

(Article publicat al diari El Sol el 19 d'octubre de 1926)

EL TRASCENDENTAL PROBLEMA DEL TEATRO

Hay que reconocer que el año teatral comienza bajo los mejores auspicios. No es que aún, en las pocas semanas que lleva de curso, se haya producido ninguna obra excelente; pero, al menos de las cuatro o cinco inepcias pseudocómicas estrenadas, la que no fué protestada airadamente, pasó cuando más a duras penas. El suceso permite ciertas esperanzas para un futuro quizás no demasiado lejano. Parece como si el vago malestar de que en estos últimos tiempos venía dando muestras el público ante la desastrosa manufactura teatral, que con pertinacia tanta se lo viene sirviendo, fuera al fin tomando cuerpo. Y ya, con un poco de optimismo, puede preverse la repulsa concreta de la inmunda bazofia. Entre tanto, mientras llega el deseado momento, no estará de más que cuantos nos interesamos en el advenimiento de un teatro español digno de tal nombre, trabajemos, en el alcance de nuestras fuerzas, por adelantarlo. El momento es, acaso, propicio.

Y el problema, insistamos una vez más en ello, es de los más trascendentales y urgentes que puede hoy proponerse la cultura española. A tal punto, que sorprende la escasa atención que le vienen dedicando nuestros intelectuales y la falta de una acción colectiva, siquiera fuese entre una corta minoría, para su reforma. (Bien es verdad, y sirva ello de excusa, que esta acción colectiva se echa de menos en cuanto atañe a la obra del espíritu, y que la mayoría de nuestros intelectuales aparecen atentos sólo a la contemplación de su divino ombligo.)

No creo que, exceptuando los privilegiados del trimestre, a nadie pueda caberle duda sobre la decadencia de nuestra vida teatral. Esta decadencia, además, aparece dúplice: decadencia del teatro como actividad recreativa y manifestación pública (retramiento de los espectadores, creciente indiferencia por el espectáculo, etcétera), y decadencia del teatro como actividad artística y manifestación cultural. En otra ocasión habremos de referirnos al primer orden de decadencia y de ver hasta qué punto es la consecuencia lógica de la segunda; por el momento, el examen de ésta es nuestro único objeto.

Y que esta decadencia artística es cosa evidente, no creo lo negará nadie que se haya parado a considerar el actual estado de nuestro teatro y que esté medianamente informado de lo que es el teatro en el resto de Europa. Por otra parte, aquí nos encontramos con un fenómeno singularísimo: la inferioridad no sólo de nuestro teatro respecto de nuestras otras actividades artísticas. Así, nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al

estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística. De manera que, hasta en el panorama, un tanto ambiguo, de nuestra cultura presente, aparece el teatro con una excepción de inferioridad. Y puede asegurarse que rara vez ha sufrido el arte teatral en España un estiaje comparable al que ofrece en los actuales momentos. Realmente, diríasele ya, irrebable.

Es un hecho reconocido que, desde hace largo tiempo, todos los espíritus un tanto delicados tropiezan diariamente en España con la casi imposibilidad de asistir a un espectáculo teatral. Sus paladares rehusan la degustación de ciertas pitanzas, y, en verdad, puede asegurarse que este paladar no precisa ser demasiado exigente para rechazar los manjares que se le ofrecen. El resultado visible, que no habrá escapado a los observadores, ha sido cierta mudanza en la composición del público habitual: un aumento alarmante de faces obtusas y la desaparición casi total de las fisonomías agudas. Todos los que no se avienen a "reírse las tripas" y demás actos de una buena digestión, se ven obligados a gustar del solaz del hogar.

Y continuamente presenciamos la sorpresa de nuestros amigos extranjeros, de paso o de reciente residencia en España, ante la miseria de nuestra vida teatral. Asómbranse de que un país, que aún da muestras de vitalidad en los demás órdenes artísticos, ofrezca un teatro semejante, en que todo parece confabulado para el envilecimiento del público.

Claro está que la contradicción aparente de nuestro teatro con las otras actividades espirituales podría fácilmente explicarse por la razón de que el teatro es la única arte de expresión colectiva, como producto que es de diversos factores y de una colaboración entre las individualidades y la masa. Así, este paupérrimo teatro español sería el que correspondiese al estado colectivo del país, a su espíritu nacional, y es posible que algunos de aquellos extranjeros sorprendidos, conocedores de las interioridades de la vida nacional, acaben por explicárselo así. Pero yo me atrevería a apuntar, aun reconociendo toda la escasez e inestabilidad de esta vida nacional, inherentes a un período de formación, que ni siquiera es la que corresponde a ellas nuestra actividad teatral: a tal punto se muestra ésta agotada y corrompida.

Y aquí tocamos la importancia y trascendencia cardinales del teatro en la vida de una colectividad. Probablemente no se encontrará en todas las manifestaciones de la vida nacional un índice más cierto de su vitalidad y de su cultura que su teatro; con todos los componentes que lo integran: literatura dramática, organización teatral, espíritu del público. Basta una ojeada somera al pasado para ver cómo la experiencia histórica lo comprueba. Todos los momentos de prosperidad y renacimiento teatrales han sido momentos de plétora nacional, y a la inversa. Véanse el teatro griego clásico, el isabelino inglés, el español del siglo de oro, el francés bajo Luis XIV. Los grandes artistas son fenómenos individuales, y un gran pintor, un gran poeta o un gran músico —aunque es indudable que su aparición sea favorecida por el

medio— puede nacer en cualquier época y latitud. Pero el teatro, en el sentido integral a que antes nos referíamos, es siempre obra de colaboración y producto de la colectividad, y corresponde estrictamente a la cultura nacional, de la que es el síntoma más expresivo. “Dime a qué teatro vas y te diré qué cultura tienes”, podría decirse en puridad, tanto del individuo como del pueblo.

Esto bastaría para indicar la extraordinaria importancia de la actividad teatral en la vida de una nación y la atención preferente que a ella debieran dedicar los gobernantes avisados. Piensen que, en muchos casos, por el estado de dicha actividad teatral podrá enjuiciarse su gobernación, y así, este rebajamiento actual del teatro español, debido en buena parte a la absoluta desatención en que le han tenido los Gobiernos españoles, prueba una vez más la inepticia y el desconcierto de nuestra vieja política.

A poco que se piense en la cuestión, se advertirá la influencia inmensa que ejerce el teatro sobre la cultura y la espiritualidad de un pueblo. Ello ha permitido decir a Bernard Shaw que “tanto interesa a una nación el tener un buen teatro (esto es, un buen organismo teatral), como una buena administración, una buena enseñanza, un buen ejército y un buen clero”. Y yo añadiría que el teatro debería ser considerado como un sector de la instrucción pública, y que la actividad docente debiera comprender: la escuela, el instituto, la universidad y el teatro.

En su punto he de volver sobre esta importancia del teatro y su trascendencia en la vida social. Pues es mi propósito examinar con cierta detención el problema y ver qué soluciones serían posibles y cómo podría darse comienzo a esa obra de redención, tan necesaria como urgente. A ese fin iré tratando sucesivamente de los diversos factores o elementos que integran la cuestión; a saber: el público, la crítica, la organización teatral (actores y Empresas) y la literatura dramática (si es que es posible aplicar el dictado de literatura a ciertos productos de fábrica).

No faltará, sin duda, quienes juzguen baldíos todos los esfuerzos que se hagan para este rescate, por aquella razón misma de que cada momento teatral corresponde al estado general del país, y en vano sería el intentar levantarlo por encima de este nivel; obra, por lo artificial, condenada de antemano al fracaso. Pero, sobre que este momento teatral es muy inferior, y por causas bien artificiales, al que naturalmente corresponde a la actual espiritualidad española (al menos, tal creo), podría también contestarse que, al fin y al cabo, el único modo de proceder en el avance de la cultura es de la parte al todo, y que no cambiará el estado teatral cuando cambie el estado general, sino que el estado general será el que cambie y progrese cuando cada factor cultural, y el teatral entre ellos, haya cambiado por su parte separadamente.

Véase, pues, si vale la pena de que individuos y colectividades, particulares y Gobierno, colaboremos en la reforma y perfección de algo que no sólo supone la mejora de ese algo en sí, sino, en último término, de la cultura

general del país, por aquella ley matemática de que alternando un factor se altera igualmente, en la correspondiente proporción, el total. Y cuando se trata de materia biológica, de almas vivas, en vez de cantidades numéricas, podría decirse que, no ya en la proporción correspondiente, sino en la de ciento por uno: factor que se trueca de sumando en multiplicador.

De todas maneras, y sean cuales fueren las soluciones a que lleguemos en nuestro examen, de antemano podemos asegurar que poco o nada se habrá conseguido, ni aun en prédica, si no se unen otras voces a la mía; de todas, la más aislada y la de menos alcance. Ya sé que es triste práctica en nuestra vida literaria que baste el que uno toque un tema para que, automáticamente, se le conceda como el monopolio. Pero, en este caso particular, la cuestión es de tal importancia, que realmente valdría la pena de que se hiciera una excepción a la regla. Si algún resultado práctico ha de conseguirse, sólo el esfuerzo colectivo y la propaganda conjunta y porfiada podrá lograrlo. Precísase nada menos que una cruzada.

(Article publicat al diari El Sol el 27 d'octubre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

LA HIDRA

Para comenzar nuestro examen de los monstruos que concurren a hacer de nuestro teatro la monstruosidad que es actualmente, he aquí al monstruo más genuino, el monstruo por antonomasia, la clásica hidra de cien cabezas, de cuya voluntad y capricho depende la existencia de los demás monstruos menores.

No hay que decir que hemos nombrado al público, al "respetable" también por antonomasia: monstruo el más respetable, en verdad, de cuantos engendró Gea; respetable infinitamente para cuantos ven pendiente la pitanza del apetito de sus cien gaznates, y más respetable aún para sí mismo. Realmente sería imposible hallar monstruo más susceptible, más vidrioso y más necesitado de respeto. La vanidad y la soberbia individuales, al verse aquí conjuntas y amalgamadas, diríase que se multiplican unas por otras hasta el infinito. Díganlo si no la infeliz danzadera o el farandulero desgraciado que, en un incontenible impulso de su dignidad humana, soliviantada por la protesta soez y cuántas veces injusta, osan faltar al respeto al intangible.

Pero no es un retrato ni psicología del monstruo lo que hoy nos ocupa. Lo interesante para nuestro objeto presente sería determinar la parte que le corresponde en la monstruosidad de nuestra situación teatral. Desgraciadamente, esto apenas es posible. Como todos los monstruos grandes, éste es áfono, sin voz ni expresión. Si preguntáis a los monstruecillos que le rodean: cómicos y empresarios, críticos y autores, ellos os dirán que el tanto de culpa casi único a él le corresponde, y os lo designarán como solo reo. Pero

sabido es, o al menos tal lo quiere la zoología (y con más razón aún la teratología) romántica, que las fieras, como los monstruos mayores, son también los más inocentes y candorosos. A las alimañas, pues, la insidia y la perfidia capitales.

Por desgracia, repetimos, y fuera ya de la alegoría, el proceso es difícil de fallar y casi imposible el determinar exactamente el grado de complicidad en el crimen colectivo. La única realidad precisa e irrefutable es el estado de rebajamiento de nuestro teatro actual. Equitativamente, sin duda, habrá que pensar que todos, más o menos, pusieron en él sus manos pecadoras. Pero a poco que se medite en el problema se vendrá a la conclusión de que la culpabilidad menor corresponde al público.

Realmente, al examinar la actividad de aquellos otros factores, los factores que podríamos llamar activos, diríase que el actual estado de relajación de nuestro público no es sino el producto lógico de una campaña sistemática de envilecimiento, llevada a cabo por autores y comparsas, por crítica y Empresas, en una complicidad unánime. En los próximos artículos hemos de examinar la situación de estos factores; por el momento nos limitaremos a considerar el estado espiritual presente de lo que llamamos "el público".

Que este público se halla en una situación de desconcierto, cuando no de degradación, tales, que rara vez habrán tenido sus equivalentes en la historia del teatro, basta a probarlo cabalmente una simple ojeada a nuestras salas de espectáculos. La fruición ante ciertas insensateces, que en muchos casos llegan a constituir hasta un atentado a la dignidad humana, y la desorientación ante cosas asequibles de primer intento a la inteligencia menos cultivada, a poca que sea su disciplina y su intuición, es el espectáculo tan cotidiano como lamentable. Uno de los síntomas más característicos y más alarmantes para una sociedad por lo que en sí entraña de desvigorización y relajamiento, es la desapetencia del drama, de la obra de médula trágica. ¿Quién no habrá oído a saciedad al burgués aficionado a repantigarse unas horas ante la sandez de la grey astracanesca, con la satisfacción de quien se dispone a activar la función digestiva con el estremecimiento sincrónico de la panza que le hace las veces de entendimiento, declararse abiertamente contra el drama con aquello de que "él no va al teatro a pasar un mal rato"? ¿Un "mal rato" lo dramático, lo patético, lo trágico? Pero, ¡ay!, que esto de que el "mal rato" lo suponga, no ya el encuentro de la estupidez en cualquiera de sus formas, triste o regocijada, sino así, exclusivamente la contemplación del espectáculo patético, el contacto de la emoción trágica, por pura y elevada que sea, emoción que exalta y tonifica a toda alma bien formada, sí que es cosa trágica y síntoma tremendo para una sociedad... Aún es comprensible que un público a la moderna, disciplinado y comedido, sin grandes vuelos de la imaginación ni grandes fervores cordiales, prefiera, en general, la comedia al drama, y predomine en su producción teatral la primera: tal, por ejemplo, el público inglés actual. Pero ello no querrá decir, ni mucho menos, que la tra-

gedia y el drama estén excluidos del repertorio militante, casi en absoluto. Y lo que, desde luego, no podrá verse en parte alguna, es que la forma cómica a la moda adopte una encarnación tan torpe y grosera como la revestida por el ingenio español en su presente género astracanesco. Dense una vuelta por los teatros de la corte, y especialmente por la sede de la calle del Príncipe, los que sostienen la actual lozanía y florecimiento del espíritu español, atiendan un rato a lo que se dice en el escenario, examinen otro rato las facies del público y escuchen sus comentarios, cotejen la actitud del espectador de tipo medio que está viendo la "Santa Juana" de Shaw (pongo por caso y como ejemplo de obra perfectamente normal), tan en su centro como pudiera estarlo un marciano que cayese súbitamente en la Puerta del Sol, no la actitud de regocijo y contentamiento del espectador que está asistiendo a la perpetración de "los Chatos", y si salen con la misma firmeza de opinión que entraron, es que tienen un optimismo capaz de resistir a todos los terremotos.

Pero aún hay algo quizás peor que este extravío y estragamiento del público, y es su indiferencia respecto al teatro. Pues la verdad es que ni aquella misma bazofia es suficiente a provocar una gran apetencia. Y este hecho del alejamiento creciente del público y de la soledad progresiva del teatro es cosa que pueden comprobar cuantos tengan una experiencia teatral de quince o veinte años. Sin ir a los buenos tiempos del drama romántico, ni a los del apogeo de Echegaray, recuérdense los últimos años de éste, antes de su postrera fase linaresca, la lucha y victoria de Benavente, y su vuelta resonante a la escena con "La Malquerida"; la aparición de Marquina, el orto de Villaespesa, etc., hasta los años primeros de la guerra, en que comenzó rápidamente la descomposición, y se advertirá la diferencia. Diríase que no han mediado desde aquel entonces diez o doce años, sino cuarenta o cincuenta cuando menos.

Ahora bien: ¿qué causas han determinado esta corrupción y este alejamiento? Se podrán aducir, ya lo sabemos, ciertas causas sociales comunes a muchos otros países; pero en el momento en que examinemos la situación del problema en esos otros países y en España advertiremos la distancia, y fuerza será buscar otros motivos más específicamente nacionales. Ellos se encontrarán, sin duda, en el sector puramente técnico, en los elementos artísticos e industriales que integran el todo teatral, y a algunos de ellos pasaremos revista al ocuparnos particularmente de actores, autores y empresarios.

Entonces veremos cómo entre unos y otros han pervertido y fatigado a la hidra multicéfala, ayer todavía vivaz y más o menos orientada, desconcertada y mortecina hoy.

Pero ya podemos apuntar que el error crasísimo de aquéllos ha sido la inversión de la naturaleza y función del público, el convertirlo de un factor pasivo, de una masa amorfa, cuyo modelado toca al arte y al artista, en un factor activo, tomado como norma y pauta, pasando así arte y artistas del papel de guías y señores al de lacayos y siervos.

Pervertida su función, el público, fatalmente, ha mudado de carácter. Se ha producido en su seno, no ya una escisión, sino una disminución, algo así como la inhibición de su elemento director y medular. Pues en todo público digno de tal nombre coexisten y se accionan mutuamente, y diríamos que se completan dos zonas: la zona alta y la baja, el público culto y la masa, los entendidos y los ignorantes. Estos últimos, esta masa muerta es casi siempre la rémora del arte y la que impide a éste elevarse más rápidamente, pero también le sirve a la vez de lastre y contrapeso y le impide perder contacto con la tierra, abstraerse en obra inhumana y desjugada, para uso exclusivo de "snobs" y culteranos. Suprimid esta masa y automáticamente el arte se convierte en una abstracción y quintaesencia inorgánica. Pero suprimid la zona alta, el público de los cultos (verdaderas vestales del estilo), y tendréis casi el mismo resultado, con una prostitución de más; el verdadero artista, al verse rodeado exclusivamente por la masa, sin aquella zona amortiguadora y medianera, se retraerá en sí y caerá en una idéntica abstracción, en tanto que, de otra parte, el pseudoartista fabricará, en suministro de aquella masa, una producción adocenada y grosera, fuera de toda disciplina estética.

Así, la explicación probable de esta perversión de nuestro público, podría muy bien ser la retirada paulatina y progresiva, hasta la completa desaparición, de esa zona superior alejada y asqueada por el actual estado de envilecimiento del teatro.

Con lo que tendríamos que nuestro público ha perdido realmente su categoría misma de público, ya que no podemos considerar como tal a una agrupación arbitraria, constituida al azar, sino solamente a una asociación escogida y orgánica, capaz de saborear las emociones artísticas.

Esta inexistencia de nuestro público, como tal público genuino, explica también su actitud particularísima ante la obra teatral: actitud judicial, cuyo examen merecería por sí solo un extenso capítulo. ¡Imagínese cuál no será el regodeo del hombre grosero, sin moral y sin estética, elevado de pronto a la categoría de juez, de árbitro soberano, de cuya decisión depende el destino inmediato de una obra de arte! Y se comprenderá sin dificultad el dulce sentimiento de matonismo literario con que nuestro público se dispone a asistir a los estrenos. ¡Y guay si se trata de una obra realmente de arte! Que ya es mucho que se le consienta la posibilidad del éxito popular y la ganancia, para que encima se le consienta también la gloria y el triunfo interior de una obra de belleza. "¡No, no hay que ser abusones!", piensa nuestro público cuerdamente.

Claro está que lo profundo del mal y lo desesperado de la situación no es, ni mucho menos, razón para desistir ni retroceder ante la dificultad de la reforma. Ello quiere decir, únicamente, que el esfuerzo tendrá que ser más enérgico y más ahincado. Los obstáculos no hacen sino encarecer el mérito de la empresa.

(Article publicat al diari El Sol el 2 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

EL MENOS CULPABLE

En el artículo anterior nos ocupábamos de la triste situación por que atraviesa actualmente nuestro público teatral, hasta el punto de haber perdido su jerarquía de tal, reducido como ha quedado a la simple condición de masa amorfa. El extremo me parece quedó sobradamente demostrado, y estoy seguro de que la mayoría de los espectadores un tanto avisados ya habrían hecho por sí mismos la observación; pero temo, en cambio, no haber puesto suficientemente en claro el hecho, si no de la inocencia absoluta de ese público, al menos de su culpabilidad secundaria. Y ello es de importancia capital, si se tiene en cuenta que el lamentable estado presente del teatro español ha venido siendo constantemente atribuido por cómicos y empresarios al irremediable relajamiento del público, supuesto reo de todos los males que aquejan a nuestra escena. Claro está que el más somero examen basta a mostrar la inversión ilógica de factores que ofrece dicho alegato. La condición de un público en general no es sino el producto o resultado de la condición de los demás factores que integran el organismo teatral: actores, empresarios y críticos, y en manera alguna la causa eficiente de éstos.

Admitida la situación deplorable de nuestro público por la inhibición de aquel sector culto, cuya acción convierte en "público" genuino la masa informe, cumpliría analizar las razones que la han ido motivando, hasta llegar a la apatía y tosquedad presentes; pero me temo que este análisis sea demasiado arduo y complejo para el reducido marco de unas anotaciones periodísticas. Sin contar la dificultad general que ofrecen las razones de causa a efecto, tratándose del "demos", y aun sin la necesaria perspectiva histórica. Veamos algo, de todos modos, y busque y medite el lector por su cuenta.

