerme en el seno de todos, y dan salida a no extinguidos criminales instintos describiendo crímenes! Y lo que sucede con un hombre sucede con una muchedumbre; la impresión trágica es, en virtud de la ley psicológica precipitada, una impresión liberadora ¹.

¡Liberar de pasiones! Pero ¿qué es la moralidad para ese público, apestado de gazmoñería, que se asusta de ver en escena *El Castigo sin venganza*, y se precipita a presenciar vistas de causas públicas desnudas de todo velo artístico?

¹ Certísimo es, por otra parte, que hay impresiones que solicitan a la acción y mueven los afectos, aspecto en que se fijan los rigoristas que combaten el teatro, olvidándose del otro aspecto, del expuesto arriba. No es difícil, sin embargo, con algún estudio discernir qué impresiones y en qué circunstancias mueven a acción y cuáles la descargan. La impresión trágica, que tan bien estudió Schopenhauer, es de esta última clase.

Un amigo mío, desdeñador y aborrecedor del teatro, al que acusa de enmuellecer los espíritus, defiende las corridas de toros como espectáculo trágico liberador de los instintos sanguinarios de nuestro pueblo. Y recuerdo que en cierta ocasión le mostraba un espectáculo vicariante de las corridas, una sustitución de ellas, recordándole las famosas corridas que en el circo de Parish daba el clown Tony Gryce, y cómo oí á un espectador, que al salir decía: ¡Bah! Ya no voy mañana a la corrida; me he puesto ronco de gritar.»

Otra característica de las tendencias modernas es la irrupción en el teatro del psicologismo y de las psicologuerías con él.

Naturalísimo es que en el teatro se tire a mostrar la realidad total y el interior de las almas, que no siempre se revelan al exterior, que se quiera mostrar a los oyentes el fondo de la conciencia de los protagonistas porque no hay tiempo para que con sus actos se patenticen por entero. No a otra cosa conducen los monólogos y es a la vez tal necesidad la justificación de las apariciones todas de fantasmas y de todo lo maravilloso en escena. Pero junto a esto ha empezado a hacer estragos en el arte dramático el psicologismo.

La psicología se reduce hoy en general al estudio de los fenómenos psíquicos, de los estados de conciencia, más bien que extenderse al de los individuos concretos; apenas balbuce lo que Stuart Mill llamó *etología*, la ciencia del carácter. La psicología en su grado y fase actual desindividualiza, muestra en vez de almas (complejos concretos de estados de conciencias), tejidos de fenómenos anímicos, y sobre todo, nos presenta al hombre

promedio típico, a verdaderas abstracciones, no a realidades concretas ¹.

Todo teatro grande es psicología espontánea, como la realidad misma; en los dramas no debe haber psicología sino psique, alma. El teatro de

¹ Aún apenas ha empezado a bosquejarse la síntesis psicológica, estamos todavía en el análisis, que habiendo adelantado muchísimo en pocos años, tiene que adelantar mucho aún. Y como a algunos artistas se les ha subido el cerebro a la mollera y no aciertan a dar paso sin agarrarse del nombre de Wundt, de Ribot, de James o de Münsterberg, venga o no a pelo, conviene indicar hasta qué punto es hoy aprovechable por el arte la psicología. Tal vez el flaco mayor de Zola, soberano artista cuando habla *en necio*, o en romántico, sea su psicología tosca, su obsesión de claudiobernardismo superficial, que le lleva a trazar un cuadro genealógico de sus personajes, siguiendo en él a Próspero Lucas, y que luego se revela en lo endeble de sus personajes junto a lo vigoroso de las masas populares, que pinta con honda verdad por ser él mismo un pueblo. En un tiempo los autores sin visión genial presentaban bajo el nombre de un avaro la avaricia, el concepto abstracto, y hoy han progresado, presentando, no ya la avaricia, sino el avaro tipo, el promedio sacado de una pirámide de datos, una abstracción más perfecta y detallada, con más elementos concretos, pero abstracción al fin y al cabo. Zola nos presenta en *L'assommoir* a un borracho típico, *construido* de datos sacados de memorias clínicas, lo cual no es en el fondo más que presentar la borrachera personificada. Claro está que como la abstracción naturalista procede de mayor cantidad de documentos y datos, y éstos más precisos, tiene más elemento concreto y produce mayor ilusión de realidad viva, pero no lo es. Realidades vivas, tomadas en vivo

