

EL TEATRO DEL PUEBLO

EL TEATRO DEL PUEBLO

Género inferior en la literatura consideran muchos el teatro, porque su condición de vida es el aplauso irreflexivo del público, como toda multitud, sólo conmovible al sentimiento. Ciertamente que a una colectividad ilustrada y culta, por numerosa que sea, no es fácil sorprenderla por el corazón si su entendimiento se defiende; pero el habitual público de teatro es un *bon enfant*, fácil de conmover con recursos que nadie que se llame autor dramático puede ignorar.

Si en ningún artista, por encastillado que quiera figurarse él mismo en su torre de marfil, puede suponerse el desprecio absoluto del público, mucho menos en el autor dramático, que de modo tan directo le solicita.

Puede asegurarse que la primera preocupación del autor al concebir su obra es el público, y por poco hábil y *hombre de teatro* que sea, claro es que ha de procurarse ante todo la fórmula que convenga al mayor número. A cada paso se oye entre gente del oficio (el de escribir para el teatro): el público pide esto; lo que pide el público es esto otro. Otras veces, tratándole como a un animal doméstico, dicen también: el público toma muy bien tal y cual cosa; lo que el público no toma es tal y cual otra.

El criterio de la gente de teatro (empresarios, actores, autores, taquillero, revendedores y encargados del puesto de agua) suele afirmar que el público toma muy bien lo que por experiencia se sabe que

ha tomado otras veces. De ahí esas rachas de obras del mismo corte, que tanto regocijo suelen producir en su lectura y hasta dos o tres docenas de veces en su representación. En ninguna parte son tan agradecidos los recuerdos como en el teatro. Dice la Empresa: estas obras gustan siempre. Dice el actor: en este acto hay una situación como aquella en que me aplaudieron tantas veces. Y los autores juegan a la repetida hasta que un público malhumorado quiebra el juego y llega la temporada de las vacas flacas, con la desorientación de autores, empresarios y revendedores. Se murmura del público; al público no le gusta nada; el público no sabe lo que quiere. Se refunfuña de la crítica; la crítica se ensaña; la crítica ahuyenta al público. Empresas y actores y público murmuran, por su parte, de los autores: no hay autores; los viejos están agotados; los jóvenes no traen nada. Y así hasta que un buen día un buen público de buen humor abre de par en par las puertas de la gloria ante una obra nueva que trae su nueva fórmula y con ella una era de nuevo esplendor para el teatro.

En la gobernación del Estado teatral es el público Poder legislativo; ejecutivo, Empresas y actores; moderador, la crítica, y el autor, el único legislado, moderado y ejecutado por todos estos Poderes.

En el teatro, como en política, sólo gobierna el que al mandar obedece; las mayorías no aceptan más cabeza visible que la cabeza parlante que acierta a decir lo que ellas quieren que se diga. La voz que no es eco de mucha voces es siempre grito subversivo: el que no habla para todos y como todos, debe callar, porque si habla a solas, le encerrarán por loco en el manicomio, y si habla alto, en la cárcel por delincuente.

Por esto la influencia social del teatro, como influencia directora, es casi nula. La obra dramática es más impulsada que impulsiva. El autor dramático que más predique puede estar seguro de que sólo será escuchado cuando predique a convencidos. Tiénense por directores de masas los que logran despertar con una obra clamoreos que sólo espera-

ban ocasión de manifestarse; el resorte ha de ser, claro está, cosa de libertad y democracia. Piensan los que tales triunfos consiguen haber luchado bravamente con el público, cuando sabido es que en todo público español (fuera de los días de abono aristocrático) ha de abundar la pobreza, y la pobreza es siempre liberal, patriótica y pundonorosa (en el teatro). Libertad, patria, honor y respetos filiales son los resortes más infalibles de conmover muchedumbres. Otro hay, que los autores, por desacuerdo con las Empresas seguramente, no han intentado tocar todavía: la distribución de billetes de Banco como fin de fiesta. Puede asegurarse que todo autor valiente, de esos que dicen al público cuatro verdades, sólo le dicen una mentira verdadera. ¡Pobre del autor que expusiera ideas o doctrinas, aun con absoluta imparcialidad, sólo por exponerlas a libre examen, contrarias al pensar general o al particular de algún organismo social poderoso!