Lo primero que resalta al considerar esa degeneración de nuestro público teatral es su singularidad. Esto es: su falta de correspondencia con las demás actividades artísticas y disciplinas intelectuales. El hecho es que, mientras estas actividades y disciplinas han adelantado, formando un público cada vez más apto y numeroso, el teatro ha decaído manifiestamente y el público teatral ha bajado de nivel. Es decir: el público, en total, ha adquirido más cultura y se ha desarrollado armónicamente, depurando su sensibilidad en pintura, en música, en literatura, en ciencias, etc., y solamente el teatro se ha atrofiado y retrogradado. Compárese, por ejemplo, como más afín, la situación de la música y la organización musical y el público de conciertos con la situación del teatro y la organización teatral y el público de teatros. De un lado, en Madrid solamente —para no traer a cuento las organizaciones musicales, algunas magníficas, de provincias, y dejando aparte otras entidades menores meritísimas—, dos espléndidas Orquestas sinfónicas, dignas de compararse con las mejores del extranjero, dos Sociedades

filarmónicas selectas, conciertos equiparables también a lo mejor de su género, y un público curioso, apasionado, maleable, que conoce y gusta de cuanto ha producido de interesante la música en el mundo —entre otras razones porque se le da ocasión de conocerlo—. De otro lado... lo que es nuestra vergüenza cotidiana. ¿A qué detallarla? Una producción casi exclusivamente nacional, sin más importaciones que las semejantes en bastedad; la más grosera bazofia dramática; un público (el público representativo del Teatro de la Comedia de Madrid) que ha venido a quedar en el “vientre innumerable” de que habló D’Annunzio: la máxima insensibilidad e incultura, en suma. Realmente, de hallarse entre nosotros la música en estado parejo al del teatro —y con ello se advertirá la diferencia—, sería como si no contáramos, en punto a órganos de expresión musical, más que con unas cuantas charangas dispersas y nuestro público tuviera como música suprema la de Serrano o el maestro Luna.

El otro fenómeno que nos presenta el teatro y el público teatral es su subitaneidad. Diríase que el proceso de degeneración no ha seguido una línea evolutiva, sino que se ha declarado bruscamente. No se advierte un declive paulatino, sino una decadencia casi instantánea. Se piensa, involuntariamente, en esas dolencias fulminantes cuya diagnosis aparece evidente, pero cuya fase prodrómica pasó casi inadvertida, y los orígenes quedan en el terreno de la hipótesis. Así, hipotéticamente, podría suponerse que a la atonía y extravío actuales concurrieron diversas circunstancias poco menos que casuales: la pausa en la producción de algunos dramaturgos de primera fila, la desaparición de otros, la retirada de ciertos artistas (Rosario Pino, por ejemplo) que mantenían un repertorio literario, la muerte de otros (Tallaví, por ejemplo), en cuya iniciativa y cultura podía esperarse; el desconcierto de algunos más, como la comandita Guerrero-Díaz de Mendoza, al declinar en facultades y verse en la necesidad de renovar el repertorio... Y no se olviden las desdichadas tentativas de teatro literario y teatro de arte, ofrecidos en sus ejemplares más apócrifos y en condiciones tales, que el paladar menos exigente había de rechazarlos y preferir la pitanza grosera a la insípida golosina. Sea como fuere, el caso es que, casi sin saber cómo, se estableció y consolidó rápidamente una situación absurda y perfectamente anómala. Aquella zona superior de espectadores a que nos hemos referido se retrajo, y público y teatro bajaron de golpe al nivel mínimo que, sin duda, ha conocido nuestra historia teatral.

Otras causas, que ayudarían a explicar esta brusca decadencia, habría que buscarlas en la desorientación, cuando no en la influencia contra-productiva de nuestra crítica, y en motivos de orden moral y social inherentes a la época, y que acaso podrían justificar aquella excepción negativa del teatro entre las demás actividades culturales; pero de la función de la crítica trataremos en el próximo artículo, y el examen de aquellos motivos nos llevaría demasiado lejos.

Resultado lógico de la transformación del público en masa informe fué la perversión de su naturaleza, a que ya nos hemos referido: aquella actitud judicial con que nuestro espectador asiste al teatro, y muy singularmente a los estrenos, de que depende el destino de la obra dramática. No es que esta actitud sea absolutamente nueva en nuestro público; por desgracia, los vicios morales del carácter español le han dado siempre, en más o menos grado, existencia; pero nunca hasta el punto en que ha llegado hoy a ser regla.

Sin embargo, nada más en pugna con el espíritu genuino del espectador. Lejos de colocarse ante la obra de arte como se coloca el juez ante el presunto delito —y como el mal juez, con la predisposición y el secreto deseo de encontrarlo delito y condenar—, el espectador debe ir al descubrimiento de una obra nueva, sin otro ánimo que el de comprenderla y movido de aquel amor previo, que es la única fuerza capaz de hacernos penetrar en el alma ajena. En las obras humanas, como en la obra de arte, conviene seguir la máxima spinoziana: “Respecto a las acciones de los hombres, yo no he querido juzgarlas; me he contentado con comprender”. Y bien podría proponerse como norma del espectador ideal aquella otra máxima, digna de la primera, del Sr. Ortega y Gasset, que dice: “A ser juez de cosas, he preferido ser su amante.”

Realmente, esta actitud del espectador español con respecto a la obra dramática, es única en el panorama occidental. Difícilmente podría imaginarse relación más agresiva y lucha más ruda entre el artista y su público. Como en parte alguna, adviértese aquí la necesidad del hombre de ejercer de árbitro y enjuiciar la obra ajena. Bien es verdad que este espíritu no es privativo del público; la crítica ha sido la primera en darle la pauta —como en su lugar veremos—. Y tan ingénita del temperamento español aparece esta característica, que seguramente ella será la última en modificarse en la reforma general del público y teatro. Sin embargo, ya la actividad del radioescucha, tan a la orden del día, le ofrece el modelo de la perfecta actitud del espectador: colgar el auricular cuando la trasmisión no es de su agrado. Pero el día en que el público español, a ejemplo de todos los públicos civilizados, se convenza de que no tiene el menor derecho a protestar una obra por razones puramente artísticas, está sin duda, muy distante.

Hoy, por hoy, y por triste que sea confesarlo, la verdad es que no hay espectador más en las antípodas del espectador ideal que el español. Es preciso haberlo visto en acción para saber hasta qué punto de vanidad, de suficiencia, de incultura y de rudeza puede llegar una colectividad en sus relaciones con el artista. Y puede asegurarse que en ningún país la lucha constante y porfiada del artista con el público ofrece los caracteres de violencia y de ensañamiento que en España. Aquí esta pugna no conoce tregua alguna; el artista no podrá descansar un instante sobre sus victorias pasadas; cotidianamente tendrá que revalidarlas, sin un momento de flaqueza, sabiendo que el monstruo, no sólo no le hará el menor crédito, sino que aún se halla ávido de

cogerle en defecto, dijérase que celoso y arrepentido de la gloria otorgada.

Habrá quien piense que nuestro sistema no deja de ofrecer sus ventajas, ya que obliga al artista a un esfuerzo continuo y por ende ascensional; pero si ello es cierto, aún más ciertos son los inconvenientes, en cosa tan delicada y misteriosa y sujeta a injusticia como es el teatro, donde el éxito o el fracaso dependen generalmente, no de las virtudes o vicios de la obra, sino de una porción de factores desconocidos y oscuros, hijos del azar o regulados por leyes aún no determinadas; hasta el punto de que, si en todas las cosas humanas son aventurados los pronósticos y cábalas, en nada tanto como en el ámbito teatral.

Más adelante hemos de ver los medios que podrían llevarse a la práctica para la redención de nuestro público; pero ya se nos alcanza sobradamente la extraordinaria importancia de la cuestión y el deber en que están de atender a ella nuestros Gobiernos y cuantos se interesen en la cultura española. Piensen nuestros gobernantes que pocos síntomas de la cultura y espiritualidad nacionales serán más evidentes que la cultura y espiritualidad de ese público, y que por él podrá juzgarse también en buena parte su obra de gobierno.

En segundo lugar, la existencia de un público teatral idóneo, es esencialísima para el porvenir de nuestra literatura dramática, para la producción de la obra de arte. Pues si es verdad que el público no hace al artista, también lo es que constituye su regulador y muchas veces su agente eficiente. A él le toca exigir del artista su máximo, no dar la razón a los mediocres y exaltar solamente a los mejores. Sin contar que es conveniente que el artista, para crear, sepa a quién se dirige. No sabiéndolo, como sucede en la actualidad, o bien rompe con su época y se aísla, contando con el porvenir para indemnizarle del presente y creando para un público desconocido y problemático —con el que corre el peligro de no entrar nunca en contacto—, o bien halaga al azar a la multitud, tratando servilmente de adivinar sus apetencias..., en cuyo caso deja de ser tal artista. Que es lo que, más o menos, ha acontecido a casi todos los actuales proveedores de la escena española.

(Article publicat al diari El Sol el 6 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

CRITICÓN, CRITILLO Y COMPAÑÍA

Todos los lectores de la sección teatral de nuestra Prensa habrán, sin duda, observado lo imposible que es darse cuenta, por la reseña crítica, del éxito o fracaso de las obras estrenadas. El caso es cotidiano en tanto que este periódico nos afirma que la obra ha obtenido un éxito poco menos que clamoroso, aquel otro no vacila en asegurarnos que el fracaso ha sido rotundo. El lector ya se ha acostumbrado y sabe que para enterarse del resultado real

tendrá que dirigirse a un simple espectador, exento del grave ejercicio de la crítica. O al crítico mismo, si se terció, pero en privado, donde su conciencia profesional no le permite falsear la verdad; al punto que el propio crítico que os dijo en letras de molde que la obra era un portento de hermosura y había logrado un triunfo sin precedentes, os declarará mano a mano que el portento era de sandez y el triunfo fué por la otra punta. Y del mismo modo que nadie se sorprendió de la contradicción de un crítico con otro, nadie será tampoco tan cándido que se asombre de la contradicción consigo mismo. El mal está tan arraigado, y de tal modo nos hemos habituado a él, que a nadie se le ocurrirá siquiera la posibilidad de una reforma en la ética periodística.

Este ejemplo, cuya ocurrencia continua no creo se atreverá a negar nadie, nos ofrece, por decirlo así, la cifra del estado moral e intelectual de nuestra crítica dramática. Si un hecho tan objetivo, tan evidente, tan independiente de nuestro sentir subjetivo, como es el resultado ante el público de una obra, puede deformarse de tal manera, ¿qué no sucederá con todo el resto?

Vale la pena de pararse a meditar unos instantes sobre el fenómeno. Ningún índice más fehaciente de la naturaleza de nuestra crítica. Observad que no se trata ya de que el crítico contradiga el fallo del público, afirmando como bueno lo que aquél diputó por malo, o viceversa. Esto, no solo sería perfectamente legítimo, sino que entra de lleno en el cometido del crítico. Pero, ¿quién piensa en semejante cosa! Así, al móvil torcido, corresponderá una consecuencia igualmente torcida; y en vez de aleccionarse al público, se le engañará y mentirá sin el menor escrúpulo. Siendo el objetivo puramente personal: el servir a un cliente o el agradar a un amigo, cuando no el saciar un rencor o perjudicar a un enemigo, aun en el primer caso el crítico sabe que su apología no ha de importarle ni al mismo interesado, que lo único que pretende, fiando en la virtud del contagio, es que se engañe al público, en beneficio de su vanidad y su bolsillo, pintándole como victoria lo que fué una derrota inequívoca. Y aquí podríamos admirar la modestia del crítico —si no fuera ésta la única manifestación, e inconsciente por añadidura—, modestia que le hace posponer el propio juicio a la sentencia del público. Modestia... y cierto sentido de la realidad, claro está. Pues ni a él mismo se le escapa la poca o ninguna influencia que ya tiene su opinión sobre el público.

Por lo expuesto, ya podríamos enumerar los males y vicios principales que aquejan a nuestra crítica teatral. (Y huelga advertir que, al hacer el proceso de nuestros malhadados críticos presentes, dejamos el margen acostumbrado para las honrosas excepciones que confirman la regla; margen al que pueden acogerse todos y cada uno de los que componen la "docta" corporación; piense cada cual que lo que decimos no va por él, sino por el vecino, y acertará, sin duda.)

El vicio moral es un vicio esencialmente nacional, pero que quizás en ningún otro sector resalta con tal impudencia como en éste, y que bastaría por sí solo para corromper y pervertir la función de la crítica. Compadrazgo

y personalismo: tales son sus características esenciales. Y como consecuencia lógica: el desdén absoluto de la verdad. En primer lugar, el cuidado de sus propios intereses. Y no se crea que vamos a hablar aquí de venalidad. Bien es cierto que alguna vez se ha hablado de críticos conspicuos subvencionados por alguna que otra Empresa también conspicua. Pero si esto fué verdad, seguramente que la subvención sería tan módica, que mal podría calificárse-la de otra cosa que de obra de misericordia; y, en todo caso, es ya historia pasada. Los tiempos, económicamente, son muy otros. Nuestros críticos actuales, es indudable que no se venden; entre otras razones porque a nadie se le ocurriría el comprarlos. Pero, aunque de conciencia incorruptible, no deja de ofrecerles ciertos gajes la profesión. Como es notorio, muchos de ellos son a la par que críticos, autores dramáticos, por derecho propio o por delegación; y, en algunos casos, exclusivamente por el hecho de la crítica, que les asegura un estreno de otra suerte más que problemático. Y lo peor no es la coacción que se ejerce así sobre cómicos y Empresas, sino los intereses comunes que se van estableciendo entre unos y otros, y de los que acaba por depender casi en absoluto la crítica militante. Y al lado de estos intereses de orden pecuniario, pónganse otra buena ristra de orden sentimental: la amistad con tal actor, el amorío con tal actriz, el compadrazgo con este o aquel autor; y a la inversa: el odio, la antipatía, el resentimiento; con todas la derivaciones consiguientes de segundo y tercer grado: el director amigo del farandulero, el dramaturgo compañero de redacción, etcétera, etc.

En cuanto al vicio intelectual, basta una ojeada al cuerpo del delito. ¡Qué inacabable antología la que hubieran podido espigar Bouvard y Pécuchet en nuestras reseñas teatrales! A duras penas contenemos la tentación de citar algunos ejemplares. Aquella perla, por ejemplo, de un crítico ya fallecido, que, hará unos diez años, cuando el estreno de la lamentable traducción de "La hija de Iorio", escribía de "un melodrama de d'Annunzio avalorado por los versos del Sr. Sassone". Pero nada podría aquí asombrarnos en punto a irresponsabilidad literaria. La petulancia, la ignorancia y la inconsciencia rara vez habrán llegado a extremos tan cómicos. Especialmente, es deleitable la imperturbabilidad expeditiva y hasta irónica con que se suelen condenar las obras extranjeras, despachando sin apelación en dos plumadas los más altos prestigios de la escena europea, en beneficio de los genios nacionales. Hace pocas semanas, por ejemplo, recuerdo pude regocijarme con un folletón en que, para panegirizar al señor Benavente, se le consagraba pontífice supremo de la dramaturgia mundial contemporánea, "muy superior —según el cronista— a Bernard Shaw y a Porto-Riche". Muestra en la que no se sabe qué saborear más: si el aparejamiento en jerarquía de Porto-Riche con Bernard Shaw, la omisión de nombres como el de Hauptmann y d'Annunzio, o el no comprender que con todo ello, sobre ponerse en ridículo a sí propio, se ponía también al Sr. Benavente. En cuanto a que el crítico en cuestión prefiera el autor de "La Malquerida" al autor de "Cándida", cabe pensar en su descargo, cosa más que probable, que no conoce la obra de Shaw; o bien, que la conoce en la traducción del Sr. Broutá.

Lo primero que salta a la vista en el examen intelectual de nuestro crítico es, exactamente, lo mismo que observamos al hablar del público: la perversión de su función, la actitud judicial; y muy bien podría pensarse que el error de aquél no es sino el resultado lógico del error de éste. Lo cierto es que nuestro crítico ha llegado a imaginarse que su único cometido es también el de enjuiciar y dictar sentencia sobre las obras que se estrenan. En cuanto a comprenderlas y explicarlas, función la más primordial, y la más modesta, de la verdadera crítica, piensa sin duda el cronista que ello toca al espectador. Desde que desapareció aquella sección autocrítica de "La Tribuna" —que es lástima no haya resucitado ningún otro periódico, síntoma claro de la creciente indiferencia por el teatro— ha habido que renunciar a saber lo que, más o menos, se había propuesto el autor en su obra.

Hasta qué punto concretan nuestros críticos a este menester judicial su función, nos lo demuestra claramente el que ninguno de ellos realice obra crítica alguna fuera de la reseña de los estrenos. Sin embargo, de su ministerio sería el informarnos sobre el movimiento teatral en el extranjero y el ir educando al público con escritos doctrinales. Compárese con lo que son y hacen fuera los críticos teatrales, con un William Archer, por ejemplo, y se advertirá la penuria de los nuestros. Así, ni uno de ellos que cuente en su haber literario con el menor libro referente a materias teatrales. Y buena prueba es que aquí, donde inmediatamente se reúnen en volumen las inepticias, no se haya atrevido todavía ninguno a coleccionar sus crónicas dramáticas. ¡Cómo no serán ellas! Y cuenta, sin embargo, que crítico hay que lleva casi medio siglo en el oficio.

Claro está que, como hacía notar Wilde, ya es bastante absurda la existencia del crítico dramático; esto es, del crítico que circunscribe su actividad al sector dramático, con exclusión de las demás disciplinas literarias. ¿Qué se pensaría de un crítico de pintura que limitase su función a la crítica del paisaje, o del retrato, o de los cuadros de historia? Pues tan cómico viene a ser un crítico dramático. ¿Y qué no podría burlarse de la pretensa autoridad de ciertos críticos —y alguno tenemos entre nosotros, inmortal a lo que parece— que no presentan otro título para ella que la asistencia durante varios lustros a los estrenos, sin la más somera atención a las demás actividades espirituales ni apenas la lectura de un libro?

Claro está también que la culpa no es únicamente de ellos; y aquí hemos venido a parar a la raíz del mal. La responsabilidad inicial, habrá que buscarla por encima de ellos, en la dirección de aquellos órganos de la Prensa para quienes la crítica teatral ha sido siempre, por tradición, la sección más adventicia y menos importante del periódico, reducida en realidad a la categoría informativa. Así, inconscientes por entero de la trascendencia del teatro en la cultura nacional y de la importancia de una crítica propiamente tal que la regule, se ha solido abandonar en las manos más ineptas. Y así se ven todavía algunos diarios de los más prestigiosos, que en otros respectos dis-

frutan de una colaboración selecta, con los más sorprendentes gacetilleros al frente de su crítica teatral. En ningún otro sector se ha exigido menos —por no exigir, ni aun sintaxis—, y en ninguno se ha dejado en tan omnímoda libertad al redactor. Convencido el director de la importancia nula de la sección, el crítico ha podido disparatar y coaccionar a sus anchas. Y con frecuencia se ha visto, en casos de vacante, pasar a la crítica de teatros el revistero taurino, o sustituir al crítico de número el encargado de Tribunales.

Naturalmente, como no podía menos de suceder, el resultado de esta descabellada organización ha sido el desprestigio absoluto de la tal crítica teatral. El público no ha tardado en percatarse de con quién se las había. Y de ahí que la crítica no ejerza la menor influencia sobre el público. Es decir, que no ejerza la menor influencia positiva. Pues tal es el carácter de la masa, y tal la situación espiritual de nuestro público respecto al teatro, que si esa influencia es nula para exaltar una obra y atraerle el público, es, en cambio, eficiente cuando se trata de inhumarla y ahuyentar de ella al público. Tal es la inapetencia de éste, que diríase no busca sino pretextos para excusar su asistencia al teatro.

De ahí que valga la pena de que las directivas de nuestra Prensa paren su atención en el asunto y modifiquen el actual estado de cosas. Sobre todo si, a más de la responsabilidad que les atañe en la cultura nacional, toman en cuenta la razón positiva de ser éste el único factor fácilmente remediable. Pues si la regeneración del público presenta mayores dificultades y es probable no se produzca sino como resultante de la regeneración previa de los otros factores, y si la regeneración de actores, empresarios y autores aparece también como ardua en extremo, la regeneración de la crítica, en cambio, es perfectamente hacedera. Basta para ello con cambiar —donde hiciera falta— un personal inepto y desmoralizado por otro con las necesarias garantías intelectuales y morales.

(Article publicat al diari El Sol l'11 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

EL CARRO DE TESPIS

Henos aquí ante la causa esencial, el factor eficiente, la “ultima ratio” de nuestra degeneración teatral: la farándula misma.

Un examen completo y detenido de sus males requeriría por sí solo un folio. Fuerza será, pues, contentarnos con una ojeada. En ella deberemos diferenciar aquellos vicios inherentes a la naturaleza misma del actor de aquellos otros que tienen su raíz en una organización teatral defectuosa. Y vamos con los primeros.