Shakespeare, el de Lope, el de Calderón mismo, enseñan psicología, como la enseña la realidad misma ¹. El valor de la psicología, como de todo conocimiento de lo real, es en el arte enseñar a

de la realidad objetiva, chorreando vida, nos las presentan los artistas geniales, sean antiguos o modernos. Todo lo que no sea ver en intuición es pura abstracción y alquimia, sáquese de la ideología escolástica o de la psico-fisiología.

Otro absurdo del mismo jaez es llevar el determinismo científico al arte, donde sólo produce monigotes, porque en la infinita complejidad de lo concreto e individual, no cabe que veamos lo determinado como tal, y así resultan fantoches todos esos personajes cuyos actos se prevén. Hay fantoches de admirable mecanismo, como muchos de Stendhal, pero fantoches con algún que otro arranque vivo.

La función artística de la psicología es educar la visión del artista, enseñarle a ver, afinarle la retina mental. Cuando en una obra de arte aparece en la superficie psicología técnica, irreducida a intuición, es que sólo está en la superficie. La experiencia enseña que el que cita en obras de arte nervios, acciones reflejas, psicosis, abulias, etc., etc., sólo las ha visto en libro.

¹ No es mera impertinencia la de hacer notar que es un disparate el llamar fenómenos psicológicos a los psíquicos y sociológicos a los sociales. Y no es impertinencia por ser tal disparate sintoma inconciente de un error en que se cae a cada paso, y es el de confundir la ciencia con la realidad y dar a aquella valor objetivo distinto de el de ésta, como cuando se dice que la ciencia *dice* o *enseña* esto o lo otro. De hecho, hay gentes que discurren como si los libros guiaran y dirigieran las cosas, como si la fisiología hubiera inventado la digestión.

ver, a intuir, pero ¡ay del que sin ampliar su espíritu se lo llena de fórmulas! Cuando una doctrina ha sido olvidada y ha descendido al fondo de la mente, donde forma cuerpo con ella, es cuando es viva y fecunda, y da fruto artístico; entonces es parte orgánica de nuestra conciencia.

Con el psicologismo vuelve al teatro, remozado y vigorizado en baño de mayor realidad, el espíritu que informó nuestros autos sacramentales, y los dramas alegóricos, vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos. Bienvenido, sí, porque los conceptos tienen, como los hombres, vida interior y dramática y alma; un concepto es una persona ideal llena de historia y de intra-historia. No son ya las viejas alegorías en sus formas antiguas, la justicia, la gracia, el pecado, el alma, la razón, la fe, el mundo, el demonio y la carne, el tiempo... no son ya alegorías, sino conceptos más concretos y encarnados, pero son como los viejos, verbo hecho carne, símbolos. El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida.

La Vida es sueño o *El Condenado por desconfiado* sacaron a tablas hecho carne el verbo

teológico popular de entonces, conceptos de fe; hoy hay que ir a buscar los símbolos rebosantes de vida al fondo del pueblo donde hay fe, porque vivimos en una época de fe, de honda fe.

Y con el simbolismo, esfuerzo del verdadero espíritu dramático por desasirse de sus mantillas, viene la expresión de lo indeterminado e inorganizado, de lo que escapa a los hechólogos que ven toda realidad en visión caleidoscópica o a través de libros, etiquetada en fórmulas.

EL TEATRO POPULAR Y EL NACIONAL.

Todas las tendencias apuntadas concurrirán a la reforma del teatro, pero su verdadera regeneración está en que vuelva a ser lo que fué, en que se sumerja en su primitiva e íntima esencia, sofocada por el ámbito histórico; en que se remoce al contacto de su propio plasma germinativo, en que torne a ser popular.