Y si el teatro no puede ser nunca director en el orden social, no es mucho tampoco lo que puede serlo en el orden artístico. Como en su fondo, es también en su forma hechura del público. Aunque hoy nos parezca paradójica afirmación (por ser de tan poca amplitud la fórmula de su teatro), Moratín fué, sin duda, el autor más atrevido en forma y fondo; nadie como él luchó contra todo lo que puede oponer a un autor un público; sentimientos, ideas, costumbres, hasta la personal antipatía. Nuestros autores de los siglos XVI y XVII aceptaron del público el alma y la hechura de sus obras; fueron nacionales y populares; ninguno de ellos se elevó sobre su nación ni sobre su tiempo. Shakespeare, por eso, es el más grande autor dramático; entre los horrores, brutalidades, groserías y bufonadas de su teatro (idéntico en asuntos, forma y procedimientos al de todos los autores de su época) deja libre vagar a su espíritu de poeta, ideal Ariel, que a su vuelo todo lo conquista y todo lo esclarece, como espíritu superior a su tiempo y a su obra misma. El espíritu de los verdaderos, de los grandes artistas, no es como el de

las medianías, que parece hallarse siempre a gusto en sus obras; como en mansión propia y acomodada; para el verdadero artista, la obra es como cárcel de su espíritu, y sobre ella flota siempre, con la tristeza de un anhelo infinito, algo que busca huida y es lo mejor de su espíritu, no lo que está en sus obras, sino lo que de ellas se escapa.

Las condiciones en que la obra teatral se produce no consienten al autor la independencia del público que puede tener el escritor de librería; digo de librería porque claro está que, como el poeta lírico, el novelista, el historiador y el filósofo, el autor dramático que no escriba sus obras para ser representadas se hallará en las mismas condiciones que aquellos otros respecto al público; pero lo esencial en la obra dramática, para ser considerada como tal, es que sea obra de teatro y, como tal, representada en las condiciones ordinarias de representación teatral; otra clasificación es puramente de forma, y sería pueril demostrar que muchas obras escritas en forma dramática no lo son en absoluto; dramáticas son, por su forma, *La Celestina* y *La Dorotea*, y no en el teatro, sino en la novela, hallarán siempre clasificación y estudio; dramáticos son muchos poemas por su forma, y sólo a la poesía pertenecen; ningún crítico de mediano sentido considerará como teatro muchos poemas de Musset, Byron, Browning, etc.

Es la obra dramática teatral, antes que obra de arte y obra literaria, relacionada con el público, espectáculo; negocio industrial, relacionado con los empresarios teatrales. Es natural que a satisfacer esas dos exigencias atiendan los autores; para ello basta con atender a la satisfacción del público. Busca éste en el teatro, como espectáculo, el mayor recreo con la menor molestia posible, y si en lo material los teatros no ofrecen todas las comodidades que basten a compensarle la falta o la escasez de goces espirituales, ya es la primera desventaja para el autor tener que luchar con el asiento incómodo, la corriente de aire o la pesada atmósfera.

Con públicos de raza latina (ya hemos convenido en que la raza latina es más idealista y espiritual;

no hay nada tan cómodo como estas grandes clasificaciones) es de poca importancia el *confort material*; con nuestro público (español a más de latino), poco regalón por temperamento y por costumbre (la necesidad es virtud), aun importan menos estas groseras materialidades. Sus propias casas, las calles y paseos, los establecimientos públicos, los ferrocarriles, hoteles y casas de huéspedes le tienen bien templado a incomodidades para que vaya a ser más exigente en los teatros; con no pescar una pulmonía o una congestión puede darse por satisfecho en cuanto al corporal regalo. Para el espíritu no es mucho más exigente. Desde luego, en la lucha del género chico con el grande, la mayor desventaja de éste no es la de ser mejor ni peor, sino la de ser *grande* y adolecer del mismo defecto que hallaba Polonio en el parlamento del cómico, demasiado largo. El teatro y la política son los dos mecanismos más apegados a lo que se llama precedentes: la gente de teatro, como la gente política, vive en continua camarilla, creen que el mundo acaba en la circunferencia de su círculo, y siempre les sorprenden los acontecimientos. Las dificultades de vida del género grande; la necesidad para defender un negocio teatral basado en su explotación, de asegurar un abono, que acaba por ser el verdadero espectáculo y el verdadero director del teatro, no tiene otro fundamento que el *anacronismo*.