* * *

Es indudable que la escena española cuenta actualmente con actores y actrices excelentes —y bien conocidos son sus nombres para que haga falta el citarlos—; pero es indudable también que, en general, se observa cierto descenso en punto a la calidad. Hoy todavía nuestros mejores actores siguen siendo los ya maduros y hasta en trance de senectud, y fuerza es confesar que aún no descuellan entre los más jóvenes aquellos en quienes pudiéramos saludar a los sucesores legítimos de María Guerrero, Rosario Pino, Borrás y Morano. Y cuenta que, al decir de los viejos, ya éstos suponen una marcada decadencia con respecto a la generación histriónica que diera un Vico y un Calvo.

De todas maneras, admítase o discútase la inferior calidad, lo que sí se advierte a simple vista en las filas de nuestra farándula presente es la carestía de actores dramáticos. Al punto que, con posterioridad a los nombres antes citados, Margarita Xirgu aparece, no sólo como la única digna de figurar a continuación, sino como la única todavía capaz de representar dramas en España. ¡Y no digamos tragedias! Que tal es el soniquete declamatorio y tales las descompasadas actitudes, susceptibles de hacernos pensar, por su naturalidad, que la acción está aconteciendo en Neptuno, que ellos se bastan para hacernos sentir hasta qué grado el simulacro trágico se ha vuelto ajeno a nuestras costumbres circenses.

Se pensará que esta insuficiencia de actores dramáticos se halla sin duda compensada por una abundancia de actores de comedia; en lo que, al fin y al cabo, no se habría hecho más que seguir el curso de los tiempos, siendo como es la comedia la expresión teatral más característica de la época y habiendo como ha sustituido en parte al drama. Pero se equivocará quien tal piense. Exceptuando unos cuantos excelentes comediantes, como Catalina Bárcena, Josefina y Santiago Artigas, Ernesto Vilches, Irene López-Heredia y Margarita Xirgu, la más proteica de todas, nuestros buenos actores de comedia "fina" (esto es, de comedia propiamente tal) escasean tanto o más que los dramáticos. Ello se observa sobre todo en las comedias extranjeras, y aun en las mismas nacionales, que trascurren en un medio un tanto distinguido. Es de ver, por ejemplo, la tragedia que constituye para ciertas compañías el tomar el té. No cabe duda que, de todas las virtudes histriónicas, la del mundanismo es la más ajena al arte de nuestro actor de tipo medio. Es de admirar, en cambio, la pasmosa naturalidad con que suele adaptarse a los papeles rústicos o plebeyos que con tanta constancia le deparan los autores militantes del día. En este orden, actor alguno podría serles comparable. Diríase que aquéllos les fueron cortados a la medida y que no hacían sino revestir el ropaje que les era propio.

Esta dificultad para la representación de la comedia la explica sobradamente la procedencia habitual de nuestros actores. Pues, a diferencia de los demás países, en que el género del contingente escénico lo da la clase media, el nuestro suele reclutarse en la clase popular y en la ínfima burguesía. Claro

está que para el verdadero artista no hay barreras sociales, y que se puede nacer en una trapería y llegar a representar princesas de la sangre con más verdad (exterior al menos) que las titulares. El sexo femenino, particularmente, de continuo nos ofrece ejemplos de estos avatares. Pero no todas son artistas de genuina prosapia, no abundan las María Barrientos o las Margarita Xirgu.

En pocas actividades artísticas como en esta de la escena se advierte la falta de verdadera vocación y el fin utilitario. Así, en muchas de nuestras actrices, bien se echa de ver que hubieron de vacilar entre las tablas o la cocina, y que sólo la esperanza del menor trabajo y la mayor ganancia debió decidir las por aquéllas. ¡Quién sabe! Es posible que eso haya ido ganando la cocina.

Del mismo modo que esta procedencia social nos explica la incapacidad para la comedia, el repertorio corriente nos dará la razón de la penuria de actores dramáticos y del descenso general en la calidad de nuestros artistas teatrales. La falta absoluta de caracteres y el eterno cliché que presenta la producción dramática triunfante en nuestros escenarios, habituando a nuestros actores a un patrón ínfimo y no exigiendo el menor esfuerzo ni excelencia, ha traído fatalmente consigo la degeneración de su arte. Realmente, ¿qué actor, por mediocre que sea, no es capaz de dar lo que le piden nuestros autores? Con bigote o sin él, barbado o imberbe, rubio o moreno, urbano o palurdo, la caracterización podrá variar, pero el personaje es siempre el mismo. Con un poco de ordinariéz y gracia chabacana basta y sobra para encarnarlo. Ahora bien: es indudable que con este repertorio, cuyo triunfo y cuyo sostenimiento a la grey farandulesca se debe en primer lugar, el actor malo ha ido ganando no poco, nada menos que la confusión y nivelación con el bueno... todo lo que éste ha perdido: la conciencia profesional y la categoría de artista.

* * *

Pero el mal esencial que ha venido a viciar este sector de la farándula es el mismo que observamos al tratar del público y de la crítica, en estrecha y lógica correspondencia con ellos, a saber: la inversión de la función.

Sin que se pueda precisar cuándo, el caso es que el actor se ha convertido de servidor y subordinado en señor y amo.

Pues, en un teatro verdaderamente orgánico, huelga decir que la función del actor es una función supeditada a la existencia de la obra dramática, que es el eje genuino del teatro, a cuyo alrededor deben girar los demás factores.

No obstante, en la vida escénica española de hoy día, y ello bastaría a explicar su desbarajuste, sin que se sepa bien cómo el actor ha venido a usurpar el primer puesto, el autor ha quedado reducido a proveedor complaciente del farandulero. No es extraño, pues, que, en estas manos el gobernalle, vaya nuestro teatro actualmente a la deriva.

Quizá el origen y causa eficiente de todo ello habría que buscarlos en esa vanidad del intérprete, llámese actor, cantante o concertista, que se ha asegurado incomparablemente superior en volumen a las demás vanidades humanas. Pero no seré yo el que me ensañe disecando estas fibras tan sensibles...

La vanidad del intérprete se me ha antojado siempre singularmente patética, y me siento ante ella sin fuerzas para acusar. Piénsese que un actor, un cantante, un concertista, puede ser un artista admirable, tan grande como la obra que interpreta, y aun muy superior en ocasiones; y, sin embargo, ese arte, ese genio, están condenados a pronta caducidad, son puramente vitalicios... Es decir, ni eso siquiera; pues casi siempre el intérprete conoce la tortura última de sobrevivir a su arte. Esta condición de fugacidad hace infinitamente dramático el arte del intérprete. ¡Pensar que se puede ser un artista máximo, más singular por su rareza que todos los otros de arte superviviente; pensar que se puede ser una Duse, una Sarah Bernhardt, un Chalyapin, un Paganini, y que, sin embargo, ese arte está condenado a acabar rápidamente a manos del tiempo, a no dejar la menor huella, a no pesar ni un adarme en el porvenir! El pintor, el escultor, el músico, el poeta, ahí dejan su obra, frente a los siglos, con la posibilidad de una vida casi eterna; pero el intérprete sabe que todo acabará con él, y aun antes que él...

¿Cómo, pues, indignarse y tronar contra su vanidad? Si toleramos la vanidad del artista creador, que cuenta con el futuro y la inacabable admiración de los hombres, ¿cómo no respetaríamos una vanidad que sólo cuenta con el presente para saciarse? Como decía un famoso actor francés al apelar a un crítico malévolo que le maltratara alevosamente: "Ustedes los escritores tienen el porvenir para apelar; pero nosotros, pobres artistas fugaces, ¿a qué tribunal acudiremos si no nos hacen justicia en el momento?"

Se dirá que esta vanidad está muy bien cuando es justificada por el mérito, pero que si puede parecer patética en el verdadero artista, en el falso artista no será sino grotesca. Pero a esto cabe contestar que es muy difícil juzgar del propio merecimiento, y más difícil aún poner coto a la ilusión de los hombres; y que, en fin de cuentas, bien puede, en gracia a lo patético de los verdaderos, exculparse lo grotesco de los falsos. En todo caso, repito, no he de ser yo quien los lapide por achaque tan humano.

Por otra parte, conviene tener en cuenta el ambiente en que se desarrolla la existencia del actor, la tónica especialísima de su vivir. Separado de la vida real, dedicado a la obra de simulación, a fingir sobre las tablas sentimientos que no son los suyos, en esta labor continua de encarnación y desencarnación, agravada por las circunstancias particulares de su vida práctica, el actor pierde toda noción de la realidad, llega a vivir en un mundo absolutamente artificial e imaginario. La primera consecuencia de esta separación de la realidad es la anulación del sentido crítico. Ni la misma realidad sobre la que trabaja: la obra dramática, se le aparece en su verdadera realidad. El

valor de ella se le antoja subordinado por entero al éxito o al fracaso, y al papel que desempeña en la misma. Así, obra buena será para él la que tuvo éxito y le dió ocasión de lucimiento, y viceversa. Y esta bondad estará en relación directa del número de representaciones que alcanzó la obra y del beneficio material o artístico que le produjo.

¡Imagínense los males a que no dará lugar esta deformación de la realidad unida a la vanidad antes apuntada! Pues fuerza es confesar que, aunque tan patética, nuestro farandulero suele llevar demasiado lejos los efectos de esa vanidad. Así, para él, su trabajo y su gloria han llegado a ser lo único importante; la gloria del autor y la obra dramática no cuentan; el público va a verlos solamente a ellos; la obra se les antoja una especie de bien mostrenco, del que pueden disponer a su capricho, y ya pueden darse por contentos los autores con los dineros y el sobrante de aplausos que les proporcionan...

Esto, naturalmente, los grandes actores; los pequeños llegan a veces hasta conceder que la obra tiene su parte en el resultado; punto en el que coinciden los grandes cuando en vez de un éxito se trata de un fracaso. En este caso, huelga decir que el autor es el único culpable.

Pero las consecuencias de esta mixtura de vanidad y de vision errónea van algo más lejos de estas ilusiones confortadoras y entrañan una gravedad muy otra para nuestro teatro. En el próximo artículo trataremos de precisarlas.

(Article publicat al diari El Sol el 14 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

NUESTRA FARÁNDULA

La primera consecuencia de aquellas "virtudes" que apuntábamos como características de la profesión es la tendencia de nuestro actor a independizarse inmediatamente de todo control. En ninguna carrera se conocen ascensos tan fulminantes, y en ninguna otra actividad encontraríamos tan predominante aquel preferir ser cabeza de ratón... Continuamente vemos al hoy apenas sargento mañana capitán general. Bien es verdad que no fué otro que él mismo quien se otrogó el ascenso. Unos cuantos aplausos, o la ilusión de ellos, y dos o tres reseñas complacientes bastan con frecuencia para la metamorfosis. Así tenemos que, en cuanto un actor o una actriz de segunda fila imaginan haberse distinguido en sus puestos subalternos, ya están erigiéndose en cabecillas y formando compañía. En esto, el arte escénico se diferencia profundamente de todas las disciplinas humanas, en las que, más o menos, llega a admitirse cierta jerarquía interior y una tabla de valores. En el mundo de la farándula es muy distinto: hasta el último racionista es un genio, en efectividad o en potencia, y las categorías establecidas hijas pura-

mente del azar y la injusticia. Pero el criado que saca el vaso de agua y la doncellita que abre la puerta saben muy bien que nada tienen que envidiarle, en punto a facultades, a Vico y a la Duse. Lo curioso —y sorprendente, si no fuesen lo que son los borregos de Panurgo— es que el público se avenga en ocasiones a creerlos bajo palabra. Y así tenemos no pocos primeros actores y primeras actrices, según el consenso popular, que, en puridad, todavía debieran estar sacando vasos a escena y abriendo puertas.

Pero ¡es tan fácil formar compañía! Tan fácil, que en vez de las veinte o treinta buenas compañías que debiéramos y pudiéramos tener, contamos con ochenta o noventa menos que medianas, y de ahí que no haya posibilidad de segundas partes aceptables ni de un conjunto pasadero.

Resultado lógico de esa improvisación de caudillaje, no apoyada en una realidad de méritos, es que la casi totalidad de esas compañías tengan que ser Empresas ellas mismas, de antemano resignadas a dar tumbos por los teatros de provincias al tanto por ciento, sostenidas por el dulce espejismo de un escenario madrileño o barcelonés al que arribar por fin. Y consecuencia igualmente lógica que la compañía así constituida no tenga otra dirección artística que la de su actor o actriz de cabecera, a cuyo cuidado estará, no sólo cuanto atañe a la representación de las obras, sino también cuanto se refiere al repertorio y admisión de obras nuevas. Y en aquellas un poco más sonadas que se permiten el lujo de un director artístico, sobre que no suele ser sino fórmula o tapadera, ¡hay que ver los inverosímiles “rapins” en que recae casi siempre el nombramiento!

Si se tiene en cuenta aquella noción de la realidad absolutamente falseada, de la que es consecuencia fatal la torcedura del sentido crítico, ya apuntadas en el artículo anterior, podrán fácilmente imaginarse los resultados desastrosos que para la vida del arte dramático ha de implicar esta supremacía del actor. Y la necesidad imprescindible, como indicaremos al examinar las posibles soluciones, de que se exija al frente de todas las entidades teatrales un criterio, una dirección con las suficientes garantías de responsabilidad.

Pues nadie, por fecunda que fuere su fantasía, podría imaginar de lo que es capaz un farandulero o una marioneta abandonados a su albedrío. Un ejemplario sobre el particular sería tan frondoso como concluyente. Recuerdo, v. g., un artículo del famoso crítico inglés William Archer, publicado no hace muchos meses, poco antes de su muerte, en que contaba cómo en una reciente visita a Barcelona había topado con un cartel en que se leía: “¡Gran éxito de Perengano en la famosa tragedia “Shylok el Judío!””, con detalle del reparto y otros particulares, en que sólo parecía haberse olvidado el insignificante del nombre del autor. Sospechando que acaso fuese Shakespeare, nos dice Mr. Archer, fué aquella noche al teatro...; pero —se cree obligado a confesar— aunque el actor le pareció realmente notable, y a ratos creía poder decidirse por la afirmativa, “la verdad es que salió sin poder ase-

gurarse que lo que había visto era "El mercader de Venecia". Pero respecto a los desmanes del referido actor, que por otra parte es honra de la escena española contemporánea, tanto cuentan, que el anecdotario podría ser interminable. Parece que una de sus debilidades más decididas es la afición a colaborar con los autores, vivos o muertos, intercalando parlamentos de su cosecha, donde su inspiración le aconseja, y modificando a su labor la obra que le cae entre manos; extremo éste en que coincide con el señor Martínez Sierra. Así, nos han contado de un fenomenal arreglo de "Juan Gabriel Borkman", perpetrado por el aludido actor, en que se suprimen no sé qué personajes y escenas, para añadir otras nuevas, todo ello bajo el título más sugestivo indudablemente que el original, de "El hombre que tuvo el corazón de hielo". Si ello es cierto, y como tal nos lo aseguran, lo único que cabe esperar es que, al igual que en "Shylok el Judío", se halla tenido la misericordia de olvidar el nombre del autor.

Pero no se crea que el caso es excepcional, y que nuestro susodicho Perengano no tiene secuaces. Bien lejos de ello, puede asegurarse que rarísima vez va a las tablas una obra tal como la concibiera su autor. Especialmente en obras extranjeras, cuando la víctima no acabó a manos de nuestros traductores al uso, es casi inevitable que lo hará bajo los pies de sus intérpretes. Tan pronto es un papel que hay que "peinar" en atención a que a la característica se le traba la lengua, tan pronto un personaje que es fuerza inhibir porque el elenco no da para tanto...

Las consecuencias de esta hipertrofia del actor en el organismo teatral ya puede suponerse han sido poco menos que mortales para la literatura dramática. Convertido en eje del teatro, la obra ha quedado reducida a girar en su torno. Naturalmente, el verdadero artista no ha tardado en retirarse de la liza, dejando el campo libre al industrial, proveedor de obras a la medida para cada marioneta y cada farandulero. Y es de admirar la humildad con que desempeña su oficio, indiferente por entero a toda preocupación artística, atento sólo al aspecto económico del negocio. Los profanos, que suelen imaginarse al autor de moda gobernando despóticamente el mundillo de la escena, se pasmarían ante la realidad de estas relaciones viendo la modestia de aquellos príncipes del trimestre halagando y acariciando a los expendedores de su mercancía, prontos a recoger todas las sugerencias respecto a su obra. ¿Que tal actor opina que el final estaría mejor de esta manera? ¿Que la primera actriz exige que la parrafada que figura en boca del galán sea trasladada a la suya? Pues ¿por qué no complacerles? Y la verdad es que tienen razón sobrada en la complacencia: el resultado literario es exactamente el mismo. Hasta del apuntador, si tiene cierta autoridad, se acepta y sigue el consejo. Lo importante es dar gusto a todos. Así, desde que la obra fué leída a la compañía hasta su estreno, ¿sabe Dios las transformaciones que habrá sufrido! Al final, la obra es el producto de veinte colaboraciones espontáneas. Pues ¿y las mudanzas que va sufriendo a través de las representaciones consecutivas, gracias a ese arraigado e inteligente hábito de nuestros cómicos

que en jerga teatral se conoce por el eufónico término de “morcillo”? Pródigo en todo, nuestro actor no se resigna a dejar de auxiliar con las brillantes improvisaciones de su ingenio la penuria del autor.

¡Ay!, pues, de aquellas obras escritas independientemente, sin otro punto de mira que la belleza, o que presentan ciertas dificultades de interpretación, o que requieren una presentación un tanto costosa y desusada. Estas hállanse irremisiblemente condenadas a quedarse en carpeta o en la jaula del libro, en espera de mejores tiempos.

A los obstáculos ya mencionados vienen además a sumarse otros de orden privado que escapan a la visión del público y que concurren a dificultar la vida de la obra dramática. Por ejemplo, la rivalidad farandulesca, omnipresente dondequiera que haya paridad de categoría o autoridad, aun en el seno de las parejas artísticas aparentemente mejor avenidas. Que Fulanito, por ejemplo, el primer actor, haya tenido dos triunfos seguidos en dos obras “de actor” —según la nomenclatura al uso—, pues ya se comprenderá que la tercera obra estrenada tendrá que ser indefectiblemente una obra “de actriz”, a fin de que Zutanita tenga su desquite. Y ya podría el propio Calderón redivivo venir con la obra maestra más excepcional, que como no fuera “de actriz” quedaría “ipso facto” descartada.

Una de las razones que más especialmente se oponen a la presentación de ciertas obras es la que hace un momento indicábamos: la de su coste.

En cuanto una obra requiere gastos, no ya excesivos, sino un poco superiores a los habituales, es seguro que no será estrenada. Y de esto ya no cabe culpar exclusivamente a las Empresas y compañías: la causa, aquí, es, sobre todo, del régimen teatral vigente, de la vida singularmente precaria que arrastra nuestro teatro, debida en parte a los impuestos excesivos que lo gravan (punto éste del que ya nos ocuparemos en su lugar), en parte también al creciente alejamiento del público, y acaso más que nada a la abundancia letal de agrupaciones dramáticas. La consecuencia inmediata de esta falta de medios económicos es la miseria de nuestra presentación o “mise en scène”, la indigencia de nuestro arte escenográfico. Explíquese como se quiera, el caso es que en parte alguna podrá verse ya una escenografía tan antiestética y tan anticuada como la que se advierte aún en nuestros teatros más importantes. Este extremo merecería por sí solo capítulo aparte; pero lo que nos queda por examinar todavía es tanto, que no podemos hacer más que una indicación somera. Realmente, lo que se ve todavía en los teatros españoles, en punto a decorado y vestuario, es casi increíble. Diríase que todo el admirable movimiento escenográfico moderno que ha tenido lugar en Europa, ha pasado sin que llegara la menor noticia a nuestros escenógrafos y directores de escena. De un Reinhardt, de un Gordon Craig, etc., ni el más leve rastro. Y no hay que hablar de toda la mecánica teatral ideada para la ilusión del espectador: la bóveda de Fortuny, los escenarios giratorios, los modernos procedimientos de iluminación, etcétera. ¿Bóvedas de Fortuny? En eso están

pensando, sin duda, nuestras Empresas. Cuando todavía apenas hay teatro en España que disponga ni de un regular sistema de alumbrado escénico, tal como se entendía hace cincuenta años.

Pero claro está que esa deficiencia escénica no se debe solamente a escasez pecuniaria. Precisamente el decorado más moderno, el decorado sintético, de papel pintado, es el más barato de todos. La causa principal, pues, habrá que buscarla en la falta de buen gusto y de información artística: la falta de cultura, en suma. Apenas cabría hacer, en este particular, alguna que otra excepción: a favor de Ernesto Vilches y del Sr. Martínez Sierra, que son casi los únicos que se han preocupado entre nosotros de la dignidad material de la escena; el primero en un sentido ya anticuado, la escuela del decorado corpóreo y realista, pero dentro de la cual ha logrado excelentes efectos, tales, por ejemplo, como el del último acto de "Wu-Li-Chang"; el Sr. Martínez Sierra, en una dirección mucho más moderna y "refinada", con la colaboración de artistas tan europeos como Fontanals, Burman y Mignoni. Otras entidades, en cambio, como la Guerrero-Díaz de Mendoza, que, aunque habitualmente mal orientadas, consiguieron darnos alguna que otra vez espectáculos como el de "La Túnica Amarilla", parecen haber sensiblemente decaído.