Y aquí conviene hacer notar que no faltan doctos conocedores del proceso de nuestro teatro castizo, clásico y popular, convencidos de que aquél nació del pueblo, pero que no por eso ven al pueblo de hoy, que no les llega depurado a través del arte, y no viéndole, o le creen muerto

o inferior al pasado. Enamorados estos doctos de los que entonces pelearon por el popularismo y lo entronizaron, pelean hoy ellos por aquel popularismo antiguo contra el moderno, por el que lo fué contra el que lo es. ¡Cómo se prendan del pueblo de Lope no pocos que sienten secreta e instintiva aversión al pueblo vivo y palpitante de hoy, que lo desconocen! Es la eterna canción, el empeño por re-encerrar a la mariposa para que rejuvenezca en el capullo en que se encerró cuando gusano, sin esperar a que ponga huevos y el gusano sea otro y otro el capullo.

Popular no es lo mismo que nacional. El pueblo es en esencia cosmopolita, y lo nacional, cuando más, forma de lo popular, forma representativa de caracteres diferenciales, individuales. Esto cuando más; que de ordinario es, en su mayor parte, sólo forma de parte sólo del pueblo. El héroe popular de nuestro teatro es Lope, el nacional Calderón¹; aquél más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste más pobre, más reflejo y más preciso.

Hubo un tiempo en que la labor de los pueblos o de los pastores y miembros reflejos de ellos fué

¹ Claro está, lo repito, que ni Lope dejaba de ser nacional, sino más hondamente nacional acaso que Calderón, intra-nacional que diría algo bárbaramente, ni a Calderón le faltó espíritu popular; pero la cosa no es tan oscura.

la formación de las grandes nacionalidades, la integración de la anarquía medioeval; a ello se reducía la historia. Y entonces el teatro, reflejo de la vida dramática del pueblo, fué nacional. Ya el gigantesco Esquilo, genio arrebatado de la locura dramática, nos presenta grandes dramas históricos, *Los siete contra Tebas*, *Los Persas*, en que la masa es el protagonista. Es el drama de la individuación del pueblo griego. Nuestro Cervantes llevó al teatro su *Numancia*, y con los dramas históricos sólo de Lope podría componerse una historia dramática de España hasta su tiempo. Dramas históricos reventando vida abundan en nuestro teatro; modelo de ellos aquel vigoroso cuadro de *Las mocedades del Cid*, en que palpita la nación castellana entera. La serie de dramas históricos de Shakespeare es acaso lo que más raíces le da en el pueblo inglés. Goethe llevó al teatro un pueblo vivo con su «Goetz de Berlichingen», en que se ve la agonía de Alemania feudal; y Schiller hizo desfilar la guerra de los treinta años en la portentosa tragedia de *Wallenstein*. Dramas son todos ellos poderosísimos e imperecederos, mil veces más grandes que los infortunios de cualquier adúltera vulgar, porque es irremediable la vulgaridad del adulterio.

El teatro, recojiendo de la conciencia popular

el sentimiento patriótico en formación, se lo devolvía reflejo, le mostraba la labor de su alma misma, provocando así el ulterior desarrollo del sentimiento mismo; la voz directa y el eco se acordaban en uno para acrecentarse mutuamente y pulir en su armónico acorde las esperanzas de uno y de otro.

Del pueblo, masa relativamente homogénea, origen y fuente de donde toda la diferenciación surge y adonde vuelve para resucitar en incesante palingenesia, plasma germinativo de las naciones y raíz de su inmortalidad, principio de la continuidad en espacio y tiempo de las naciones todas, del pueblo brotó el drama, del coro.

El coro era en el drama antiguo compacto, indiferenciado, verdadera masa homogénea en que a lo sumo se dibuja embrionaria oposición de semicoros. Luego, a medida que la vida individual toma significación y relieve dentro de la colectiva, con el individualismo social creciente, desciende el coro a comparsa y acúsase más el relieve de los protagonistas, del protagonista al cabo, que suele llegar a ser uno ¹.