La vida social moderna es incompatible con los espectáculos diarios de larga duración; las personas más desocupadas, las que viven sólo para la diversión y la fiesta, tienen muchas diversiones a que atender para dedicar todo el tiempo a una sola. No digamos de las clases trabajadoras, por desgracia o por suerte—cuestión es ésta de alta filosofía—, no son ya tantos hidalgos ociosos de la corte que pudieran asistir cada tarde a los corrales, como en el siglo XVII; a pasarse media vida muy deleitados con las tres jornadas de una comedia, saltadas y amenizadas con interminable serie de loas, pasos, romances, jácaras, entremeses y danzas; copas, ya no sería posible hallar lectores para aquellas

suculentas novelas, en cuatro o cinco y aún más abultados volúmenes, en que no se dejaba cosa por describir ni puntualizar. Ni aun en obras científicas y de estudio hay ya quien soporte libro que no pueda acompañarnos en el bolsillo. Pesan ya mucha ciencia y mucha literatura sobre la Humanidad para obligarla a soportar mayor carga. Aunque, según dijo Teófilo Gauthier:

*La Nature n'a pas epuissé son trésor
et Dieu nous doit bien de poètes encore...*

los poetas, por su parte, están en el deber de decir lo más brevemente posible las novedades que tengan que comunicarnos.

El género chico es, sin duda alguna, muy apropiado a la vida moderna; una hora, dos, a lo sumo, de espectáculo, y espectáculo variado. El asunto más interesante de cualquier obra dramática cabe en un solo acto sin violencia; no quedará mucho más en cualquier obra grande, suprimidas las escenas de relleno, episodios, justificaciones, etc.; cosas todas que la vanidad de los autores juzga muy necesarias, y en realidad no son otra cosa que el estirón forzoso para llegar a lo grande.

No discuto la calidad del género chico ofrecido al consumo; creo que no perdería nada en comparación con el grande; su pecado mayor, en un país poco educado como el nuestro, es el de elevarse muy poco sobre la cultura media del público; el de contribuir, por el contrario, a suministrarle un caudal de vocabulario soez y chulesco, que aumenta en algo la grosería en trato y costumbres; pero, en cambio, y por esto mismo, será el más precioso documento para el estudio de su época.

De concederle poca importancia en sus comienzos, de ser mirado con cierto compasivo desdén por la crítica y por autores de categoría, proviene el que haya descendido, en lugar de elevarse, como pudiera y debiera ser; porque sin ironía, como pudiera creerse, sino muy seriamente, creo que el teatro del porvenir, para acomodarse a la vida moderna, o

será teatro chico, o tendrá que renunciar a ser teatro. Creo también, contra la opinión pesimista de muchos y en honor de la cultura de gran parte del público, que un género chico artístico en que alternara el drama y la comedia en un acto con diálogos o entremeses, en donde se representara lo mismo un drama de Maeterlinck que un poema de Musset o una farsa de Courteline, en donde los autores dramáticos, y tanto como ellos los poetas y los novelistas, los que sin ser *hombres de teatro* ni conocer sus recursos pueden hacer obras de arte y presentar otras de diversas y de nuevas tendencias, que dieran mayor amplitud a los gustos del público, hoy muy limitados de horizontes, lograría pleno favor del público y sería muy provechoso para Empresas y autores.

Hay un calificativo que es el mayor enemigo de la obra de arte, y es el de la cualidad que más estima en arte nuestro público: lo bonito. Cuando nuestro público ha dicho de una obra que es bonita, ha expresado su mayor entusiasmo. Pues bien: las obras de verdadera grandeza artística no suelen ser bonitas; hay en ellas atrevimientos, y en todo atrevimiento hay violencia, rudos contrastes de belleza y de defectos, cierto aparente desorden que las hace parecer confusas a quien las considera detalle por detalle, sin abarcar la totalidad; todo lo contrario de la obra *bonita*, la obra de la medianía, toda perfiles, toda ponderación, toda simetría; la obra agradable, la obra que parece y no es, la obra preferida por nuestro público, quizás por todos los públicos; el público que prefiere Sardou a Shakespeare, Capus a Donnay, Rostand a Maeterlinck.