A esa ausencia general de cultura y de conciencia artística podrían quizás atribuirse también otros vicios de nuestra escena, tales como la falta de justedad y acoplamiento en la representación, la insuficiencia de ensayos que la origina, etc. Para nuestros directores de escena la representación de una obra puede decirse que se reduce poco más que a su declamación. La misma indiferencia que se observa con respecto a la parte escenográfica, puede advertirse con respecto a la perfección y detalle del conjunto: ajuste de las voces y entonaciones, precisión en la frase, virtud de saber oír y estar en escena, armonía del ademán con la palabra, ritmo del movimiento, etc., etc. Nunca, y en parte alguna, se han contentado autores, directores de escena y público con menos.

Los males de esa falta de cultura no paran ahí... Pero estos males son tantos que rebosan ya de este artículo y habrá que dejar su continuación para el venidero.

(Article publicat al diari El Sol el 19 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

TELÓN ADENTRO

Continuando el proceso de la cultura farandulesca, cabe observar —y la observación la habrán hecho cuantos, con capacidad para darse cuenta de la diferencia, hayan frecuentado el mundo de saloncillos y camerinos— la escasa afición que por la cultura suelen mostrar nuestros actores. En todas

partes —también lo habrán observado cuantos hayan tenido trato con artistas de la farándula extranjera— el actor propende a cultivarse, lee libros, está al corriente de las novedades artísticas y literarias y gusta de rodearse de artistas y gentes espirituales. Como consecuencia de ello, el actor europeo cultiva el diálogo y se mezcla a la vida social de artistas y escritores, en íntima relación con unos y otros. En el ámbito español acontece, en cambio, todo lo contrario. Debido quizás en parte a aquella razón, ya apuntada, de su proveniencia social, el actor español muestra un marcado desvío por toda actividad cultural; su vida transcurre aparte, como en un compartimiento estanco, y diríase que pone especial empeño en rodearse de cuanto encuentra de más burdo e inepto en su camino. Por afinidad, o por lo que sea, es de ver la fauna de satélites que gravitan en torno de los astros mayores y menores de nuestra escena, hasta el punto de haber dado lugar a un tipo particularísimo de currinchería, que tiene por feudo propio aquellos saloncillos y camerinos. Siendo de advertir que muchos de ellos no presentan la menor concomitancia con el teatro: currinches de vocación, cuya única finalidad es poderse vanagloriar en los cafés de la amistad más o menos íntima con ciertas estrellas, y cuya ambición máxima parece cifrarse en llegar a tutear a tal o cual celebridad de la escena, que, en este respecto, no obstante su decadencia, ha conservado su antiguo prestigio ante el vulgo. ¿Quién no conoce a ciertos entes de nuestra vida ciudadana cuyo principal título a la consideración social es el de amigos íntimos del famoso Fulano o la no menos célebre Mengana? Por ellos puede imaginarse lo que será el ambiente letal de aquellos saloncillos, donde la conversación jamás se lleva por encima de la chismografía profesional y donde reinan tiránicamente el tópico, el odio al intelectual (atizado por un secreto temor) y ese feroz misonismo, que hace al actor, apoyado en una opinión del público aún peor de la que éste merece, rechazar tenazmente toda novedad y negarse a sacar un punto el carro de Tespis de sus carriles habituales. Claro está que en esto, como en todo lo que vamos anotando, hay sus excepciones, más valiosas aún por su singularidad. Y difícilmente podría exagerarse la sorpresa y el deleite que supone para el espíritu molido y contrastado por la experiencia de los saloncillos al uso, llegar, por ejemplo, a un camerino como el de la señora Xirgu, donde se tiene el respeto y el hábito de la inteligencia y se sabe el valor de una idea.

Por lo expuesto, ya se habrá venido en cuenta del caos que es nuestra vida teatral. Realmente, en ningún otro sector artístico podría toparse con desbarajuste y desconcierto semejantes. Echase de ver en seguida la falta de toda orientación, de todo criterio determinado. Diríase que se va a la deriva, sin sombra ni casi esperanza de una voluntad directiva. Los mismos interesados no se dan cuenta alguna de la realidad, ni de sus capacidades efectivas. Los pocos valores positivos con que aún se puede contar aparecen desaprovechados o mal empleados. Entre este espíritu de desconcierto y la natural vanidad histriónica, tenemos a la mayoría de nuestros actores haciéndolo todo al revés: el cómico, empeñado en serlo dramático, y viceversa. Véase,

por ejemplo, y láméntese como se debe, el espectáculo que ofrece artista de las posibilidades del señor Bonafé empedernido en género tan inferior a su ingenio. ¿Y qué no se podría decir de talento tan magnífico como el de doña Leocadia Alba dejado tan en barbecho, a falta de saber aprovecharlo?

Buena prueba de esta desorientación es la facilidad con que suelen darse como fracaso de géneros y tendencias lo que, en realidad, no fueron sino fracasos personales o particulares. Un día es una obra excelente representada en tales condiciones que al más lerdo harían comprender la imposibilidad del éxito; otro, una obra mediocre, ofrecida como muestra de un género: teatro poético, teatro "literario", etc. Pues en el primer caso se declarará que fracasó el autor, y en el segundo que fracasó la especie. Y en ambos se encontrará una razón más para no salir de lo ya trillado.

Un ejemplo típico y fehaciente de esta situación caótica nos la ofrece la comandita familiar Guerrero-Díaz de Mendoza, de tan preclaro abolengo artístico. Habiendo coincidido el declinar, por obra fatal del tiempo, de sus facultades artísticas, con una racha de comedias mediocres fracasadas en el propio escenario, al par que el "astracán" triunfaba pingüemente en otros, quiso el hado adverso que, en vez de advertir que el fracaso se debía a la mediocridad de las obras y la peoría de su representación, pensaran en un fracaso irremediable del género, y vieran la única salvación en la adopción del disparate y el socorro del Sr. Muñoz Seca. El resultado ya lo hemos visto. En un medio distinto y ante un público diferente, el Sr. Muñoz Seca trató de superarse y de complacer al abono de la Princesa, escribiendo comedias que si no eran "aquello", tampoco eran "esto", y que, en fin de cuentas, no hubieron de gustar más que a la ilustre comandita. Las consecuencias de la apostasía bien evidentes están: nuestra entidad teatral más prestigiosa arrastrando un vida mortecina y precaria, para tristeza de los que hemos admirado en doña María Guerrero a la más insigne trágica de la escena española contemporánea. Sin embargo, tal es el espíritu de imitación y rutina, y tan hondo el desconcierto, que ni la experiencia contraria de varios años ha podido convencer de un error que, por las trazas, puede temerse ya irremediable. Y más sensible si se considera que la actuación última de la señorita Guerrero López permite esperar una próxima gran actriz dramática, digna heredera de su eximia homónima, y quién sabe si capaz de contener la ruina de la firma.

Este desbarajuste circundante hace resaltar con perfiles excepcionales las raras agrupaciones que presentan un conato de orientación, de espíritu normativo; agrupaciones que en un medio normal no se destacarían sino por el valor relativo de los artistas que las integran. Tales, por ejemplo, las compañías de Vilches, Margarita Xirgu y Martínez Sierra. Ello no quiere decir que fuera de éstas no haya artistas de mérito, que los hay abundantes, en uno y otro sexo; pero diseminados aquí y allá, o sin rumbo fijo. Tal como se nos ofrece la realidad, apenas veo qué otra compañía, a más de las citadas, podría juzgarse como una "organización".

Adviértese inmediatamente que al frente de las tres hay lo que se llama "una personalidad". En las tres ha habido, sobre todo, un criterio en la formación del repertorio y un cierto espíritu innovador, cosas ambas primordiales y características de un verdadero "organismo" teatral. Ernesto Vilches, en ruptura con la falange astracanesca, ha tratado de constituirse un repertorio de comedia moderna extranjera, dentro de un nivel medio, al alcance de un público de clase y de mentalidad medias, y ha llevado el cuidado del detalle escenográfico y la preocupación del conjunto más lejos que nadie en España. Margarita Xirgu, aparte de sus merecimientos personales, ha representado en nuestra escena lo más moderno y europeo del espíritu dramático; ha traído a las tablas, con más o menos fortuna y más o menos acierto, aquellas obras y autores que, por grandes, no había esperanza de que cupieran en otros escenarios; no ha abdicado un momento su decoro literario, dando muestras de una genuina pasión por el arte, que en vano buscaríamos en las demás actrices, y no olvidemos el mérito singularísimo que supone el mantener limpia su patente de los nombres del Sr. Muñoz Seca y compañía. En cuanto al señor Martínez Sierra, no cabe duda que era, por su cualidad de escritor y de intelectual, el más capacitado para llevar a cabo grandes hazañas en el teatro, tanto más, secundado como estaba por tan exquisita artista como Catalina Bárcena. Y, realmente, a él se deben las tentativas más interesantes, y en punto a presentación escénica, lo único que valga la pena de contarse.

Claro está que ni la actividad de estos organismos de excepción está exenta de lunares, y la lista de erros sería copiosa. Así, podría imputarse al Sr. Vilches el pertenecer a aquel orden de intérpretes que creen que el actor lo es todo y relegan la obra a lugar muy secundario, no importándoles tampoco bastante su calidad literaria. A la señora Xirgu podría acusársela de no haber realizado cumplidamente todas nuestras esperanzas (¡bien es verdad que esperábamos tanto de ella y habíamos puesto en ella tantas ilusiones, pronto hará veinte años, cuando aguardábamos de su conversión a la escena castellana nada menos que la redención y remozamiento de esa escena!), y hasta podríamos pedirle cuenta de ciertas mixtificaciones y promiscuidades, indignas de ella. Del mismo modo que al Sr. Martínez Sierra tendríamos que echarle en cara sus innumerables claudicaciones, el continuo neutralizar lo bueno por lo malo, el hacer penitencia de Grau, Bernard Shaw, Barrie o Molière, con Arniches, Paso y Abatí, Torres, Asenjo y demás liendres, y el predominio final del espíritu mercantilista sobre el espíritu artístico. Pero quizás no están los tiempos para tales severidades, y viendo lo que hacen los otros, y cuál es el medio, conviene excusarles las flaquezas en gracia a las buenas obras, y lamentar no hayan hecho escuela.

Por otra parte, llegados ya al final del examen de nuestro desvencijado carro de Tespis, quizás tampoco sea justo extremar el alegato contra la farándula que lo rige. Sean cuales fueren sus pecados originales y su culpa en el actual estado de cosas, conviene apreciar las atenuantes que suponen la

creciente indiferencia del público, una menguada producción dramática, la falta de empresas con suficiente vitalidad económica y la carencia de una crítica apta que la corrija y la regule. Por último, debe tenerse en cuenta que, abandonada a sí propia, ella es la primera víctima de ese estado de cosas; víctima de males exteriores, que ya ve y bien le duelen, y víctima de otros males internos, que no ve ni advierte, pero que no por ello dejan de ser los peores, los que van minando y disminuyendo de continuo...

(Article publicat al diari El Sol el 21 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

EMPRESAS Y EMPRESARIOS

Si, como hemos visto, en total —y con las excepciones del caso—, el balance no ha sido demasiado favorable para nuestra farándula, ¿qué no sería el de las Empresas que la rigen? ¿Qué no podría contarse de la beocia y la ignavia de nuestros empresarios al uso?

A tal punto, que aún hacen buenos a aquellos faranduleros emancipados de su regla y erigidos ellos mismos en Empresa. Y aun reconociendo que un buen organismo teatral implica una Empresa reguladora, con sus dos funciones autónomas de dirección artística y dirección administrativa, y el actor limitado exclusivamente a su actividad específica, tales suelen ser nuestras Empresas, que todavía es de con mucho preferible el caso en que actor y Empresa son una misma cosa. Al fin y al cabo, el actor, más o menos, es un artista, dotado de cierta sensibilidad artística, y, a veces, hasta sabiendo qué es lo que puede hacer, y por ende la norma a que debe ajustarse para la constitución de su repertorio. El empresario, en cambio...

Pero aquí nos encontramos con una de tantas peculiaridades como nos ofrece este mundillo de la escena española, peculiaridad que es otro síntoma evidente del industrialismo en que ha caído nuestro teatro, despojado en absoluto de su elemento artístico. Y también en esto se advierte la diferencia que separa la actividad teatral de las demás actividades artísticas. Verdad es que, en éstas, hallaremos también una fuerte dosis de industrialismo y al especulador haciendo, como en todas partes, su negocio; pero el "marchante" de cuadros suele ser un aficionado al arte con que trafica, del mismo modo que el editor lo es a los libros, y ambos saben que, a la par de aficionados, tendrán que ser también entendidos; y ¡ay de ellos si no lo son!, que el negocio será el primero en resentirse. Y de ahí que cuando no lo sean en suficiente grado, el uno tenga sus críticos y peritos y el otro sus empleados especiales. Nuestro empresario teatral, en cambio, y ello apenas sin excepción, no solamente no tiene la menor cultura del teatro, sino que hasta le falta la vocación. A lo sumo, esta vocación se reduce a las vulgares apetenencias de una vanidad ganosa de halagos o de una concupiscencia que encuentra en la escena campo fácil para el ejercicio de su "libido". En realidad,

podríamos clasificar a los empresarios que van al teatro movidos por otro afán que el del lucro en sólo dos categorías: los empresarios por espíritu de vanidad y los empresarios por espíritu de lujuria; los que encuentran su goce en verse adulados por cómicos y autores y por la legión innumerable de los que se puede hacer felices con unas butacas, y los que lo encuentran en el paraíso reservado de ciertos camerinos. Todos conocemos conspicuos empresarios que no lo son sino por el acicate de sus actividades donjuanescas, y ¿quién no ha conocido a alguno de esos empresarios tan repentinos como fugaces, improvisados en tales por el súbito descubrimiento que hizo su "amiguita" de una irresistible vocación por las tablas?

Y no seré yo el que ponga en la picota a estas dos especies de empresarios; que, en fin de cuentas, de los existentes acaso sean ellos los mejores. Pues si no es seguro que la vanidad y la libidine caigan todavía dentro de las actividades artísticas, siquiera ofrecen la posibilidad de llevar a sus titulares, por vanidad o por libidine, a una actividad de arte. Por lo menos, presentan más asidero que los empresarios puramente industriales, los que se dedican a Empresa por simple espíritu de lucro.

Y fuerza es reconocer que ellos constituyen la mayoría casi absoluta de nuestros empresarios actuales. Negociantes que, aparte de aquellos dos móviles, aunque secundarios nunca ausentes de libidine y de vanidad, se han dedicado al negocio teatral exactamente con el mismo ánimo que hubieran podido dedicarse al negocio de las lanas y de los cereales. El mismo ánimo y la misma preparación. Pues si hablamos de incultura al tratar de nuestra farándula, ¿qué no cabría decir aquí? Incultura, la más crasa ignorancia, el más rabioso misonéismo, la más cómica suficiencia... ¿de qué no habrá en esta viña del Señor? Es de admirar, sobre todo, el dogmatismo de la actitud, la omnisciencia teatral, el desdén por los no iniciados, el desprecio por todo lo extranjero... En pocos sectores de la vida nacional encontraríamos tan viva esa patriotería nacionalista, que ha venido siendo la lepra y la rémora de nuestra cultura, y es preciso haber visto la sonrisa sarcástica de algunos de nuestros más eximios empresarios al poner en cotejo un Bernard Shaw, v. g., con un Muñoz Seca, para comprender la imposibilidad de toda tentativa de redención.

Esta mentalidad negativa explica, acaso más que nada, el estado actual de la escena española y el triunfo del género astracanesco, en el cual han encontrado nuestros empresarios la medida exacta de su capacidad y el ambiente adecuado a sus pulmones. Ya lo dice el viejo adagio: "Simile gaudet simili". Y aún más del caso, si no temiéramos ofender con la comparación a aquella sufrida especie que desarrugó su ceño, sería la cuerda máxima de Craso: "Similes habent labia lactucas".

En cuanto a la característica del misonéismo, del horror de nuestros empresarios a todo lo que signifique novedad en el teatro, aparte de las consecuencias para la cultura, cabe observar lo peregrino desde el punto de vis-

ta mismo comercial. Todavía no se le ha ocurrido a ninguno de ellos pensar que pueda ocurrir con el teatro exactamente lo mismo que acontece en el comercio y la industria, y el arte y la literatura, donde el nuevo modelo, la nueva forma, el género inédito, el patrón no visto, son precisamente los que llevan al éxito y constituyen los grandes negocios. Pero esta consideración es, probablemente, demasiado elevada para el alcance de sus caletres. Antójaseles, sin duda, que el "captain of industry", el negociante águila, no tiene cabida en este campo, y se contentan con su modesta ramplonería de expendedores al detalle de un género manido y averiado.

Claro que no todos los empresarios son de este solo jaez. De tarde en tarde surge un empresario artista, hasta intelectual; pero entonces es casi seguro que sea también autor dramático. Y, en ese caso, ya podemos prepararnos a una política teatral personalísima, alrededor exclusivamente de su obra, original o traducida. Y como, a pesar de todo, esta obra no es suficiente a veces al abastecimiento del teatro, vienen entonces los convenios inconfesables, las colaboraciones impuestas, el tanto por ciento de los derechos exigido..., etc., etc.

También, a veces, el empresario, para paliar su responsabilidad, pone al frente de la Empresa una especie de aduana u oficina de admisión. Pero, sobre que generalmente no es sino una artimaña para salvar las apariencias y evitarse compromisos, pasa con ello lo mismo que ya observamos al hablar de los actores empresarios que siguen la práctica; y así hemos visto, y seguimos viendo, al frente de algunos de los teatros más importantes de Madrid a los más inverosímiles currinches, poco menos que analfabetos, a cuyo juicio ningún autor de mediano decoro podría decentemente someterse.

(Article publicat al diari El Sol el 25 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

UNA ACLARACIÓN Y UNA APOLOGÍA

Algún que otro lector anónimo, entre los muchos que han tenido la bondad de escribirme adhiriéndose a esta modesta campaña pro teatro —y encuentren aquí todos ellos mi gratitud por sus frases de aliento—, me hace suavemente el reproche de no estimar bastante el arte de nuestros mejores actores coetáneos, "algunos de los cuales pueden perfectamente parangonarse con los de la escena extranjera".

Ahora bien, ¿dónde habrá podido leerse en mis artículos lo contrario? No cabe duda que muy entre líneas y atribuyéndome una intención que está muy lejos de ser la mía, habrán debido leer los que me hacen ese reproche. Relean con más atención, y verán que, en medio del somero análisis que me permitía de los males mayores y menores que suelen aquejar a nuestra farándula, ni un momento se insinuaba la duda de que ésta careciese de excelen-

tes artistas. Bien por el contrario, comenzaba haciendo la salvedad de que los teníamos excelentísimos, y ni en un solo punto de mi examen, tratárase de actores, de críticos y hasta de empresarios, como muy en breve haré al tratar de los autores, he dejado de señalar la existencia de ciertas excepciones, que, por otra parte, no hacen sino confirmar la regla y poner aún más de relieve lo lamentable de la generalidad. En la mayoría de los casos holgaba el concretar nominalmente la excepción, pues ya el lector un poco discreto se sobra para ello. Así, al examinar el factor de la crítica, que es, sin duda, uno de los más lúgubres de la cuestión teatral y exponer los vicios que actualmente la invalidan, no creí necesario, haciendo el margen usual de excepción, puntualizar nombres, como el del Sr. Díez-Canedo, que forzosamente habrían de estar en el ánimo de todo lector medianamente enterado. ¿Quién habría podido, en efecto, suponer que al hablar de la incultura y la irresponsabilidad de nuestros críticos podía referirme a persona de la cultura y la solvencia moral del Sr. Díez-Canedo, con cuya compañía me honro en estas columnas y que tiene desde hace tiempo sobradamente ganada su reputación de espíritu doctísimo? Y otros hay, en este mismo sector de la crítica, como el Sr. Fernández Almagro, por ejemplo, que se bastan a dar pluralidad a la excepción. Téngase en cuenta, para exculpa de omisiones, que si cada vez que se hace alguna excepción se fuera a mencionar a todos los que la constituyen, sería cosa de nunca acabar. Aparte de la descortesía, ya explícita y directa, que ello supondría para los descartados. Como ya dije, esta cuestión de las excepciones, en materia polémica, es de las que conviene no precisar: déjesela en un margen de sombra, acójase a ella todo el mundo y piense cada cual que lo que allí se dice no va por él, sino por el vecino. "Et pax vobiscum".