¹ En Calderón, v. gr., el coro se ha reducido, como sugiere e indica Schak, al gracioso, a menudo estorbadizo y de pego-te, y la acción, empobrecida, se nos ofrece sencillísima, con pocos personajes, llena de monólogos.

Y hoy parece que quiere resucitar el coro, surgiendo de la multiplicación de personajes, pero coro de integración, no la masa antigua indiferenciada, coro resultante de muchedumbre de protagonistas concordados. Dibújase ya el coro moderno en *Los Tejedores*, de Hauptmann, robusta pintura de aquella dramática revolución de los tejedores de Silesia, que cantó Enrique Heine y dramatizó antes que Hauptmann Freiligrath ¹.

Y a la vez que vislumbramos el advenimiento del coro redivivo y remozado, el teatro mismo, que tomado en amplísimo sentido representa el fondo primero de donde brotaron diferenciándose las artes, y en la literaria la épica y la lírica, volverá a reunir las en poderosa síntesis como tal vez fundirá de nuevo lo profano con lo religioso ².

¹ Para cuando vuelvan a ponerse en moda filosofías hoy «trasnochadas» y «mandadas recojer», puede decirse que en el teatro antiguo se nos muestra el coro en tesis, en el moderno en la antítesis de personajes, y que el futuro volverá al coro, pero al coro sintético; lo cual en otra lengua, menos pasada de moda, quiere decir que a la diferenciación del homogéneo coro antiguo sucederá la integración en él de lo diferenciado. En ese carácter del coro antiguo en oposición al coro que se esboza en obras como la de Hauptmann se ve la diferencia del socialismo antiguo al venidero, integración de la diferenciación individualista.

² De las más hondas concepciones wagnerianas es a la vez que la de la tragedia, tomada en mucho de Schopenhauer, la

Nuestro teatro clásico puede y debe darnos orientación para el sentido nacional español, sentido aún no agotado ni mucho menos, pero hay que decirlo frente a todas las patrioterías en que ofician tantos escritores, el popularismo se impondrá aquí y en todo el mundo culto al nacionalismo, remozándolo y regenerándolo. La honda patria, la ideal, el reino que radicando aquí no es de este mundo, ha de ahogar al mezquino producto histórico que lleva tal nombre. El concepto y el sentimiento de patria sufren honda crisis a duras penas velada por hipócritas convencionalismos e intereses egoístas y estrechas concepciones suicidas. Hoy la religión es inmensamente más popular que la patria, y tienen religión aún los que de todas abominan.

El pueblo va recobrando fuerza y adquiriendo conciencia de sí en el regionalismo y el internacionalismo crecientes de día en día, movimientos paralelos y al fin de cuenta convergentes. El sentimiento de la patria ha de regenerarse y hacerse fecundo de nuevos frutos, como se fecundan las células orgánicas, por polarización del núcleo, por lo que se llama en embriología carioquinesis.

de la integración de las artes todas en el teatro y la del carácter religioso de éste. Aún no ha influido Wagner lo que debiera fuera de la música.

El concepto de patria se está polarizando; en efecto, tira de un lado la patria chica, de campanario, la sensitiva, de impresión directa, y de otro la gran patria humana, la intelectual. Y así que se fundan en uno y mutuamente se fecunden en el espíritu la patria chica y la gran patria surgirá la patria completa y pura, la de los hombres emancipados de la tierra.

España también ha entrado en esta crisis regenerativa del patriotismo, y los literatos no lo saben en general, y sigue la prensa soplando en el viejo clarín y oficiando en el culto a la patria de los terratenientes. Y ¡es claro! así no se vuelve al pueblo que no ha estudiado historia de España, pero que lleva en su seno la sustancia viva de esa historia, y sólo se piensa en el público ávido de chismes. ¡Qué tesoros ignorados guarda aún para el pensador y el poeta el pueblo! ¡Qué mundo dramático en sus entrañas! Pero ¿cómo han de verlo los que, hundidos hasta el cogote en la prosa ritmoide de una vida galvánica, repiten a diario la enorme simpleza de que vivimos en una edad de prosa?