La obra en un acto, tan desdeñada hoy por las Empresas de género grande, debiera ser la mejor base de renovación de autores, un campo fecundo de tentativas, con menor riesgo de dinero y de tiempo perdidos del que supone para actores y Empresas el fracaso de una obra grande, y les obliga a no admitir sino la de verdadera garantía, ya por ser de autor consagrado, ya por su semejanza con

otras aplaudidas anteriormente. Pero bien puede asegurarse que la obra *nueva*, la obra *sin precedentes*, no inspira nunca confianza, y sólo en caso forzoso, como al azar, logrará alguna vez ser representada. A ese azar se debe acaso la aparición de un autor nuevo, solicitado entonces por las Empresas. La obra en un acto permitiría con mayor frecuencia la repetición de estos azares.

Entretanto, el género grande adolece de *pequeñez*; son las mismas obras, los mismos autores; es un patrón único, impuesto por las necesidades del negocio teatral. El monólogo en que *Figaro*, decidido a ser publicista, piensa regocijado que de todo puede escribirse, y al enumerar las excepciones se encuentra con que apenas puede escribirse de nada, sigue siendo de palpitante actualidad, por lo que al teatro se refiere. El concepto de la moralidad, impuesto por lo más selecto de nuestras clases directoras, es tan mezquino y al mismo tiempo tan casuístico que con la mejor intención no hay modo de dar un paso literario sin tropezar en él y escandalizarlo.

El público inglés, reputado como el más pudibundo de los públicos, admite siquiera ciertos convencionalismos que son como valor entendido y permiten al autor llegar al fin salvando los medios: ya se sabe que *flirt* significa adulterio, y que de un furtivo beso en el primer acto puede resultar un niño en el tercero; las crudezas de las obras de Shakespeare son respetadas por los refundidores, y autores modernos hay, como Bernard Shaw, de atrevimientos en pensamiento y forma que no serían posibles en España. De los autores franceses no hablemos; en sus obras llega a ser empachosa la eterna combinación ternaria de marido, mujer y amante, aderezada con toda la especiería necesaria para variar el consabido plato fuerte; el teatro italiano goza también de gran libertad, y del alemán, basta con citar los nombres de Hauptmann y de Sudermann y recordar las obras que atacan y censuran el militarismo, alma del Imperio, y la persona

misma del Emperador, como la obra *Herencia*, para convencerse de que allí las clases directoras no se alarman por tan poco. El público portugués, de los más cultos del mundo, lo mismo con sus autores que con los extranjeros, es de un espíritu amplio y respetuoso con las más atrevidas tendencias del teatro; la aplaudida obra de Julio Dantas, *La cena de los cardenales*, hubiera alarmado en España, sin duda alguna, los escrúpulos de nuestra intolerante beatería.

Han de limitarse nuestros autores a la confección de la obra bonita, que asegure plácido recreo al abono y como única atrevida expansión, y no sin gran clamoreo de pastorales y artículos de fondo en la *buena Prensa*, el chinchín de las libertades, y aun eso en teatros donde no puede peligrar el ingreso por no disfrutar de abono aristocrático, pues no faltaría en seguida una Comisión de notables que conminara a la Empresa con la retirada al monte Aventino.

Claro está que hay un público independiente, nada asustadizo, que bastaría para imponer y sostener un teatro sin censura de sotana corta o de escote bajo, según el sexo (que es la peor de las censuras). Pero el teatro grande, y éste es otro de sus inconvenientes, es demasiado caro; ya hemos dicho que en España el dinero es siempre reaccionario, y será inútil empeño el de democratizar el teatro mientras no se democratice su precio. El teatro no puede ser verdaderamente espectáculo popular sino por la baratura, y sólo cuando el teatro cuente con las clases populares como público podrá ser de influencia social y educadora; hoy, dadas sus condiciones de vida, no puede ser otra cosa que un espectáculo para las clases acomodadas, poco dispuestas a dejarse dirigir ni educar por los autores dramáticos, ni siquiera a prestarles atención cuando no les divierten con ligeras superficialidades.