Sin embargo, si no recuerdo mal, al hacer la excepción de los buenos, cité por sus nombres una porción de actores y actrices, y añadí un "etcétera" de ilimitada amnistía. Otra cosa hubiera sido injusta. Pues desde cierto punto de vista, tienen razón sobrada mis amables comunicantes al decir que nuestros mejores faranduleros (y conste que empleo la palabra en su acepción estricta, sin el más leve matiz despectivo; lo mismo emplearía el vocablo de "histrión", o que traduciría textualmente el "hypocrites" griego, sin la menor intención de ofensa) son tan óptimos como los extranjeros. Y muy pronto, al término de esta campaña, espero probarles mi interés tratando de llenar un vacío que he observado, y con frecuencia echado de menos, en la labor de nuestros críticos teatrales. Estos, en efecto, han reducido su examen del trabajo de nuestros actores a la noticia sobre el papel que desempeñaban en el estreno de cada obra nueva, sin que a ninguno de ellos, que yo sepa, se le haya ocurrido todavía un estudio de conjunto sobre el arte de cada actor en particular: sus características, sus semejanzas, sus diferencias; su personalidad artística, en suma. ¡Piénsese, no obstante, si podrían ser sugestivos e instructivos para el actor que empieza, un "retrato" semejante de María Guerrero, Rosario Pino, Margarita Xirgu, Josefina Artigas, Irene López

Heredia, Lola Membrives, Catalina Bárcena, Leocadia Alba, Pepita Meliá, Carmen Ortega, Enrique Borrás, Thuillier, Díaz de Mendoza, Morano, Bonafé, Vilches, Santiago Artidas, Gómez de la Vega, Medrano y tantas otras figuras salientes de nuestra escena!

* * *

Hecha esta aclaración, y como equitativo contrapeso del alegato, casi éntranme ganas de probar la apología del pobre farandulero. Realmente podrían aducirse muchas cosas en su defensa y hasta en su elogio. Sobre todo, del farandulero modesto, de esas desdichadas "segundas partes", que, en la mayoría de los casos, pese a esfuerzos y porfías, jamás llegarán a primeras. Si los "divos" nos irritaron a veces, por su vanidad de advenidizos, sus desmanes de tiranuelos de la escena y su fenomenal inconsciencia, paremos la atención en aquellos otros artistas más oscuros, y procurando olvidar que no esperan sino a salir de su posición secundaria para ser como aquéllos, consideremos en su descargo el medio de que salieron y la realidad en que viven. Cierto que ellos, grandes y chicos, son los primeros enemigos del verdadero artista y de la verdadera literatura, al igual de empresarios y de críticos, y que por ley natural e irreductible de afinidad favorecen y sostienen el teatro malo con preferencia al bueno... Supóngase un momento a nuestros cómicos condenados a representar exclusivamente Ibsen o Bernard Shaw —o algo nuevo que les equivaliese— y a nuestros críticos constreñidos a no hacer reseña sino de este género de obras, y teniendo que sacarse la crítica del propio caletre, y dígase si podría imaginarse suplicio más duro. Un Dante español moderno no lograría dar con nada peor para el círculo de nuestra farándula.

Pero hay que tener en cuenta: primero, la falta de toda preparación cultural; segundo, la vida especialísima y las condiciones económicas singularmente desapacibles en que se desenvuelve. Proveniente, por regla general, de una clase humilde, suele encontrarse apenas sin más instrumentos de cultura que una educación primaria sumarásima. Todo el panorama de aprendizaje que se le ofrece será un Conservatorio de declamación desvencijado, especie de hospicio oficial para inválidos o fracasados de la escena, donde apenas si se le enseñará una parodia aproximada; para, al cabo de dos o tres años de perder el tiempo, si gana un primer premio, tener alguna que otra probabilidad de encontrar de racionista en una compañía de segundo orden. No es de extrañar, pues, que buena parte de nuestras actrices hayan preferido pasar directamente del noble fogón a las tablas.

Luego viene una vida difícil y precaria, en lucha poco menos que con la miseria. El vulgo suele imaginarse la profesión teatral como una carrera de gloria, de lujo y de disipación. Pero la realidad es muy otra, y bien triste. La vida del actor puede decirse que se divide en cuatro reclusiones: la función, el ensayo, el café y el sueño. En la de la actriz falta a veces el café, pero no por eso sobraré momento para un libro ni para un paseo. La verdad es que difí-

cilmente podría imaginarse esclavitud más estrecha. Y todo ello, en un batallar constante con la necesidad, teniendo que disputar a un salario mísero las elegancias del indumento escénico. Añádase a ello la escasa consideración social de que el histrión goza en España mientras no haya escalado los primeros puestos, y se quedará uno meditando sobre esta singular psicología del actor, la especie camaleónica que vive del aire y del aplauso; intoxicante y tónico éste del aplauso más fuerte y embriagador que todos los conocidos, aunque muchas veces no venga sino de las manos mercenarias de la "claque".

Y lo curioso del caso —y lo hermoso, fuerza es confesarlo— es el buen ánimo, la alegría de la vida, de esta rara especie. En ninguna otra, quizás, encontraríamos este vivir alacre, entregado a la sugestión del momento, a la imaginación y a la esperanza, sin el fardo del mañana, según el precepto evangélico. "No hilan ni trabajan" ..., al menos con las manos, y la verdad es que ni Salomón, con toda su gloria, va vestido como van en ocasiones algunas de ellas.

(Article publicat al diari El Sol el 28 de novembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO DE LA ORGANIZACIÓN TEATRAL

En un artículo anterior tratamos de aquel vicio tan característico de nuestra farándula que hace a todos nuestros actores y actrices, apenas descuellan, erigirse en cabezas —o cabecillas, diríamos con más propiedad— y rodearse de nulidades que no les puedan hacer sombra ni disputar la primacía. El resultado es que tenemos muchas más compañías de las posibles y necesarias, sin público para abastecer a tantas, y casi ninguna realmente orgánica, capaz de llevar a escena la obra dramática en condiciones de viabilidad. Todas estas compañías se han formado poco menos que al azar, con los actores a la sazón vacantes, sin norma ni criterio que haya presidido a la constitución del elenco. Pero lo que caracteriza a estas compañías es su invariabilidad, su fijeza. Las que consiguen perdurar, bien por un asomo de organización, bien por haberse constituido en torno de una personalidad sobresaliente, puede decirse que pasan años sin que sufran alteración de importancia. Exceptuando a alguno que otro, picado de la tarántula del nomadismo, en general nuestros faranduleros son de humor sedentario, poco amigos de cambios.

Pero si se tiene en cuenta que, al fin y al cabo, nuestras compañías son bastante reducidas, y el repertorio, en cambio extenso y variado, yendo por lo común desde la farsa astracanesca hasta el drama romántico, se vendrá a parar en la consecuencia de que, por fuerza, la interpretación tendrá que resentirse, so pena de suponer a nuestros faranduleros un genio proteico, del que quizás no se hallan todos dotados. Y todavía se echarían más de ver los defectos de la interpretación, y la imposibilidad de atender a un tan variado repertorio, si éste fuese un repertorio realmente literario, con las difi-

cultades que entraña la encarnación de una verdadera obra de arte, en vez de ser lo que es: una sombra huidiza y fantasmal de teatro, cuadrículese como drama, comedia o farsa.

Con esta rigidez e inflexibilidad en la formación de nuestras compañías, tenemos una nueva inversión que añadir a todas las inversiones ya apuntadas: que, en lugar de forjarse el instrumento para la realización del fin, se acoplan los fines a la existencia del instrumento, a menudo arbitrario: esto es, que, en vez de constituirse las compañías para la representación de las obras, se ha dado en escribir las obras para las compañías, teniendo que tomar en consideración todas sus limitaciones e imposibilidades, desde el número hasta la calidad individual. Y ¡guay de la obra que así no fuera concebida!, que, si no lo fué en un principio, acabará de todos modos por serlo, a fuerza de podas y mutilaciones, hasta adaptarse al marco menguadísimo.

Y lo más triste del caso es que ya este mal no proviene de los vicios específicos de la farándula, sino simplemente de un defecto tradicional de organización escénica, como tal perfectamente remediable. Pues en esto, como en casi todo, diríase que el tiempo no pasa por las instituciones españolas. Un poco más numerosas, nuestras compañías actuales no se diferencian mayormente, en punto a organización, de las bojigangas de la época de Lope de Rueda. Pero si nuestro teatro clásico, todo él en una misma tónica, podía avenirse con un cuadro invariable de actores, que no precisaban de avatar alguno para pasar de un papel a otro, no ocurre lo propio con el repertorio moderno, infinitamente más variado y exigente, incluyendo como incluye el teatro de épocas y latitudes diversas.

Y, realmente, nada se opondría a que nuestra misma farándula remediase prontamente este vicio de organización. Ni aun tendría para ello que regenerarse en moral y en intelecto; la reforma es puramente externa, y no tendrían para llevarla a cabo más que inspirarse en la organización de las farándulas extranjeras: francesa, inglesa o alemana, ya que la italiana anda todavía, en este respecto, más cercana de la nuestra que de aquéllas.

La cosa es sencillísima y perfectamente hacedera. La diferencia entre estas farándulas ajenas y la española estriba en que, en tanto que en aquéllas se parte de la unidad farandulesca, en la nuestra se considera cada compañía como un compartimiento estanco, de límites inflexibles, sin el menor contacto ni relación con las demás compañías. En aquéllas, se constituye la compañía para cada obra o grupo de obras similares, escogiendo entre los actores disponibles a la sazón; esto es, entre todos los actores nacionales, hállense en una u otra compañía. A veces, si se considera conveniente, o hasta necesario, se aguarda a que un actor acabe su actuación en un teatro. Con esto se tiene que la obra dramática puede tener el mejor reparto dentro de las posibilidades que ofrece la farándula. Y de ahí el que rara vez fracase una obra por defecto de interpretación, muy al contrario de lo que suele acontecer entre nosotros.

Así, el personal farandulesco se halla en continua reconstitución y amalgama; sistema que nos ofrece otra inapreciable ventaja artística: no sólo ver las obras debidamente interpretadas, sino ver a los actores mismos, tan interesantes de por sí, en las más diversas agrupaciones, contrastándose y corroborándose incesantemente. Piénsese un momento en lo que un método semejante es capaz de suscitar de efectos y bellezas artísticas, y se advertirá el campo ilimitado de posibilidades y las consecuencias fertilísimas para la literatura dramática y para el arte de la escena.

Piénsese, por ejemplo, que este sistema, adoptado entre nosotros, nos permitiría asistir a combinaciones artísticas en que todo buen apasionado del teatro habrá soñado con frecuencia, a la posibilidad de ver ciertas grandes obras encarnadas cabalmente, sin la funesta intervención de racionistas en papeles capitales, y a ver sobre las mismas tablas el arte conjuntado de ciertos grandes actores y actrices, que nunca todavía hemos alcanzado, ni probablemente alcanzaremos, a ver frente a frente, en íntima colaboración y contienda, dando cada uno lo mejor de sí, tratando de superarse mutuamente, cada cual en el radio distinto de su personaje, con un estímulo que jamás hasta ahora han tenido ocasión de sentir. Además, y no es extremo desdeñable, ello tendría seguramente un resultado económico de la mayor excelencia, y quién sabe lo que podría ayudar a la solución de esta crisis del teatro que, pese al optimismo de ciertos primates del trimestre pingüe, no deja de ser una realidad palpable.

Sobre todo, insta a la innovación su facilidad. Nada se opone a que nuestra farándula, si no calcándose exactamente sobre los modelos extranjeros, comience al menos a modificar estos perfiles rígidos de su morfología, que hoy la limitan y constriñen, trabajando hacia una futura unidad de la escena. La reforma podría comenzar con un discreto intercambio de actores entre las compañías. A ellos mismos, a sus propios técnicos, cumpliría establecer el procedimiento. El primer resultado práctico sería el más cabal aprovechamiento de factores, ya que de continuo asistimos al espectáculo de excelentes artistas en holganza o nimiamente empleados en cometidos muy inferiores a su mérito, por obras que no requieren su colaboración, o que podrían pasarse perfectamente sin ella. Y no se diga que el sistema es inadaptable a la escena española y sólo posible en la extranjera por la vida más amplia de que goza allí el teatro, en el que suelen alcanzar las obras hasta millares de representaciones; pues ni todas las ciudades son Londres o París, ni se sabe cuando se forman las compañías "ad hoc" para las obras el número de noches que éstas han de lograr, fracasando muchas de ellas lo mismo que fracasan entre nosotros.

Y es indudable que esta reforma de la organización interna de nuestra farándula constituiría un paso importante hacia la regeneración que venimos propugnando, y seguramente un medio de atizar la curiosidad del público y hacer que fuera recobrando ese interés que parece, de día en día, y con tan sobrada razón, ir perdiendo.

(Article publicat al diari El Sol el 3 de desembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

LA MANUFACTURA TEATRAL

Si no es fácil, como ya advertimos en un comienzo, el determinar la parte de culpabilidad de cada uno de los factores que intervienen en la desdichada situación presente, mejor dicho, si, admitida la culpabilidad menor y la relativa inocencia del público, es difícil el precisar la culpa alícuota de actores y de autores, aún lo es mucho más el averiguar a cuál de estos factores corresponde el daño inicial; esto es: quién dió el primer paso por el camino de la degeneración. Que la escena española se halla, en general, más envilecida que lo estuviera nunca y que el género más sandio y más ignoble que pudiera imaginarse: el género comúnmente designado con el nombre de "astracán", aparece hoy como el predominante en nuerstros escenarios y el más representativo de nuestro teatro actual, es cosa indiscutible. La cuestión, repito, sería el determinar cómo ha llegado esto a acontecer y la parte de cada uno en el acontecimiento. Seguramente, las explicaciones serían varias, y tan problemáticas las unas como las otras; acaso, la más verosímil, la que lo atribuyese al ministerio del azar. Realmente, si hiciésemos un poco de historia, habría que llegar a la conclusión de que el tal género astracanesco había comenzado a afirmarse sobre nuestra escena poco menos que por casualidad, auxiliado eventualmente por ciertas circunstancias que ya en su lugar indicamos: el alejamiento temporal de algunos autores de primera fila, la mengua en cantidad y calidad de la producción de otros, la creciente caducidad de algunas de nuestras grandes figuras de la escena, la retirada de otras..., y más que nada el desconocimiento general y la ausencia de un criterio definido, que han prevalecido siempre en nuestra vida teatral.

Una vez ganada la primera batalla, con sus obras iniciales (un "Orgullo de Albacete", por ejemplo), infinitamente más tolerables que los extremos de estulticia y chabacanería a que ha llegado luego, todo contribuía ya a prolongar y consolidar la victoria del género: en primer término, la mediocridad general de la farándula y de sus proveedores, secundada por la apatía y la incultura del ambiente. Los actores malos y medianos encontraban ventajas indudables en un género que, sobre no requerir excelencia alguna de comediante, se hallaba al nivel de su comprensión y afición; e iguales ventajas, como es lógico, encontraba el autor malo y mediano, que, una vez todos en el mismo nivel de producción, hallábase el igual del bueno, en condiciones de competir con él. Una vez más asistíamos al triunfo de los más sobre los menos de la masa brutal e informe sobre la minoría selecta. Es más, hasta los mismos buenos encontraban su agosto en esta decadencia: el actor, un cansancio menor, una menor exigencia de esfuerzo, un estímulo al empezeamiento (¡con este bendito temperamento nacional, donde la invitación a la pereza es el más terrible enemigo!); el autor, la posibilidad de multiplicar su producción, pues no cabe duda que, si en condiciones normales, un buen

autor, de cierta fecundidad, puede hacer una buena obra y hasta dos, cada temporada, casi ha de serle imposible el rebasar esta proporción, pudiendo, en cambio con relativa facilidad enjaretar cinco o seis inepcias, y aun más, si más se le pidiesen. Y si no se trata de un artista genuino, de un verdadero gran artista, y prefiere, por tanto, la ganancia y el éxito popular a la satisfacción de su propia obra, ¿qué duda cabe que preferirá la actual situación y pondrá todo su empeño en sostenerla? Claro está que ese verdadero gran artista no cederá a la sollicitación del medio; entre otras razones, porque el verdadero artista, no aun voluntariamente, logra prostituirse; la fatalidad de su don divino le salva, aun a su pesar, de los desfallecimientos de su ética personal. Y esto bastaría para hacernos reconocer que no existe tal artista entre los actuales proveedores militantes de nuestra escena, para quienes el continuo reniego de sí mismos es cosa perfectamente hacedera.

Las consecuencias de esta primacía del género astracanesco no se reducen al género en sí mismo. De sobra se comprenderá la imposibilidad que supondría la existencia, en lugar secundario, de un buen género de comedia y un buen género de drama; en suma, de una literatura dramática propiamente tal, junto al predominio de un género como el artracanesco. La influencia envilecedora y letal de éste se ha hecho sentir, como era inevitable, en todos los demás. Así, a un género cómico grosero y soez, corresponde una comedia falsa, insípida, roma y un drama blanducho, sensiblero, sermoneador, una y otro adocenados, sin caracteres, trascendiendo a moho y a clausura. La tragedia, como es natural, brilla por su ausencia absoluta. En la paramera de nuestra escena, el simulacro trágico sería una especie de fenómeno volcánico, de coexistencia imposible. Así el único autor trágico que tenemos actualmente, D. Jacinto Grau, se ve proscrito en absoluto de nuestra escena, reducido a estrenar en el extranjero, en tanto que nuestros faranduleros se rehusan al honor, demasiado holgado para ellos, de presentar su obra al público español. Pero de este caso excepcional, que no creo tenga su equivalente en ninguna parte del mundo, me he ocupado con frecuencia, indiferente a la suma de aversiones que ello empieza a valerme. Mientras tenga una pluma y una conciencia no dejaré de dolerme de la conjunción de malignidad y de mentecatez que hacen de nuestro autor trágico y del creador de algunas de las obras dramáticas más hermosas de nuestra literatura, un ignorado del público español y un factor absolutamente pasivo en nuestro movimiento teatral. Muy pocos son los inocentes en esta gran injusticia, que es el caso Grau; todos pusieron en ello sus manos: los "intelectuales", salvo raras excepciones, obstinadamente empeñados en ignorarle (¿cuántos de los que tan tenazmente le denigran han leído siquiera "El hijo pródigo" o "El conde Alarcos"?), los "currinches" grandes y pequeños infatigables en el ladrar, y los empresarios y faranduleros que, acogiéndose, luego de haberla insidiosamente fraguado, a una leyenda de condiciones personales adversas, de irascibilidad y hasta de "jetta", rechazan con unanimidad, aun sin querer tomar conocimiento de ella, una obra, que es una de las contadísimas excepciones

que pueden hacerse a la mediocridad de nuestra producción dramática contemporánea. Pero la verdadera razón de esta repulsa no es tampoco esta leyenda, sino la particularidad de haber escrito el Sr. Grau todas sus obras con una independencia ideal absoluta, sin otra pauta que la de su inspiración, y no premeditadamente para tal o cual farándula determinada, como ha venido a ser ya uso entre nosotros. Esta es la verdadera causa de que no se hayan estrenado todavía en España obras como "El señor de Pigmalión", que, habiéndolo sido ya en París, Praga, Holanda, etc., parecen en situación de correr medio mundo—caso singularísimo de un autor apenas conocido en su país, y cuyo éxito fuera no es posible atribuir a otro motivo que a la eficacia de su valor teatral y literario. Sin embargo, muchos que conocen este valor de la obra del Sr. Grau, pero que ignoran los bastidores de nuestra vida teatral, se asombran de su ausencia de nuestra escena y creen sinceramente que el señor Grau no estrena aquí porque no quiere. Desengañense los que así piensan, y aprendan con ello a conocer nuestro ambiente teatral: el Sr. Grau no estrena porque le es absolutamente imposible. No obstante, todas sus obras son lo que podríamos llamar perfectamente "normales" y asequibles; mucho más, desde luego, que ciertas obras extranjeras que, de cuando en cuando, se arriesgan a poner nuestras Empresas más arriscadas; tal, por ejemplo, "El señor de Pigmalión", comparado con "El viaje infinito", que estrenaron los Sres. Artigas, o "Nostra Dea", que se dispone a estrenar, con una audacia digna de ella, la Sra. Xirgu. Sin embargo, "Nuestra Diosa" se estrena, con mucho más esplendor y riqueza de los que requeriría "El señor de Pigmalión", y éste, pese a su condición de español y a un mérito literario teatral incomparablemente superior, continúa ausente de nuestro tablado.

El "caso Grau" es un tema fertilísimo, sobre el que cabría discurrir y contar interminablemente. El angosto marco de estos artículos nos impide ocuparnos con más extensión; pero él nos muestra ya bien en relieve el lamentable estado de nuestro tinglado teatral y lo menguado de nuestra producción dramática. Ya se verá, en lo que falta por exponer, cómo todo ello no hace sino corroborar lo apuntado.

(Article publicat al diari El Sol el 8 de desembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

OJEADA RETROSPECTIVA

Que la mediocridad de la producción teatral por la subordinación de los autores a la farándula y el peligro del industrialismo en el teatro son cosa vieja y enemigos siempre alerta, bien nos lo dicen las palabras de nuestro ingenioso hidalgo D. Miguel, que tanto hubo de habérselas con aquéllos cuando, refiriéndose a las desastradas comedias que a la sazón invadían la escena, escribe: "Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben

extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.”