Y no sólo no ven los abismos de vida que palpitan gigantescamente debajo de la historia, tampoco ven ésta. Id donde uno de nuestros literatos jóvenes salido de alguna redacción donde toda po-

lítica se ve a luz de gas y en parlamentos y *meetings* e *interviews* y telegramas, y decidle que hay un venero dramático en lo hondo de las querellas de íntegros, leales y mestizos, en las peregrinaciones y romerías, en el apedreo de procesiones, en la historia de nuestras guerras civiles, en la Mano Negra, y no os entenderán del todo. Son cosas de provincias que no llegan a ese *todo Madrid*, que de nada se entera.

Galdós ha intentado llevar a escena el coro futuro en su *Gerona*, drama nacionalista. ¡Ah! si en un marco como el de Gerona hubiera puesto, dándole la vida que tiene *Realidad*, el pensamiento inicial de *La de San Quintín*, drama de endeble alegorismo y de un simbolismo ultra-esquemático y candidísimo en que se ven los hilos todos del reverso del tapiz! ¡qué drama popular si hubiera hecho eso! O si hubiera llevado a las tablas su *León Roch*, su *Doña Perfecta*, su *Gloria*, lo mejor de su ingenio acaso, lo más fresco sin duda, lo que le brotaba de la conciencia espontánea antes de que diera en el zumbido de las correas sin fin novelescas.

Quieren los ingenios bien intencionados que nuestro teatro sea español, europeo y contemporáneo, y esto sólo se encuentra en el pueblo. Cuando se toca a sus fibras sensibles, responde.

Nuestro pueblo aplaudió con delirio al Marcial de *La Pasionaria*, y no por aquellas sus chabacanas patrioterías de la bandera roja y gualda, sino por sus arranques insurreccionales. Y el que aplaudía era pueblo entre el público, el que va cada año, religiosamente, a ver el *misterio* moderno del día de difuntos, al Tenorio desafiando toda autoridad. Hay que ver en el paraíso a los *mosqueteros* de hoy presos en el encanto de un *Don Alvaro*, de todo insurrecto, hay que verles en Novedades aplaudir *El pan del pobre*, un melodrama declamatorio (también esto trasnochado) que dicen los verdaderos cursis. En tanto el público menos pueblo va a hacer la digestión oyendo insulceses acromadas.

Y no son pasiones malsanas las que mueven a ese pueblo que aplaude al insurrecto, no, es un pueblo sumiso y resignado; va el pobre a liberarse allí.

Así, mientras se hace el pueblo y en su inmensa conciencia empieza a transformarse la patria, siguen los autores rumiando su dramaturgia de escuela, atentos al público que les paga, y obsesionados con el todo Madrid, público mezquino, sin acordarse del popular ni aun del español, del público de provincias, incluso el del Madrid-provincia.

La salvación está, una vez más, en volver a hablar en necio, con la sublime necedad con que Lope hablaba a los mosqueteros de los corrales y desde los carros de los cómicos de la legua al pueblo de los campos.

EL FONDO DEL PROBLEMA Y PARA CONCLUIR,
UN SUEÑO.

Demos que todo esté bien—podría contestar un empresario, si tuviera tiempo que perder leyendo estas cosas—todo eso está bien; pero el teatro popular ¿produciría rendimientos? Y los autores podrían inquirir también si es que el pueblo les había de dar lo que el público hoy les da.

Cuando Lope hablaba en necio le pagaba el vulgo, en honores e idolatría más que en dinero; en dinero o cosa que lo valiera pagaban entonces los reyes y los grandes al artista. Ya he dicho que en los heroicos tiempos del teatro era éste superior a los ingenios que lo cultivaban, no había el dramaturgo cobrado la importancia malsana que hoy se da, importancia derivada de la triste necesidad de acreditar la firma.