Opondrá algún aristócrata del Arte que si mucho limitan al autor dramático resistencias de la voluntad en las clases altas, mucho más habían de li-

mitarle resistencias del entendimiento en las clases populares. Tanta es mi fe en el buen sentido popular, en su viveza de percepción, en su docilidad para elevarse por sentimiento adonde no llegara con su inteligencia, que es en mí firme convicción que sólo ante un público popular podrían hoy representarse el teatro de Shakespeare, las obras de nuestros autores del siglo xvii en su integridad, las obras del teatro romántico, las más nuevas tentativas del teatro moderno, sin temor a que fueran calificadas de *lata*, como lo serían seguramente (algunas lo han sido ya) por el público aristocrático y burgués de nuestros teatros.

Fué una emoción inolvidable para mí una función popular gratuita celebrada en el Teatro Español con motivo del centenario del *Quijote*.

Por excelente acuerdo, el reparto de las localidades no había sido, como es costumbre en casi todo espectáculo gratuito, entre empleados de Centros oficiales, sino verdaderamente popular; la mayoría de los espectadores, gente artesana, no había estado nunca en el Teatro Español, ignoraba por dónde entrar a las localidades. (¡Oh, vanidad de los que del teatro vivimos! Hay mucha gente que no conoce nuestros nombres; hay muchos escritores que se llaman populares, y el pueblo no supo de ellos nunca. Cervantes fué uno de ellos; podemos consolarlos.)

Aquel día iban a saber de él por vez primera. Se representaban tres episodios del *Quijote*, adaptados a la escena. En el segundo, el paso de los galeotes, al llegar el momento en que Don Quijote, en pago de su generosidad y valentía, es aporreado, escarnecido, por los galeotes, todos los públicos, el selectísimo de la función de gala, el habitual abonado al Español, el buen público burgués de los llamados sábados populares, había acogido con grandes risas y regocijo la desventura de Don Quijote. Aquel día, no; el pueblo, el verdadero pueblo, el que por primera vez asistía al teatro, y acaso por primera vez sabía de Cervantes y de Don Qui-

jote más que de nombre y fama, tuvo un ¡ah! de compasión para el desventurado caballero; nadie reía al verle apedreado y escarnecido... El alma de Cervantes debió estremecerse de gozo en aquel instante; el alma del pueblo le había comprendido, y de igual modo serían comprendidas toda verdad y toda belleza.

Para que el teatro pueda ser algo más que amable adulator del público sólo hay un medio, hacerle independiente del público, y esto sólo puede lograrse en el teatro del pueblo, el teatro gratuito. ¿Y quién duda que en un Estado sabiamente (por tanto, artísticamente) gobernado el teatro debiera ser función del Estado, como la justicia y como la enseñanza?

Se dirá que es raro modo de dar independencia al teatro librarle del público que paga para entregarle al Estado, a la vez entonces empresario y público, que pagaría en él un empleado más, ministerial siempre del Gobierno. Cierto que en la presente organización social así sería; pero pensemos en el Estado ideal (soñemos, alma, soñemos). El Estado pagaría el teatro, no para que dependiera de él, sino como se paga (o se debiera pagar) a la magistratura, al magisterio; como se paga, y con largueza, al Poder moderador, juntamente para darles independencia, para que sean algo inmovible e inamovible sobre los cambios de política.

El teatro entonces sería más que un espectáculo, y algo más la obra dramática que un género literario inferior o superior, ¡qué importa! Sería tribuna, sería cátedra, sería libro, sería templo, donde el pueblo que sufre y trabaja aprendería sin esfuerzo y sin pena, con las más bellas palabras, las más nobles verdades. ¿Serían alguna vez peligrosas esas verdades? La verdad no lo es nunca. No se alarme nadie porque el artista pueda conmover alguna vez a la muchedumbre con una verdad peligrosa. Dejad a toda protesta, a toda queja, a todo anhelo, que hablen alto; la queja no dicha, la protesta ahogada, son las que estallan después en bomba explosiva. ¿Y por quién mejor puede hablar el

JACINTO BENAVENTE

Premio Nobel 1922

OBRAS
COMPLETAS

VI



M. AGUILAR

MADRID

1940