Las certeras palabras cervantinas, aplicadas a la hora presente —y a ella se ajustan con exacta justedad—, traen a ciertas consideraciones. ¡Quién sabe, en efecto, si estos mismos autores astracanescos que tan nocivos y desdeñables nos aparecen “conocen muy bien en lo que yerran” y prostitúyense voluntariamente! En ese caso, ellos serían las primeras víctimas de sí propios; capaces de algo mejor, acaso con la posibilidad inicial del verdadero artista, vense condenados, por su claudicación primera, a continuarla indefinidamente. Habiendo habituado al público a una pitanza vil, no se atreven ya a cambiarle el régimen. Sin contar la incapacidad absoluta para el bien en que llega a poner el ejercicio continuado del mal. En esto, el dominio de la inteligencia es más inflexible aún que el de la moral. Y esto es lo peor de la apostasía de sí mismo: que no tiene remedio ni remisión. La sandez es como el vicio: un plano inclinado en el que ya no pueden volverse pies atrás.

Cervantes, como autor, movido de una cierta solidaridad de clase, atribuye el mayor tanto de culpa a la farándula, acusando a los *representantes* de exigir una indignidad a los poetas. Pero la verdad es que en ello no se muestra justo nuestro hidalgo. Con no acceder a esa indignidad, ya habría salvaguardado el poeta su propia dignidad y, por ende, la dignidad de la escena. Al fin y al cabo, a todo el mundo le está permitido el pedir una atrocidad; el delito mayor es el de que la ejecuta. Y más cuando concurre la agravante que en este caso: la naturaleza superior del poeta sobre el representante. A mayor conciencia, mayor responsabilidad.

Desgraciadamente, ocurre en esto lo que suele ocurrir en todos los casos humanos semejantes: que los malos están en mayoría, y es la voluntad de la mayoría lo que prevalece. Al bueno no le queda otro recurso que conformarse y adaptarse al medio así creado, o retirarse de la liza, que es lo que suelen hacer los mejores; que también, por ser los más delicados de alma, son los menos pugnaces.

El mal, como puede verse por las palabras de Cervantes, es muy antiguo. Y es natural que lo sea, por la misma naturaleza compleja del teatro, en que intervienen tantos factores. Especialmente el factor económico, su aspecto industrial, que tiende de continuo a rebajar la escena a la categoría de un simple negocio; un negocio casi siempre mal entendido, como ya apuntamos en un artículo anterior, pues es la maldición del teatro que suelen dedicarse a él, en calidad de Empresas, hombres que, si son casi nulos como artistas, aún lo son más como negociantes.

Pero si la decadencia de la escena y el industrialismo teatral han sido vicios poco menos que constantes y que sólo en rarísimos momentos no han

prevalcido, puede también asegurarse que nunca lo hicieron hasta el extremo que hoy día. Jamás la escena española ha presentado, en relación con sus posibilidades latentes, un aspecto comparable al actual. Veamos, si no, algunos de los antecedentes que podría invocar esta modesta campaña de información, y advertiremos bien clara la diferencia. Véase, por ejemplo, cuanto expone Cervantes en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*, y váyase luego a la campaña sostenida por D. Manuel de la Revilla hace exactamente cincuenta años. Ambos clamaban contra la decadencia teatral y el predominio de los malos; pero en el caso de Cervantes los *malos* eran Lope de Vega y sus secuaces, y en el de Revilla, el nuevo drama romántico, que, equiparados con la bufonada astracanesca de hoy día, es seguro que aún nos resultarían sobradamente buenos.

Más recientemente, hace treinta y un años, uno de nuestros críticos pretéritos más veraces y agudos, "Zeda", batallaba también en las columnas de *El Imparcial* contra la decadencia del teatro, y especialmente la degeneración del género chico; contienda cuyos ecos recogía Unamuno en uno de sus primeros ensayos. A este respecto, conviene transcribir un párrafo en el que donosamente hace "Zeda" la caricatura del género chico a la sazón predominante: "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, o 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; derívense de ella otras, sean o no posibles; hágase hablar a los personajes de tal manera que cada palabra ofrezca dos o tres sentidos, a cada cual más disparatado; sosténgase esta quisicosa durante cuarenta minutos en las tablas y puede apostarse doble contra sencillo a que el público aplaude a rabiar y se desternilla de risa."

¿No se diría que estaba haciendo el buen "Zeda" la fórmula del astracán? Pónganse dos horas, poco más o menos, donde dice cuarenta minutos, y ¿quién podría decir que no se trataba de una "quisicosa" del Sr. Muñoz Seca y Compañía?

Ahora bien; "Zeda" no se refería a uno de los géneros, aunque más típicos, más secundarios de nuestro teatro: al bien llamado "género chico". ¿Qué no habría dicho al ver semejante forma de mentecatez enseñoreada de nuestra escena, relegando a último término en el favor del público toda otra forma dramática más noble? Ello, por otra parte —y éste es el principal interés que nos ofrece el párrafo de "Zeda"—, nos muestra cómo el *género chico*, cuya desaparición se ha comentado con frecuencia, en realidad no desapareció, sino que se amplió y trasformó, pasando de un tablado reducido a otro mayor y acabando por invadir nuestra escena. Y, como es natural, al ampliarse, aumentó también en volumen la grosería y la sandez. ¿Quién, viendo los desmanes del actual astracán, no recordará casi con nostalgia aquellas "qui-

sicosas" que se llamaban "El pobre Valbuena", "El santo de la Isidra", etc., etc.? En realidad, los autores son los mismos; no han hecho sino desplazarse, prescindiendo de la colaboración del músico y estirando el texto. Pero los mismos que ensamblaban antes, modestamente, su media horita de chistes y cantables, urden ahora sus tres o cuatro actos de prosa indigesta. Lo que el público ha ido perdiendo en la metamorfosis es cosa de que los más avisados comienzan ya a percatarse.

La consecuencia de todo ello ha sido el industrialismo absoluto, exclusivo y prohibitivo en que ha caído nuestra escena. Pero la mecánica de este industrialismo es tan compleja, y su exposición tan concluyente e instructiva, que vale la pena de consagrarle capítulo aparte.

(Article publicat al diari El Sol el 15 de desembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

LA LACRA DEL INDUSTRIALISMO

Sea cual fuere la parte de culpa de cada uno de los factores que constituyen el complejo del teatro, y sea de quien fuere la culpa inicial, cosas ambas bastante arduas de determinar, lo indudable es el resultado: un teatro envilecido y una producción dramática bajísima. De que a ello han contribuído grandemente los mismos autores, que debieran haber sido los primeros en salvaguardar los fueros de la literatura escénica, no puede caber duda alguna. ¿Pues a quién, si no, cabría imputar el vergonzoso industrialismo en que ha caído esa literatura? El mal, como vimos por las palabras cervantinas, es ya viejo y es muy posible, en efecto, que se deba, en primer término, a la demanda imperativa de los "representantes"; pero también hemos visto que a los autores, como entes de mayor conciencia, y por tanto de mayor responsabilidad, tocaba no haber cedido a la imposición, reteniendo en sus manos el gobernalle de la escena, en lugar de abandonarlo, como han hecho, a las manos torpes de aquéllos. De todas maneras, el mal es ya muy hondo y de difícil remedio, y si tuvo principio en época remota, ha ido agravándose por tal modo hasta el presente, que apenas se advierte cómo podría ya el autor recobrar la primacía a que tiene derecho, reduciendo de nuevo a la farándula al orden de servidumbre que, en todo teatro orgánicamente constituído, le corresponde.

Por otra parte, como ya apuntamos anteriormente, la situación actual representa el triunfo de la mayoría zafia sobre la minoría selecta, peligro que suele amenazar a todas las actividades culturales que dependen tan íntimamente de la masa, como acontece al teatro. La diferencia entre la situación presente y otras pasadas, y la diferencia también con la de otros países occidentales, es que en éstos aquella mayoría zafia y aquella minoría selecta se disputan de continuo el campo, venciendo tan pronto la una, tan pronto la otra, o bien coexistiendo paralelamente la una junto a la otra, en tanto que,

entre nosotros, en esta escena que es hoy la nuestra, la mayoría zafia ha quedado dueña absoluta y exclusiva del campo, sin sombra siquiera ya de minoría selecta que le presente batalla. Nuestros pocos autores dignos de tal nombre permanecen voluntariamente alejados de las tablas, en fuga del ambiente mefítico y letal de nuestros saloncillos; o bien relegados a la sombra por el desdén inapelable de nuestras farándulas y Empresas (como en el caso, ya expuesto, de D. Jacinto Grau), purgan en silencio el pecado de escribir obras demasiado superiores al caletre y a las capacidades de nuestros faranduleros.

Así, retraídos los unos y proscritos los otros, la escena española ha venido a quedar en feudo de una taifa de proveedores que, no contentos con que el teatro sea, en un medio donde la vida artística es aún tan precaria, la única actividad literaria realmente productiva, han extremado la codicia hasta el punto de hacer caso omiso de cuanto implica de arte la obra dramática y, atendiendo exclusivamente a su aspecto económico, convertir la producción teatral en una simple industria. Y hasta qué grado ha llegado este industrialismo de nuestra escena, puede colegirse de las siguientes líneas de una esquila que, en corroboración de lo ya apuntado en un artículo anterior, me comunica un lector amigo. La esquila fué escrita hace algún tiempo por el que pudiéramos llamar caudillo de la legión astracanesca a un escritor distinguido, que desde un diario de provincia había tenido el buen gusto de protestar contra la bazofia del referido caudillo, y en ella, a más de otras líneas de índole privada, se contienen las siguientes: “Muchas gracias por las *reiteradas alabanzas* —el subrayado, de intención irónica, es del caudillo— que me dedica ese periódico siempre que puede... Mi enhorabuena por su último éxito y a trabajar con fe, a ver cuándo llega usted a ganar cuarenta mil duros al año como yo...”

El documento, como se ve, no tiene ripio. En él se pone bien de manifiesto, y con un sabroso cinismo, cómo para estos abastecedores de un público amorfo la consideración pecuniaria es el norte único de su actividad. Nuestro caudillo en cuestión no se vanagloria lo más mínimo de una consecución artística o de un empeño literario; ni siquiera se le ocurre decir: “a ver cuándo escribe usted un “Roble de la Jarosa” —pongo por ejemplo de obra maestra entre la manufactura del género—, sino simplemente, y con una sinceridad digna de mejor causa: “a ver cuándo gana usted los cuarenta mil duros que yo”; a lo que podría añadirse, interpretando, sin duda, el pensamiento implícito del tal caudillo: “que es, en último término, lo único que yo me propongo con aquella manufactura”. Sin contar que ya no se trata de cuarenta mil duros anuales; la esquila citada tiene cinco años de fecha; hoy, según la últimas referencias, y teniendo en cuenta que durante los años transcurridos han debido acrecerse conjuntamente tanto la obra del autor como el extravío del público que la sustenta, parece que la cifra rebasa ya las trescientas mil pesetas.

Y, de paso, puede admirarse, una vez más, la paradoja y el dislate de una organización social que, fuera de toda lógica y justicia, paga más a un solo hombre, por embrutecer y rebajar sistemáticamente a un público, que a todos los intelectuales juntos que, en medio de la pugna y el apremio de sus vidas, se afanan por elevarlo y ennoblecerlo, y merced a cuyo esfuerzo continúa siendo España todavía una entidad viva en el mundo de la cultura.

(Article publicat al diari El Sol el 19 de desembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

TÁCTICA INDUSTRIAL

Hasta qué punto han convertido nuestros autores militantes el arte dramático en una simple industria lo muestra bien a las claras la extraordinaria fecundidad de estos abastecedores de nuestra escena. Y no se traiga aquí a colación el tópico de la tradicional fertilidad de nuestros ingenios dramáticos y la acostumbrada ristra de antecedentes probatorios, con el del "fénix" famoso a la cabeza. Pues sobre que ello es cuestión adyacente, y ajena por el instante a nuestro debate, más ejemplos aún, y más ilustres, podrían aducirse de autores de producción parca que de desmedida, y por lo que a Lope de Vega se refiere, él nos suministra el precedente máximo de industrialismo y el caso más lamentable de genio poco menos que invalidado por el afán de lucro, de aplausos y de inundación de la escena. Y si, considerando el flujo incoercible de nuestra presente producción teatral, y comparándolo con la mucho más moderada de los autores extranjeros, algunos patriotas optimistas podrían sentirse tentados de deducir el superior ingenio de los nuestros, ¿no sería, sin embargo, más discreto, considerando de añadidura la mediocridad de esta producción nacional el suponer: primero, que si produjesen menos, podrían hacerlo mejor, y segundo, que este exceso mismo se basta a demostrar por sí sólo la baja calidad de la obra, convertida en mera manufactura, y lo ajenos que permanecen sus fabricantes a la actividad propia del artista? Pues fuerza es reconocer que esta actividad tiene sus límites, y que ningún artista, por fértil que fuese su genio, sería capaz de una fecundidad comparable a la de nuestros autores del día. Y aquí podríamos establecer un paralelo entre la obra de arte y la obra de la especie, necesitadas ambas de una lenta gestación; con lo que vendríamos a equiparar estos partos múltiples de nuestros autores a los de ciertas bajas especies zoológicas, o, si no queremos salir de la humana, a la categoría patológica de los abortos.

Pero quizás no sea exclusivamente achacable este exceso de la producción al simple vicio del industrialismo, que empuja a cada uno de estos negociantes teatrales a la máxima ganancia posible en su negocio, más o menos conscientemente, y más o menos tácito el acuerdo, acaso pudiera discernirse en ello una especie de supuesto táctico. Pues estos autores, que hoy

regentan nuestra escena, no solamente están interesados en ganar lo más posible con sus obras, sino también en sostener una situación que hace posible el predominio de sus esperpentos sobre la escena. En consecuencia, nada temen tanto como el advenimiento a ella de autores y de obras susceptibles de mostrar al público, por comparación, la hediondez de aquella bazofia, capaces de irlo educando hasta obligarle a exigir de sus proveedores otro sustento que ellos seguramente no sabrían ya darle, empedernidos como se hallan en su mentecatez.

A este temor se debe ese tacto de codos, ese círculo férreo que forman nuestros autores militantes en torno de nuestra escena, defendiendo lo que ellos consideran su feudo propio, decididos a no dejar penetrar a ningún intruso capaz de dar mañana al traste con sus fáciles privilegios. Y a ello, como antes decíamos, se debe en buena parte ese exceso de producción, que parece aumentar con los años, a medida que aumenta el peligro de una subversión. Trátase, en efecto, de anegar el mercado, de hipersaturar el medio, de no dejar resquicio por donde pudiera inmiscuirse el enemigo. Y cuando el cacumen individual no da para más, fórmanse las más variadas comanditas, en ocasiones hasta cuádruples, que bien claramente delatan su condición de mesnadas industriales, organizadas para el dominio y defensa de un mercado. Como es natural, preválense los tales de la autoridad conseguida en una liza donde sólo cuentan los éxitos y para nada los fracasos, pues tal es la fuerza de todo lo que es negativo en la naturaleza humana, que, si para un autor de veras dos o tres fracasos seguidos, y aun uno solo, pueden ser rémora en su actuación, para estos simulacros de autores nada suponen, a tal punto se confía siempre en que la sandez acabe por imponerse. Y así, pese a sus frecuentes caídas, ¿qué empresa, si exceptuamos una o dos de cierta dignidad, se atreve a rechazar un engendro de la cabila militante? Saben ellos que, por absurdo que pueda ser el tal engendro, de antemano está admitido, sin discusión ni examen, sujeto solamente a la colaboración espontánea que más tarde le aportarán farárdulas y Empresas.

Y lo peor del caso es que los otros contados autores que, en medio del desconcierto reinante, todavía reivindicán de tarde en tarde su categoría literaria, parecen haberse contagiado de este desafuero de feracidad y casi rivalizan con la tantas veces mentada grey astracanesca. Sea cual fuere el móvil, y aunque no sea sino, como dicen que es en el caso de D. Jacinto Benavente, por blandura de ánimo y deseo de proteger a las compañías en mal de éxito y de barniz literario, que se han acostumbrado a ver en el "padrecito" de los saloncillos algo así como el zar de todas las literaturas y poco menos que el padre eterno del arte dramático, capaz de resucitar aún los triunfos pasados, el caso es que ahí tenemos a autores como los Sres. Alvarez Quintero y el Sr. Benavente produciendo mucho más de lo que les permite su ingenio, con grave daño del público, de ellos mismos, y, en último término, de las obras mejores que podríamos ver en su lugar. Y ello es más particularmente de lamentar en el caso del Sr. Benavente, al que tanto debe nuestro teatro, y que,

pese a todas las objeciones que se le han hecho y aun pudieran hacérsele, es una gran figura dramática y un autor, si no de genio, al menos de extraordinario ingenio, quien, empeñado en la tarea de escribir a desgana, y sin apremios de orden práctico que las justifiquen, obras que no han de aumentar un ápice su gloria, ya bastante cimentada, sino, por el contrario, capaces de afligirnos al espectáculo de un gran artista que no sabe retirarse oportunamente, dilapida un tiempo y una influencia que podría emplear magníficamente en regenerar nuestra escena, trayendo a ella, al amparo de su autoridad, aquellas obras extranjeras susceptibles de educar a nuestro público y de ir promoviendo aquella regeneración, al par que apadrinando a aquellos autores noveles y proscritos que hoy no consiguen romper por sus propios fueros aquel cordón sanitario que defiende nuestro tablado.

Por otra parte, nada menos que esto se necesitaría para cambiar una situación que, de otra manera, amenaza prolongarse indefinidamente, y aun agravarse, ante la creciente fecundidad de nuestros autores. Hace pocos días me aseguraba una ilustre actriz y empresaria que, económicamente, un fracaso de autor famoso le daba mejor resultado que el éxito de una obra magnífica de autor poco conocido, por cuya razón no tenía más remedio que postergar a estos autores poco conocidos y sus obras magníficas, ya que siempre contaba con obras malas de autores famosos. No vamos a discutir si la afirmación es cierta, y el público es incapaz de hacer un éxito a una obra por su solo merecimiento; pero aun dándola, como la doy, por fidedigna, cabe preguntar cómo con un sistema semejante, podría llegar a ser nunca famoso un artista, al par que advertir que, antes de serlo, todos los artistas han sido poco conocidos, y todos, sin excepción, mortales. Pero esta consideración sería, sin duda, demasiado laberíntica para las entendederas de nuestra farándula. Recuerdo que una vez me permití hacer observar a un distinguido actor, que pasa con justicia por uno de los más despejados, que hasta D. Jacinto Benavente había sido en un tiempo novel, y mucho me temo que todavía no haya salido del estupor que la advertencia le produjo...

(Artículo publicado al diario El Sol el 28 de diciembre de 1926)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

NACIONALES Y EXTRANJEROS

Por mucha que sea la imaginación del lector, y por mucho que llevemos apuntado sobre el particular, aún no podrá formarse una idea cabal de lo que es en conjunto nuestro teatro y de las trabas y repugnancias con que tropezará de continuo todo espíritu fino que trate de llevar cierta espiritualidad a la escena.

El caso es que a los artistas un tanto delicados que sintieran la veleidat del teatro les ha bastado asomarse a él y respirar un momento su atmósfera, saturada por partes iguales de sandez, de ignorancia y de fraude, para

retraerse definitivamente a la dignidad de cualquier otra forma literaria que no requiera la complicidad en el crimen. El ejemplo del Sr. "Azorín", que, contra el viento y la marea iniciales, anuncia su consagración casi exclusiva a la dramática, en éste como en otros respectos, está quizás destinado a quedar como único y, en último término, puede aceptarse como el signo fatal de una vocación que, sin duda, es aún prematuro dar por errada.

El resultado de este retraimiento de los mejores, digámoslo una vez más, es que nuestra escena ha venido a quedar en feudo de una reducida tropa de escritores, que han convertido la producción dramática en una simple manufactura industrial. Consecuencia de esto, y de aquella táctica que denunciábamos en el artículo anterior, ha sido esa inaudita fecundidad que anega nuestra escena y que sirve de valla infranqueable a aquellas obras susceptibles de mostrar al público lo que es y puede ser el teatro. Realmente, para acabar de comprender la ausencia de estas obras, sean ellas nacionales o extranjeras, hay que tener en cuenta ciertas circunstancias de orden práctico que impiden su aparición y que explican la eficacia de aquella táctica. Así, hay que tener en cuenta que, aunque vaguen por la Península y los países de habla española más compañías de las que parece poder sostener en condiciones de viabilidad la vocación y la aptitud histriónicas de nuestros compatriotas, no obstante este exceso, puede decirse que solamente ocho o diez de ellas, las principales y de temporada en Madrid, son las que ejercen la función de dar a conocer las novedades dramáticas, limitándose las demás a recoger en su repertorio aquellas sancionadas por el aplauso del público, abandonando implacablemente las demás al olvido. Cosa que es ya en sí una injusticia, y acusa una falta absoluta de criterio en la dirección artística de esas compañías, pues en muchos casos la falta de éxito de una obra se debe a sus defectos de interpretación, y, seguramente, corregidos éstos, lograría un resultado muy distinto; pero, al fin y al cabo, éste no es pecado mortal, y en todas partes encontraríamos una semejante falta de espíritu de revisión.