Teatro popular es teatro para todos, porque el pueblo, *populus*, lo componen todos, es el con-

junto orgánico. Y si el teatro no es popular es pura y sencillamente porque se escribe para quien paga y parece que sólo lo paga el *público*. El empresario, he aquí el microbio del arte dramático.

Hemos llegado al último fondo del problema, al nucleolo de su núcleo, a su *ultima ratio*, que es la razón económica. En el fondo de todo problema literario y aun estético, se halla, como en el fondo de todo lo humano, una base económica y un alma religiosa. El económico y el religioso son, en acción y reacción mutuas, los factores cardinales de la historia humana, el cuerpo y el alma de todo ideal vivo, nacido de la unión sustancial de esos factores. De la panza sale la danza y de la fe la mística.

Los críticos e investigadores de literatura que, bien comidos y bien bebidos, sin cuidarse de su vestido más que los lirios del valle del suyo, ni más de su pan que del suyo los pajarillos del aire, no buscan las razones económicas de los procesos literarios, no ven la verdadera realidad, como no la ven los que desdeñan el problema teológico que Proudhon señalaba en el fondo de todo tema.

La economía es la lógica material, la fe el ideal de toda cuestión ¹.

¹ Max Nordau, en su obra *Degeneración*, donde hay mucho aprovechable, revela aún más que su ceguera estética, y

La literatura, el arte y la ciencia misma se sustentan y arraigan en la estructura económica; raíces económicas tiene la literatura mandarinesca que padecemos, razones económicas explican nuestro teatro, y por esto no se le puede culpar a autor alguno. En contaduría es donde puede ahondarse los elementos de nuestra dramaturgia y estética teatral. Sujeto a la oferta y la demanda, el arte se hace industrial y huelen a leguas sus producciones a manufacturas. Y de esto nadie tiene la culpa en especial; o se acomoda uno al ámbito, o degenera si es que no perece. Estudiar problemas literarios o artísticos dejando de lado su aspecto económico, es como estudiar anatomía sin vivisección, porque la vista de las carnes amaratadas, de las abiertas entrañas tal vez hedientes, da asco.

¡Qué triste es el régimen de la mentira! Y si se rompieran sus cadenas y apareciéramos desnudos todos, una inmensa corriente de caridad fundiría

ésta no es en él floja, la económica. En *Las mentiras convencionales* la superficialidad estriba en no ir siempre hasta la base económica. Y esto de no tirarse a fondo en todo problema a esta base, aun cuando se la vea clara, es la gran mentira convencional de todas las gentes que forman la superfección social, como es el síntoma de su enorme archi-cursilería evitar tocar las cuestiones religiosas.

en la Humanidad a los hombres y a través de los cielos se alzaría un *miserere* formidable y augusto a que el universo respondería con un místico *sursum corda*.

Mas basta de digresión y volvamos al hilo. Las primeras empresas teatrales fueron en España cofradías y hermandades benéficas, y los primeros corrales escénicos pertenecieron a los hospitales. No fué el teatro empresa privada, sino societaria y benéfica, y estuvo bajo la protección oficial. Hoy ha vuelto a pedirse en parte ésta, pero será todo pobre paliativo mientras no vuelva a ser el teatro a la vez que en esencia popular, popular también en pertenencia, institución pública. En tanto haya pueblo que no pueda ir al teatro por no tener humor, ni dinero, ni tiempo para ello, será el teatro teatral y el arte será mezquino artificio, en tanto sea la función de artista profesión y oficio especializado y haya quienes se dediquen a hacer dramas, novelas, poemas, sinfonías o cuadros como quien se dedica a construir zapatos o sillas ¹.