Apuntamos este corto número de las compañías que pudiéramos decir tienen a su cargo la misión del estreno para indicar lo fácil que ha de ser invadir y congestionar el mercado dramático, dada la actual fertilidad industrial de sus proveedores, y por ende, la casi imposibilidad con que tropiezan los noveles y el teatro extranjero no apadrinado por aquellos mismos proveedores para regenerar nuestra escena.

Respecto a este último, como dique a la redención que pudiera venirnos de fuera y como defensa suprema del "statu quo" actual, suelen aducir nuestros faranduleros ese desdichado argumento patriotérico con que en tantos sectores de la vida nacional nos venimos secularmente topando. Argumentan los tales que es deber de las compañías representar de preferencia a los autores nacionales, y esto que, en una igualdad de méritos entre nacionales y extranjeros, podría defenderse —aunque siempre quedaría en pie la conveniencia de informar al público sobre las normas teatrales extran-

jas—, se cae por su propio peso en cuanto admitamos la superioridad de éstos sobre aquéllos, y más en este caso, en que son los extranjeros, no sólo tenemos que incluir a los coetáneos, sino también a aquellos pretéritos, que son la casi totalidad, que aún no pasaron por nuestro tablado.

Por otra parte, los que aducen aquí la razón patriotérica, toman el rábanó por las hojas y confunden la finalidad cardinal del teatro, que no consiste en la protección de los autores, vivos ni muertos, sino en la del público; esto es, en su educación y recreo. ¿Que los autores nacionales no son lo que debieran ser y son manifiestamente inferiores a los extranjeros? ¡Tanto peor para ellos! El deber de cuantos intervienen en la organización teatral será siempre dar al público aquellas obras capaces de divertirlo y educarlo artísticamente, con absoluta independencia de la nacionalidad de su autor. Que será, además, el mejor medio de educar a los autores nacionales y de que llegue a haberlos algún día como es menester. La argumentación es tan obvia, que huelga, sin duda, insistir sobre ella.

Como huelga igualmente el mostrar la inanidad de la coletilla que suelen añadirle los que sustentan aquélla, y que hace pocos días nos repetía un distinguido actor, en excusa de los esperpentos nacionales que su exaltado patriotismo le obliga a poner en escena; a saber: que el público español no gusta de las traducciones, y prefiere siempre las obras de autor propio. Desde luego, es perfectamente natural que el espectador se sienta más familiarizado y por tanto más a gusto en su propio medio que en ninguno extranjero —y ello justifica, y hasta aconseja, las adaptaciones en aquellas obras en que la acción no se halla condicionada por una psicología específicamente nacional—, y del mismo modo es lógico, a poca que sea su sensibilidad patriótica, que experimente cierta satisfacción al saber compatriota al autor de una obra que le divierte o conmueve; pero de esto a que la connacionalidad sea requisito determinante de sus aficiones teatrales, hasta el punto de llevarle a poner el veto a la producción extranjera, hay una gran diferencia. Y sin acudir a la memoria del lector, que se bastaría a recordar una porción de obras extranjeras entre las de más sonado éxito en estos últimos años, bien claramente lo muestra el hecho del repertorio de Ernesto Vilches, compuesto casi exclusivamente de tales obras, no obstante ser dicho actor el más triunfante, como artista y como Empresa, de cuantos pisan hoy la escena española.

* * *

A punto casi de finalizar este somero examen de nuestro organismo teatral, no faltará, seguramente, algún lector que piense que, en lo que al factor de los autores concierne, debiéramos hacer un estudio más detallado de nuestra actual literatura dramática, trazando el cuadro de sus flaquezas en los distintos géneros que la constituyen y apuntando, a manera de preceptiva, sus posibles remedios. Ciertamente que ello sería oportuno y hasta instructivo, y que está haciendo falta este panorama, a la vez general y minucioso, de nuestra dramática, en que, por culpa de una crítica inepta y

mendaz, todas las categorías y valores aparecen en la más anárquica confusión. Y aún sería más de desear un semejante análisis y revaloración en estos momentos en que, por una curiosa paradoja, a la vez que el creciente alejamiento del público, cabe también señalar un marcado incremento en la difusión de la literatura teatral, que permite la próspera existencia de dos semanarios como "El Teatro" y "Comedias", que, por un precio extraordinariamente módico, ofrecen a la curiosidad del gran público todas las novedades teatrales, antes destinadas poco menos que al sueño de los justos en las ediciones de la Sociedad de Autores.

De todas maneras, por atractivo que pudiera resultar aquel cuadro, fuerza nos es renunciar a su trazado, que desbordaría de los límites, ya sobrado amplios, de esta pesquisa. Sin contar que ya va siendo tiempo de indicar las soluciones que puede tener el problema.

(Article publicat al diari El Sol el 2 de gener de 1927)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

EL MUNDO DE LA ILUSIÓN

Sí, esto ha venido a ser la escena entre nosotros; esta cosa mísera, grotesca y amorfa. Los que la conocen saben que no hemos recargado un punto las tintas sombrías, sino que, por el contrario, movidos del deseo de conservarnos en un plano puramente objetivo y huyendo de personalizaciones, por comprobantes que éstas pudieran resultar, hemos pecado más bien por defecto que por exceso. Sí, esto es hoy entre nosotros el teatro...

¡Y el teatro es cosa tan distinta! ¿Qué de extraño, pues, que nos invadan la cólera y la melancolía, y se nos aguice —para decirlo con paráfrasis cervantina— este "antiguo rencor contra las comedias y los cómicos que ahora se usan", si, tendiendo la vista en nuestro torno, volvemos el pensamiento hacia la maravilla que es y puede ser el teatro?

Y lo que es y puede ser nos lo dice cabalmente su mito germinal. Dejemos a los filólogos y antropólogos el buscar y decidir sobre sus orígenes primeros, sobre si provino de los ritos funerarios o tuvo su nacimiento en las ceremonias religiosas o brotó de las faenas agrarias, y enfrentémonos con el buen Tespis, erguido y ya con rostro propio sobre el umbral de esta noche de los tiempos. Y si se precisa la corroboración de la ciencia, adviértase que algunos entre los más sesudos de aquellos varones hasta admiten la realidad histórica de la mención horaciana:

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camoenæ
Dicitur, el plaustriis vexisse poemata Thespis...*

Pero fuere o no cierto, pocos mitos de belleza y símbolo tan cabales, y acaso, acaso, ninguna invención tan prodigiosa como ésta de Tespis.

Meditando en ella, repito, es como se advierte lo que es y debe ser el teatro.

Así, piénsese que el poeta de Icarías lo hace nacer, en su prístina forma trágica, del culto de Diónyos, de los ancestrales coros ditirámicos con que se celebraban los generosos oficios del dios animador por excelencia, de aquel que parece unir en su actividad las funciones de Demeter, Apolo y Afrodita, del más alacre y humano de los dioses, del dios que concede a los hombres la civilización y el don de ilusión, de fuga de la cárcel corporal de que es cifra y alegoría el zumo de la viña.

Esta aurora de vendimia, de rojos tíasos de ménades ebrias, nos indica ya la esencia fundamental de la ficción dramática. El día en que Tespis desprende de la entidad colectiva del coro la persona individual y la contrapone a él en una incesante reacción, puede decirse que la imaginación del hombre queda multiplicada de súbito y milagrosamente ampliados los límites de la ilusión humana.

Ya el hombre no estará inexorablemente circunscrito al campo de su individuo y de su visión corporal; he aquí que hasta entonces sólo a sí mismos y a los que le rodeaban de manera inmediata habían alcanzado a ver sus ojos, y que, de pronto, por arte de ensalmo, sus dioses y sus héroes y las más secretas figuraciones de su deseo y de su fantasía se le tornan visibles, audibles y tangibles. Y, para hechizo supremo, he aquí que las criaturas del deseo y la fantasía ajenas, algunas que ni en sus éxtasis extremos alcanzara a idear, vienen a mezclarse a las suyas y a enriquecer hasta el infinito su contorno.

Realmente, si admitiéramos la verdad humana de Tespis, escasísimos mortales podrían serle equiparados en genio y en poder de sugestión. Inventar de golpe el autor, el actor y la escena, esto es, el teatro ya con todas sus integrantes en potencia: he ahí una hazaña que a pocos les será dado. La leyenda nos lo muestra como único poeta, inventando la máscara escénica y paseando su pasmosa creación sobre las tablas de un carronato por los burgos pequeños y grandes del Atica. Nada, en el mito, que sea profundo y expresivo. Esta misma circunstancia de nomadismo le da casi calidad de apostolado, de buena nueva de que se quiere hacer partícipe a todos. Y, realmente, ¿qué nueva mejor, qué don más pingüe que este puerto de ilusión, que este refugio del terrible "yo" ofrecido a los hombres? ¿Poder inhibirse a sí propio, poder olvidarse, o desdoblarse, o realizarse!... Desde este instante, parece como si la imaginación acabara de desprenderse de sus brumas abstractas para cristalizar en una concreción más activa y urgente que todas las otras potencias del alma.

¿Y cómo, nos preguntaremos de nuevo, es posible que aquella divina maravilla haya degenerado hasta esta simiesca monstruosidad que hemos visto pasar, miembro a miembro, en este rápido examen? Y pensando en aquéllo, advertiremos cumplidamente hasta qué extremo de antítesis ha llegado la decadencia presente. Pues, en medio de esta realidad burda, anodina

y torpe, que no es sino nuestra realidad cotidiana aun deformada y envilecida, ¿a quién le sería dado pensar que precisamente la más alta función y finalidad de la escena es enriquecer esa realidad, rebasándola, ayudándonos a evadirnos de ella por una seducción simultánea de nuestros sentidos y nuestro entendimiento?

(Article publicat al diari El Sol el 8 de gener de 1927)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

“LA ESCENA COMO INSTITUCIÓN MORAL”

En el artículo anterior veíamos el deleite del teatro, del verdadero teatro, tal como debe ser, y no es por desgracia nuestra; el teatro como factor de alegría humana, acicate para la imaginación y placer para los sentidos. Merced a él, la fantasía del hombre había ampliado y enriquecido sus dominios, y sus ojos y oídos conquistado nuevas delicias. Suprimid el teatro y advertiréis lo que pierde en goce el hombre: que por algo no ha sabido prescindir de él desde que lo inventara. Aun para el espíritu más refinado, si el espectáculo es refinado pocos recreos podrían reemplazarlo. Pensad, pues, si será importante que esta fuente de gozo no se enturbie ni corrompa. Que esto acontezca, como ahora acontece entre nosotros, y toda una categoría de hombres de calidad escogida quedará aparte, como en destierro, en nostalgia y apetencia del sabor vedado. ¡Qué de extraño que, de tarde en tarde, no resignados, se esfuercen por restablecerlo!

Pero el teatro —y ello justifica aún más el esfuerzo— no es solamente un deleite, sino también un factor moral y social de máxima importancia. Y bien claramente nos lo muestra la evidencia histórica de que no hay síntoma cultural que tan cabalmente nos indique la vitalidad y el índice espiritual de una época y un pueblo como su teatro. “Dime qué teatro militante tienes, y te diré lo que eres”, podría demandarse a cada momento histórico. La razón es bien patente: el teatro es la única modalidad artística en que el genio individual y el colectivo se corresponden, resultante natural del encuentro y fusión de ambos. Este axioma no se ha desmentido un instante. Véase, si no, el apogeo de Grecia, con Esquilo, Sófocles y Aristófanes; la gran Isabel con la pléyade shakespeariana; el Siglo de Oro español, con sus innumerables y prolíficos dramáticos; Luis XIV de Francia, con Corneille, Racine y Molière, etc., etc.

Que el teatro es un factor moral y docente, ya lo expresaban los antiguos con aquella máxima clásica sobre la comedia: *castigat ridendo mores*. Y sin duda no se precisa de larga meditación para comprender la verdad del apotegma y advertir hasta qué punto influye el teatro en la sensibilidad de un pueblo, susceptible por igual de irla afinando como de irla envileciendo y embotando. De un radio de acción incomparablemente más amplio e inmediato, el teatro llega adonde no alcanza el libro, y con una fuerza de persua-

sión, precisamente por aquello del deleite que produce y el esfuerzo que no exige, de que éste carece. Sin embargo, y a pesar de lo evidente que ello parece, es de temer no abunden los que se den cuenta acabada de esta trascendencia social del teatro.

No obstante, ya algunos de los más finos espíritus que han visitado este planeta se han ocupado del extremo: tal el gran Goethe, cuyo empeñado esfuerzo en Weimar es bien conocido de cuantos se interesan por la historia del teatro. Y en conexión con el autor del *Wilhelm Meister*, donde tanto y tan hondo se habla del asunto, convendrá citar al más alto poeta dramático de la época, y huelga decir que se nombra a Schiller, cuyas obras trágicas han relegado a lugar secundario, y casi hecho olvidar, aquellas otras doctrinales; entre las que se encuentran algunos interesantes ensayos sobre el arte dramático, y muy particularmente uno titulado: "La Escena como institución moral", donde se adelantan y glosan buena parte de las ideas que aquí quisiéramos condensar, en corroboración de la importancia preferente que urge consagremos al problema teatral.

Apuntando a la finalidad informativa y moral del teatro, que influyen así, respectivamente, sobre el entendimiento y la sensibilidad de la masa, comienza Schiller afirmando, con Sulzer, que la escena ha brotado de una irresistible inclinación a lo nuevo y extraordinario: "el hombre, oprimido por preocupaciones diversas y saciado de placeres sensuales, siente una necesidad y un vacío; ni completamente satisfecho por los sentidos, ni capaz incesantemente de pensamiento, busca un estado intermedio, un puente entre ambos estados, que los traiga a armonía". Y de aquí, y del instinto de belleza, nace el teatro, que el buen legislador aprovecha como instrumento "capaz de nutrir el alma, sin esforzarla, susceptible de unir en sí la más noble educación del corazón y la mente". Y refiriéndose a la función espiritual del teatro, que le hace integrarla a la función de la religión, como superior en su carácter positivo a la función de las leyes, esencialmente negativo, proclama la escena como una fuerza moral y afirma que "tanto las leyes como la religión quedan fortalecidas por su unión con la escena, donde la virtud y el vicio, la alegría y el dolor, aparecen cabalmente en un modo verídico y popular; donde una porción de problemas providenciales encuentran solución; donde todos los secretos quedan desenmascarados, todos los artificios descubiertos y la Verdad como único juez, más incorruptible que Rhadamanto." E insistiendo en la trascendencia del teatro, continúa afirmando: "donde la influencia de las leyes civiles termina, comienza la de la escena. Donde la venalidad y la corrupción ciegan y tuercen la equidad y el juicio, y la intimidación pervierte sus fines, la escena se apodera de la balanza y la espada y dicta una terrible sentencia contra el vicio. Los campos de la fantasía y de la historia ábrense a la escena; los mismos grandes criminales del pasado reviven en el drama, beneficiando así a una posteridad indignada, que, al verlos pasar ante sí como sombras vacuas de su tiempo, al par que amontona anatemas sobre su memoria goza sobre el tablado del horror de sus crímenes. Y

aun cuando la moral no se enseñara, ni la religión ni las leyes existiesen, Medea continuaría horrorizándonos con su infanticidio... La vista es más poderosa en el hombre que toda descripción; y de aquí que la escena obre más poderosamente que la moral y la ley." Pero, según Schiller, la función del teatro va aún más allá: "hay millares de vicios no tomados en cuenta por la justicia humana, y un sin fin de virtudes no honradas por las leyes del hombre", vicios y virtudes que a la escena corresponde poner en la picota y ensalzar respectivamente; como también el reflejar, a manera de espejo, y el mostrar, a modo de explicación de tantos entuertos sociales, las mil formas proteicas de la necesidad humana. "Pero todavía abarca más el teatro: gran escuela de sabiduría práctica, guía de la vida civil, clave a todas las sinuosidades del espíritu. Cierto que no suprimiré el egoísmo, ni la terquedad en sus formas innúmeras, y que el vicio seguirá irguiendo su cabeza y mordiendo de mil modos, y que la virtud continuará sin hacer la menor impresión sobre el espectador empedernido; pero, por lo menos, él nos mostrará los vicios y las virtudes de los hombres entre los cuales tenemos que vivir." Y la verdad es que no es poca esta misión informativa, que Schiller quiere aún completar con la de "enseñarnos a sobrellevar los golpes de la fortuna y a juzgar más consideradamente al prójimo".

Ya, por lo apuntado, y aun rebajando lo que se quiera del natural abultamiento romántico, se comprenderá la importancia capitalísima que, en conclusión, viene a concederle Schiller al teatro. Conclusión e importancia de que acabaremos de tratar en el artículo próximo.

(Article publicat al diari El Sol el 13 de gener de 1927)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

CAMPO EN BARBECHO

"El hombre, aguijado por los apetitos, cansado por el trabajo, precisa placeres refinados, so pena de precipitarse en disipaciones que apresuran su decadencia y ruina y perturban el orden social. El libertinaje, el juego y toda aquella suerte de desenfrenos capaces de combatir el tedio hácense inevitables si el gobernante no procura a la masa nada mejor. Sin la escena, el hombre público, que ha hecho nobles sacrificios al bien del Estado, puede resbalar más fácilmente a la melancolía, como el sabio a la pedantería y el pueblo a la brutalidad. La escena es una institución que combina la educación con el recreo, descanso y ejercicio a la vez, pero en que ninguna potencia del espíritu siéntese obligada a esfuerzo, ni el goce particular de ninguno se logra a costa del todo. Cuando la tristeza nos roe el corazón, cuando las preocupaciones envenenan nuestra soledad, cuando nos sentimos saqueados del mundo y mil distintos motivos de pesadumbre nos acosan, o bien nuestras energías se encuentran momentáneamente decaídas por el exceso de tensión, la escena nos hace revivir, soñar en otras esferas, recobrar nuestro ser prísti-

no, y nuestra naturaleza, antes embotada, siéntese de pronto aguzada y henchida de pasiones nobles, y nuestra sangre circula con más ímpetu. El hombre desgraciado olvida sus propias lágrimas al llorar por las ajenas. Los caracteres muelles diríase que se aceran; el inhumano tórñase exorable, y, como triunfo supremo de la Naturaleza, hombres de las más diversas categorías, zonas y condiciones, emancipados de las cadenas del convencionalismo y la moda, fraternizan aquí en una universal simpatía, olvidan el mundo y acércanse de momento a su destino inmanente. El individuo participa en el éxtasis y concierto general, y su pecho no tiene ya espacio sino para una emoción: ha de ser *hombre*." Tales son las singulares palabras con que fina Schiller su ensayo sobre "La escena como institución moral"; palabras que, en medio de su típica ebullición romántica, contienen algunas excelentes enseñanzas, que apenas necesitan de glosa.

Véase, pues, si no tiene razón al afirmar, y con él todos los que se han detenido a considerar seriamente la cuestión, la trascendencia del factor dramático y la incontestable ventaja que supone para una colectividad el tener un teatro bien organizado y en la fase correspondiente de evolución. Si fuéramos a traer a cuento todas las cosas agudas y verdaderas que se han dicho sobre la importancia educativa del teatro, su influencia en la unidad espiritual de un pueblo, etc., etc., no acabaríamos nunca. (Y la verdad es que ya va siendo hora de poner punto final a esta pesquiza, más digresiva, sin duda, de lo que yo la hubiera querido.) Permítase, sin embargo, citar a modo de resumen y colofón aquellas líneas en que Sainte-Beuve asigna al teatro la misión capital de enseñar a las gentes el "arte de vivir", pues "en parte alguna como en el teatro se enseña, mantiene o modifica este arte perpetuo e insensible, esta corriente de las costumbres. El teatro presenta el medio de acción más pronto, más directo, más continuo, sobre las masas. Vivimos en un tiempo en que la sociedad imita al teatro mucho más todavía de lo que éste imita a la sociedad." Y, acudiendo a su experiencia personal, no vacila en sostener que muchas cosas no habrían ocurrido en París "si el buen pueblo parisiense no hubiese visto el domingo en los teatros del bulevar tal o cuál drama". Y de aquí deduce Sainte-Beuve la necesidad de que los gobernantes se preocupen del problema teatral y no lo abandonen por entero a la iniciativa privada.

Realmente, a poco que se medite en ello, se comprenderá las múltiples razones que apoyan la necesidad de que el Gobierno de un país dedique atención preferente a la cuestión de su organismo teatral. Hasta el punto de que hay pocos sectores de la vida pública que merezcan un cuidado semejante. Pues el teatro no es solamente una actividad de presente, esto es, una actividad cuya mayor o menor perfección atañe a la actualidad, sino que, rebasándola, entraña también el porvenir, la formación del espíritu público futuro.

Y si es axiomático que el teatro de un país en un momento dado corresponde al estado general, a la vitalidad cultural de ese país en ese

momento, constituyendo así como un índice sintomático de la acción política de sus gobernantes, ya se comprenderá si deberían éstos cuidar de que ese teatro no decayese hasta un estado de ignominia que se bastaría por sí solo a acusar la maldad de aquella acción pública. De manera que si es cierto que podría decirse a una época y a un país: "Dime qué teatro tienes y te diré lo que eres", también lo es que, parejamente, podría decirse a los gobernantes de aquel país y aquella época: "Dime qué teatro tienes y te diré cómo has gobernado".