¹ La especialización es una muerte para el arte; aplicada a él la división del trabajo, lleva al artificio mecánico, porque el arte es la suprema integración. ¡Grandes artistas aquellos que no vivían de su arte! Escribe Schopenhauer que hay tres clases de escritores: los que escriben sin pensar, los que pien-

Ser poeta no es nada diferente de ser hombre, verdadero hombre, todo un hombre, como Goethe. Triste necesidad es la de que el artista viva de su arte, pero ¡cuán nobles los cantos de un Burns que soltando la manquera del arado, y mientras descansan humeando sus bueyes, traza estrofas tan frescas y puras como el aire que respira en el campo del trabajo regado con su sudor! Y un Burns, un noble Burns, después de haber divertido a los señoritos ociosos, concluye tristemente en aforador de cerveza.

Cuando el trabajo en fuerza de diferenciación remitida al ámbito y a los instrumentos y útiles llegue a hacerse llevadero y más fructuoso, cuando trabajen las máquinas, ahorros de inteligencia, y quede al hombre, una vez cumplida su labor directora, fuerza y tiempo para integrarse y vivir

san para escribir, y los que escriben porque han pensado. Los que pensamos para escribir, escribimos por lo general por la paga, pero si pecamos por ella es que hay un público que paga por pecar.

El arte y la literatura como profesiones lucrativas, llevan a sentir para cantar, a mirar para pintar, y no se sabe cómo envenena esto la fuente verdadera del arte, grande cuando se pinta porque tal se ha visto, y se canta porque se ha sentido, y no se siente y mira para cantar y pintar. ¡Qué triste es ver a tanto Tamberlick del arte y de la literatura arrastrando su nombre glorioso por los escenarios y cantando con voz senil y cascada viejas arias ya olvidadas!

vida humana, sobrehumana más bien, entonces el arte será holocausto santo, espontánea expansión de un espíritu hondo y realmente culto, profundo *Te Deum* a la madre Naturaleza humanizada por el esfuerzo humano, por el trabajo santísimo sobrenaturalizador del hombre. Será la edad del sobre-hombre, del *Ueberschensch*, con que entre tanta escoria de egoístas sueños, soñaba el pobre Nietzsche; la edad del triunfo, no de los más brutos ni de los más listos, sino de los más hombres, de los que lleven en su seno más humanidad, más sustancia común, de los más buenos. En esta edad el teatro, recojiendo su proceso histórico todo en un supremo momento crítico, volverá a ser el de ayer, el de hoy y el de mañana, el eterno, recobrando vigor como Anteo al contacto de la tierra, al contacto del pueblo, entonces verdadero pueblo. Disiparanse los modernismos todos ante el eternismo triunfador.

Y este teatro será lo que fué al nacer, religioso.

¡Qué teatro! Es la tarde de un domingo; la muchedumbre se agolpa al aire libre, bajo el ancho cielo común a todos, de donde sobre todos llueve luz de vida, de visión y de alegría; va a celebrar el pueblo un *misterio* comulgando en espíritu en el altar del Sobre-Arte. Contempla su propia representación en una escena vigorosa de realidad

idealizada y por idealizada más real, y oye con religioso silencio el eco de su conciencia, el canto eterno del coro humano. Canta su gloriosa y doliente historia, la larga lucha por la emancipación de la animalidad bruta, el inmenso drama de la libertad en que el espíritu humano se desase trabajosamente del espíritu de la tierra para volver a él, la leyenda de los siglos. Como orquesta armónica acompaña en vasta sinfonía a la voz cantante del coro humano la música de los campos y de las esferas, hecha ya perceptible con sublime arte, y a su voz siente la muchedumbre en recojimiento agosto irradiar en sus pechos el Amor, intuyendo con intuición profunda el misterio de la Trinidad del Bien, la Verdad y la Belleza...

.....
 ¡Basta! Todo esto son utopías enterradas en hojarasca retórica, fantasías poco serias y nada documentadas, trasnochadas y mandadas recojer por los más graves hechólogos, por los más concienzudos picapedreros que a maza y martillo labran las piezas de granito de la torre de Babel; todo esto no es formal, ni digno siquiera, porque a nadie le importa lo que pueda soñar otro...

E pur si muove.

Julio de 1896.