Esta importancia social del teatro y la posibilidad de influir en la cultura de una nación por medio de la escena lo han reconocido de palabra y de hecho casi todos los Gobiernos del mundo. Sería muy larga una mención detallada de cuanto se ha llevado a cabo en este particular en las naciones más civilizadas de hoy día; pero puede afirmarse que no hay una sola de ellas que no haya reconocido la necesidad de una ayuda oficial a la escena, estando precisamente en estrecha relación la cuantía de esa ayuda con el grado de cultura colectiva del país en cuestión. España es, sin duda, el único de Occidente en que no se ha concedido al teatro otra importancia que la exclusivamente circense, ni más función que la recreativa.

En los antípodas de esta abstención hay que situar a los estadistas bolcheviques, quienes, dándose por primera vez en la Historia cuenta cabal de la trascendencia del factor, desde el primer instante de su actuación consagraron sus esfuerzos más ahincados al desarrollo, sostenimiento y perfección de la escena, creando una especie de ministerio del Teatro y reglamentando de una manera estricta su organización. Es decir, que consideraron la actividad teatral una función social de tal importancia, que en manera alguna podía quedar abandonada a los desmanes privados. Ejemplo magnífico, siquiera sea tan heterodoxo, que proponer al espíritu innovador de todas aquellas dictaduras que, hasta ahora principalmente afectas a los intereses políticos, han venido relegando a segundo término los culturales.

Sí; he aquí, en el campo teatral español, un soberbio campo de barbecho que ofrecer a la iniciativa renovadora de nuestros Gobiernos... Pero de todo ello trataremos en los próximos artículos, ya finales, dedicados al examen de soluciones.

(Article publicat al diari El Sol el 18 de gener de 1927)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO

CAPÍTULO DE SOLUCIONES

Henos por fin, tras pesquisa tan larga, llegados al final de ella y en el momento de indicar las soluciones posibles a tantos males.

Claro está que el tema no ha sido agotado, ni mucho menos, y que aún quedaría amplio campo al examen. Pero todas las cosas tienen su térmi-

no, y su término también la paciencia del lector, que acaso hayamos esforzado un poco más de la cuenta.

No obstante, ello era preciso para poner bien de relieve la importancia del tema teatral, justificando así la minucia de nuestra indagatoria. Si el lector ha acabado por percatarse de esta importancia, tan primaria a nuestro entender en el orden social, eso habremos ido ganando todos.

La cuestión, por otra parte, aunque demasiado caída en olvido, no constituye una novedad. Como habrá podido observarse, con frecuencia hemos recurrido al testimonio ajeno en apoyo de nuestra opinión. Los más altos espíritus han venido, tradicionalmente, ocupándose de la trascendencia de la escena. Esta modesta campaña intentada por nosotros no ha sido sino la renovación de campañas emprendidas antes, con una periodicidad que la fácil decadencia del factor teatral hacía necesaria, por hombres excelentes, algunos de ellos entre los mejores que han honrado el planeta. Aquí hemos citado, como antecedentes, palabras de Cervantes, Schiller, Goethe, Sainte-Beuve, De la Revilla, Zeda, Bernard Shaw, etcétera. Y con la misma razón habríamos podido añadir otros nombres preclaros, de entre los que han combatido por la regeneración y vigilancia del teatro, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, al punto de hacer la lista interminable. Sin embargo, cumple citar particularmente, de los nuestros modernos, a D. Francisco Giner de los Ríos, con su estudio "Sobre el teatro" (publicado en 1879 y recogido en el tomo XV de sus "Obras Completas"); a D. Miguel de Unamuno, con un ensayo que data de 1895, y, más recientes, los agudos capítulos de "Las máscaras", en que D. Ramón Pérez de Ayala se ha ocupado del asunto. En todos ellos se encontrarían, más o menos, las mismas ideas que hemos venido exponiendo en estos artículos. La verdad, sobre el problema, es tan clara, que forzosamente todos habíamos de coincidir. Así, sin la menor pretensión a la originalidad, nuestro propósito ha sido de simple vulgarización y reminiscencia.

* * *

Para el mejor examen de las soluciones que puede tener la actual decadencia de nuestra escena, convendrá recordar los diferentes factores que hemos venido examinando como integrantes del complejo teatral; a saber: el público, la crítica, la farándula (en su doble aspecto de actores y empresarios) y la producción dramática. Procedamos, pues, a pasar revista a las soluciones respectivas.

Se recordará que, en nuestra tesis, hemos sostenido que el público, al que trataban los demás factores teatrales de hacer el principal responsable de nuestra presente decadencia, era, en realidad, el menos culpable. Ya que a los demás factores corresponde el cometido de moldear al público, en lugar de moldearse con arreglo a él. El público no es, ni puede ser, sino lo que le hacen esos demás factores. Elévense, pues, de nivel estos factores, y el público que-

dará automáticamente elevado de nivel. Es lógico que, si por temor a contrariar con la propia pérdida consiguiente, los gustos establecidos del público, se resignan esos otros factores a no introducir ninguna innovación en el teatro, éste no podrá salir jamás de una situación estacionaria. Resultante de la acción de esos otros factores, no le toca al público la función de innovar ni de crear. Su papel es puramente gregario. Valdrá lo que valgan sus guías y hacedores. A lo sumo, podrá manifestar su cansancio de la pitanza habitual y retraerse progresivamente del teatro. Que es, precisamente, lo que está ocurriendo entre nosotros, en que, pese a la dificultad de revelar su criterio, está demostrando el público ser muy superior a sus actuales proveedores.

De todas maneras, habría otros medios suplementarios a la actuación de aquellos otros factores para la educación paulatina de nuestro público, aunque desde luego aquéllos han de resultar siempre los más eficientes. Así, como aneja a la función de la crítica, podría emprenderse por los escritores capacitados para ello una especie de obra de predicación, encaminada a reformar la sensibilidad del público, orientándola hacia formas superiores. Dicha obra podría llevarse a cabo ampliando la sección teatral de nuestra Prensa, reducida hoy a la reseña de los estrenos, con ensayos doctrinales, y una información detallada de la actividad dramática en el extranjero; con conferencias y reuniones públicas, en que se expusiera la importancia del teatro y la necesidad para la cultura nacional de que la masa prefiera el buen teatro al malo, etc.

Nuestro público es en esto como todos los públicos: sumamente influenciable. No hace falta sino querer influir sobre él. Sin ir más lejos, bien recientemente hemos tenido pruebas de hasta qué punto es fácil de conducir. Una de ellas, con el estreno y representaciones consecutivas de "Nuestra Diosa", la quisicosa más o menos futurista de Bontempelli, indigna de importación y cuyo merecido fracaso ante nuestro público no era menester ser muy lince para predecir. Pues bien, unas simples cuartillas, tres o cuatro, encomendándose a la benevolencia del público y dándole a imaginar que la obra contenía acaso algo más que lo que a primera vista pudiera parecer, leídas antes de levantarse el telón, fueron suficientes para que lo que lógicamente, de acuerdo con nuestras costumbres teatrales, debió ser rechifla y pateo imponentes no pasara de una cortés repulsa, con ambigüedad casi de aceptación. Y a tal punto era cierta la causa, que un día que descuidaron la lectura de las cuartillas la protesta siguió su orden natural. ¡Dígame, pues, si un público que se deja coercer con unas simples palabras preventivas, no es fácil de influenciar y manejar!

Más evidente todavía ha sido el caso de "La mariposa que voló sobre el mar", en que la unanimidad de la crítica en el elogio y en proclamar lo rotundo del éxito, no obstante lo equívoco de éste en la realidad —homenaje al autor, más que a la obra en sí misma— y lo mediocre de la comedia, y pese al poco respeto que muy sensatamente ha llegado a tener por la crítica nues-

tro escarmentado público, permitió se llenara el teatro una porción de noches y hasta es posible haga centenaria en carteles una obra lógicamente destinada a una suerte mucho más módica.

Este caso demuestra, bien perentoriamente, cómo nuestra crítica, a pesar de su escaso prestigio actual, es capaz todavía de influir en el público y la fuerza de opinión que, por tanto, supone en esta esfera dramática. También podría aprovecharse la ocasión para apoyar cuanto dijéramos en contra de nuestra crítica en general —aunque siempre con las naturales excepciones; puntualizado quede una vez por todas— si en este caso algunos de los críticos que, acallando sus restricciones interiores, prefirieron sumarse al coro de laudes, no lo hicieran así creyendo de buena fe —y la reacción contra el Sr. “Azorín” ayudando, como ya observara el columnista— servir la causa de la literatura y del buen teatro. Cosa que sin duda hace más honor a la buena fe susodicha que a la discreción de los loadores; pues, en realidad, nada más contraproducente para el buen teatro literario que las alabanzas prodigadas a las obras mediocres del género. Dígasele al público que “La mariposa que voló sobre el mar” es una magnífica obra literaria, o que “Nuestra Diosa” es un ejemplar cabal del nuevo teatro europeo; créalo así el público; vaya a ver “La mariposa” y “Nuestra diosa”; abúrrase, como es procedente, con ambas; y la resultante fatal será que saldrá convencido de la superioridad de “El verdugo de Sevilla” sobre el teatro literario y el nuevo teatro europeo. Sin contar el desconcierto igualmente producido en el criterio de aquellas farándulas y Empresas que, si antes de estreno podían tener sus dudas sobre la maravilla literaria que se disponían a interpretar, después de él y del unánime entusiasmo de la crítica no podrán ya sino quedar convencidos de que “La mariposa” es una obra maestra; con las ulteriores consecuencias que en su futura actuación ha de tener fatalmente este nuevo desconcierto de criterio.

Pero, en fin, aunque nada quiera, en último término, decir el caso contra nuestra crítica, sí demuestra, con la eficacia de su actuación, la importancia que debe conceder a ella nuestra Prensa. Tanto más cuanto que es el único factor de los apuntados como integrantes del complejo teatral que tiene fácil e inmediato remedio.

Pues en manos de todas nuestras Empresas periodísticas está el reconocer esa importancia y el colocar frente a la sección dramática a personas competentes y fidedignas. De paso, no estaría de más, como salvaguardia contra posibles abusos, que se afirmara la costumbre periodística de que los críticos teatrales no estrenasen, ni obras originales ni traducciones. Pues si es cierto que, en puridad, nada se opone a que un gran escritor sea a un tiempo crítico y autor, por desgracia asistimos con demasiada frecuencia al lamentable orden de “chantage” que permite a cualquier escritorcillo sacar a la luz sobre el tablado sus engendros, originales o traducidos, simplemente por el hecho de ejercer la crítica teatral en un periódico de importancia.

Y quédese para el próximo artículo, final ya de la serie, el examen de aquellas soluciones más arduas, en que se precisa de la colaboración colectiva, tanto gubernamental como privada.

(Article publicat al diari El Sol el 22 de gener de 1927)

EN TORNO AL PROBLEMA DEL TEATRO NECESIDAD DE UNA ACCIÓN PÚBLICA

Ya hemos visto, en el artículo anterior, las soluciones que podían darse a los dos factores primeros del complejo teatral: público y crítica. ¡Y pluguiera al cielo que la solución de los otros factores fuese tan inmediata y hacedera como la de este último en particular!, ya que la del factor público depende, en esencia, de la que puedan alcanzar los otros.

Por desgracia, los otros dos factores cuya solución nos queda por examinar son de una dificultad y complejidad mucho más ardua. ¿Cómo reformar, en efecto, el espíritu de nuestra farándula, en su doble aspecto de actores y empresarios, y cómo, sobre todo, mejorar nuestra producción dramática?

Claro está que este último extremo, especialmente, es de remedio problemático. La organización de la escena y la existencia de una buena crítica y de un público refinado no bastan para que surjan grandes autores dramáticos, y pese a todas aquellas excelencias, siempre podríamos encontrarnos con un momento de estiaje. Pero, en primer lugar, no se trata de trocar súbitamente, como por arte de ensalmo, nuestra mediocre producción actual en magnífica, sino de lograr, de una parte, que ciertas formas chabacanas y soeces que hoy son el principal nutrimento de nuestro público, con la progresiva educación de éste acaben por desaparecer, y de otra parte, que el estado de nuestra escena permita el libre florecimiento de nuestro genio dramático, y lejos de ser, como es hoy, no obstante su espejismo pecuniario, una constante repulsa para nuestros mejores espíritus, llegue a constituir un campo de acción atractivo. Y, en segundo lugar, no cabe duda de que el mejor medio para llegar a tener mañana una literatura dramática gloriosa, será el preparar desde hoy un teatro capaz de acogerla y hacerla vivir, cosa que en la actualidad sería punto menos que imposible.

Pero, como es natural, cuando abogamos por la regeneración de nuestro teatro, el bien que nos importa ante todo, y el que hay que considerar en primer término, es el bien del público. El bien de autores y actores es secundario, y se nos dará de añadidura. Lo importante es la educación y el placer del público.

Ahora bien: para ello, y teniendo en cuenta la imposibilidad, que podríamos llamar biológica, de que nuestro existente organismo teatral mejore por sí solo, sin una fuerte acción exterior, requiérese imprescindiblemente

una intervención oficial. Sin ella, cuanto se hable será poco menos que clamar en el desierto.

Es necesario que nuestros Gobiernos se percaten de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país. Es indispensable que comprendan que, como ya dijo Bernard Shaw, es tan útil para un Estado el tener una buena organización teatral como una buena organización administrativa, una buena organización judicial, un buen ejército, un buen clero, etcétera. Al punto de que, mientras no se considere el teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional —la Escuela, el Instituto, la Universidad y el Teatro— no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social. Los gobernantes bolcheviques, con la atención preferente que, desde el primer instante, han prestado al teatro, nos ofrecen un ejemplo que, entre sus incontables dislates, hay que apuntar como un indiscutible acierto y que hace raro honor a su perspicacia política.

Después de este ejemplo máximo de los bolchevistas, todos los Gobiernos occidentales nos ofrecen también, aunque en menor escala, una pauta que seguir. En ninguno de ellos ha escatimado el Estado su ayuda a la escena, estando precisamente en razón directa esta ayuda del grado de cultura del país. Sería demasiado prolijo el enumerar lo que, a este efecto, se ha llevado a cabo en Francia, Alemania, Austria, Italia (véase el magnífico proyecto recentísimo, creando varios teatros oficiales, espléndidamente dotados), Inglaterra, etc. Pero puede tenerse por seguro que en ninguno de estos países —como decía Sainte-Beuve, al abogar por lo mismo que hoy nosotros— se ha resignado el Estado “a abandonar el azar la dirección de los teatros, a no reservarse acción alguna en factor de tal importancia, a no usar de estos grandes órganos de influencia, de estos centros eléctricos de actuación sobre el espíritu público”.

Las razones en apoyo de la tesis, expuestas minuciosamente en los anteriores artículos, son tan obvias, que huelga, sin duda, la redundancia. Queda en pie, para nuestro interés inmediato, el hecho de que los Gobiernos españoles jamás se han preocupado de lo que atañe al teatro, y la necesidad de que sea remediada cuanto antes esta culpable abstención. El Gobierno que así lo haga habrá merecido bien de la patria y obtenido de añadidura un éxito poco costoso. Pues la verdad es que no se requieren grandes dispendios para la obra.

Llegado el momento de la decisión, por cuyo pronto advenimiento todos los que se interesen en la cultura patria tienen que hacer votos, sería el caso de estudiar la manera de dar forma a la innovación. Para empezar, quizás lo más procedente sería la creación de dos o tres compañías sostenidas por el Estado, con actuación en teatros ya existentes o construídos “ad hoc”, en que se ofreciesen al público aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que se llama “de público”, no suben hoy jamás a nuestra escena. (Es de advertir que en esta categoría figuran casi todas las que se han

escrito y se siguen escribiendo dignas de tal nombre.) Paralelamente a estas organizaciones del Estado podrían crearse, en las principales ciudades de provincia, otras semejantes sostenidas por los respectivos Ayuntamientos; en modo parecido al del Teatro Español por el Municipio madrileño, pero ciertamente que con arreglo a norma muy distinta.

Como es natural, y sin duda conviene advertirlo para los que creen equivocadamente que, al abogar por la regeneración de nuestra escena, tratamos de hacer tabla rasa de todo lo existente, no pretendemos, ni mucho menos, que la acción gubernamental llegue hasta proscribir estos espectáculos tan bajos como sandios, que consideramos vergüenza en nuestro teatro actual. Esto sería tan injusto como contraproducente. El espíritu humano, lo mismo que el cuerpo, necesita de ciertos vertederos para su escoria, y el buen gobernante debe procurar su existencia. Sin contar que siempre existirá un sector inferior de público que no se divertirá sino en diversiones proporcionadas a su calidad, y que, sin embargo, es justo se divierta también.

Así, no se trata de que estos espectáculos desaparezcan y dejen de hacer su agosto, sino, simplemente, de evitar que existan casi solos, ocupando la primacía y apareciendo como más representativos de nuestro teatro actual.

Desde luego, la dificultad principal, una vez creados estos organismos oficiales, sería el determinar el criterio que debería regirlos; esto es, las personas que habrían de estar a su frente. Pero esto, si, por una parte, nuestra experiencia burocrática es bastante a hacernos temblar, por otra, es indudable que se cuenta con el personal adecuado para la tarea. La cuestión sería el triarlo, y ya sería tiempo, llegado el instante, de tratar de la cuestión.

La acción oficial no debería circunscribirse a la creación de dichos organismos, sino que tendría también que extenderse a la reglamentación de las Empresas privadas, dictando disposiciones que establezcan ciertos requisitos de un mejor funcionamiento que el actual. Por ejemplo: la existencia, al frente de cada compañía militante, de un director artístico responsable; en lugar del anónimo que hoy impera, con raras excepciones, para encubrimiento de la más osada currinchería.

También cumpliría que el Estado se cuidase de la mejora de los artistas dramáticos, organizando como es debido la sección correspondiente del Conservatorio, hoy en plena anarquía, y proporcionándoles así unos medios de educación de que ahora carecen en absoluto. Realmente, mientras no dispongan de estos medios, no es piadoso echarles en cara una falta de cultura, que no está a sus alcances.

Y acaso tan necesario como todas estas innovaciones para el fomento y progreso de nuestro teatro, sería la reducción de tasas y tributos que hoy le gravan en tal manera, que casi anulan toda posibilidad, no ya de negocio, sino hasta de sostenimiento. Es necesario que el Estado se haga cargo del

exceso de estos gravámenes y de las trabas que con ello ponen a la iniciativa privada de espíritu artístico, que, de ver más claro el horizonte económico, probablemente se aventuraría con más frecuencia en este campo en barbecho.

Sin embargo, ya que no en gran escala y por modo industrial, es necesario que esta iniciativa privada secunde y aun prevenga la iniciativa oficial, en una de las formas seguramente más eficaces en lo que atañe al teatro. Me refiero a la creación de una sociedad dramática, que sea, respecto a la escena, lo que es respecto a la música nuestra Cultural o nuestra Filarmónica, por el patrón de las muchas que desde hace tiempo funcionan en el extranjero, y de los que son ejemplos tan conocidos como excelentes la "Stage Society" o la "Phoenix Society" de Londres. Ello sería sencillísimo de crear; de ello se viene hablando reiteradamente, hasta el punto de que puede decirse que constituye ya una necesidad pública, y, bien dirigido, es incalculable la eficacia educativa que un organismo semejante sería capaz de ejercer.

Por su parte, la farándula, para contribuir y favorecer esta regeneración teatral, podría organizarse internamente de una manera menos rígida que la actual, cuyos males examinábamos en un artículo anterior, de manera que se concentrasen y aprovecharasen todos sus recursos, sin dejar ocioso ninguno, como ahora acontece.

* * *

Todos estos extremos de remedio habrían requerido, realmente, una exposición más detallada, y mucho habría habido que escribir sobre ellos. Pero, de todas maneras, basta con lo apuntado para que el lector especule por cuenta propia y urda su plan personal de reformas. Por lo pronto, ¿a qué precisar lo que aún no está ni en proyecto? Llegada la ocasión, sería el momento de que volviéramos a ocuparnos de ello.

Cúmpleme ya solamente el dar públicamente las gracias a los muchos lectores, anónimos la mayoría, que se me han dirigido espontáneamente dándome aliento y ahinco en la empresa. Ellos me han demostrado que el tema estaba más vivo de lo que hubiera podido en un principio pensarse, y han justificado más que de sobra mi esfuerzo. No sé aún el resultado que esta modesta campaña habrá tenido; todo lo que nos rodea en este momento me hace sospechar su poca eficacia. Pero eran cosas que convenía fueran dichas. Si a mí se me ha ocurrido el decir las, ha sido simplemente por ver que nadie lo hacía. He tratado de hablar siempre equitativamente, "recte et suaviter"; pero la susceptibilidad humana es tan grande, que, sin querer, es posible haya herido a alguien. A ellos mis excusas, y mi justificación: "res-pice finem".