



REVISTA LITERARIA

(2 Abril, 1892.)

Resumen.— El teatro.— Tentativas.— Los cuatro elementos.— Autores (Galdós, Echegaray).— El público.— La crítica.— Los cómicos.— *Realidad* y *El hijo de Don Juan*, como ensayos de renovación dramática.

Aunque, por circunstancias que no importa explicar, estas revistas literarias no pueden ordinariamente referirse á la vida del teatro nacional, cuyas novedades aparecen casi exclusivamente en Madrid, no he de pretender convertir esta deficiencia material, inevitable, en sistemático propósito, ni menos he de achacarla á cierto desdén, muy en moda, del género dramático. Por esto, ahora que por vicisitudes que tampoco hay para qué determinar, he podido asistir á varias representaciones—algunas, estrenos—en los teatros de

la corte, quiero aprovechar la ocasión para decir algo de este género literario, sin duda decadente entre nosotros y en muchas partes, pero que á mi ver no agoniza ni ha dejado de tener arraigada influencia en el gusto del público. No es el teatro, á no ser en manos del genio y en épocas socialmente propicias, el modo literario que refleja lo más delicado y profundo del espíritu estético de un país, pero sí el que habla con más claridad y precisión de las costumbres, del gusto y de otras varias señales de la cultura y del carácter de un pueblo, todas interesantes, no sólo para el crítico de artes, sino más aún para el historiador político y para el sociólogo. Así se explica que llamado en cierta ocasión el Sr. Cánovas del Castillo, estadista sobre todo, á estudiar el teatro español del siglo XVII, volviera principal y casi exclusivamente su atención á considerar los indicios de vida social que en las ficciones de la escena se descubrirían para juzgar á los españoles de aquella centuria por las fábulas de sus dramáticos.

El público del teatro es el más fácil de estudiar, el que más se parece á la colectividad política; y por eso en el hábil dramaturgo que quiere, ante todo, agradar á los espectadores, hay algo del político experto en países democráticos; cierta ductilidad, cierta tolerancia con el convencionalismo, una especie de ánimo constante de transigir con

las preocupaciones generales, y hasta casi casi con la falsedad. Más difícil es, por lo común, comprender el carácter del público de la novela, y más todavía el del público de la verdadera poesía lírica. Si, así como Hennequin quiso que estudiáramos la crítica literaria por su reflejo en lo que llaman los alemanes la psicología del pueblo ó política, es posible también estudiar sociología experimental en los gustos literarios y en las producciones poéticas de un país para juzgar del público por las obras que lee ó contempla, no cabe duda que tal género de investigación será más fácil y sencillo tratándose de las artes escénicas que de la compleja masa de lectores de novelas, poesías líricas, etcétera, etc. El buen novelista influye también, y mucho, en su pueblo, pero es á la larga, por complicadas incidencias; y en este punto viene á ser al autor dramático lo que el poseedor de las ciencias sociales al político práctico, de acción inmediata sobre su país. En estas revistas ordinariamente se trata de obras que pueden influir en la educación y el destino de nuestro pueblo por relaciones lejanas y poco ostensibles; pero ya que la ocasión se presenta, debemos considerar una vez siquiera ese otro influjo más patente, inmediato, sencillo en su forma, más plástico, del teatro como escuela del gusto y de la reflexión popular. Ni se puede decir en absoluto que el teatro es género

secundario habiendo sido autores de dramas Esquilo y Sófocles, Shakespeare y Molière, Calderón y Schiller, ni aunque se pudiera demostrar la relativa inferioridad de la escena, sería lícito prescindir de ella al estudiar la literatura y el público de un país determinado. Hoy en España el teatro decae, sí, pero ni muere, ni deja de tener gran interés aun para la suerte de los demás géneros, lo que pasa en las tablas y lo que sienten, piensan y hacen los espectadores.

En esta temporada, me refiero á las semanas últimas, la monotonía de la languidez con que se arrastraba la existencia de nuestro teatro, vino á interrumpirse con ciertos conatos de novedad, de fuerza espontánea que, sea cualquiera su final resultado, merecen atención, aunque solo fuera como cambio de postura y como resolución de una voluntad y conciencia que parecían dormidas.

De los cuatro elementos que debían contribuir á estos esfuerzos de novedad, ó mejor, de renovación, dos á mi juicio han dado pruebas de aptitud para este empeño, aunque no con igual fuerza, ni en la misma medida en todas las ocasiones. Sin enigma, creo que los autores que han hecho algo últimamente por obligar á dar algunos pasos hacia adelante á nuestra literatura dramática han demostrado, en lo esencial, habilidad para tal empeño; y creo que el público, en general, ha

comprendido la oportunidad y el valor del intento, aunque no siempre con la misma penetración. En cambio he notado que la crítica, y sobre todo quien suele hacer sus veces, no ha querido ó no ha podido entender lo que el movimiento iniciado significaba—aunque también en esto es justo señalar excepciones;—y por último, cabe afirmar que otro de los factores indispensables para tamaña empresa, los cómicos, han estado muy por debajo de su oficio en tal empeño, á pesar de los elogios que algunos de ellos merezcan por sus esfuerzos, por las esperanzas que hacen concebir y por otras circunstancias atenuantes.

*
* *

Realidad, de Pérez Galdós, y *El hijo de Don Juan*, de Echegaray, aunque con bien diferente fortuna, son las obras que sirvieron para ensayar esos conatos de cambio, de renovación, á que me refería. No importa que por faltas de composición escénica, fácilmente reparables, *El hijo de Don Juan* haya servido menos para el efecto buscado, ni que aun *Realidad* haya producido menos entusiasmo del que podía esperarse, por culpa de la inesperienza del autor en achaques de medir el tiempo del teatro y en otros pormenores. No se trata aquí de procurar inútilmente reivindicacio-

nes fiambres, ni nada tiene que ver este artículo con la defensa *póstuma* de este ó el otro *resultado* teatral. Para analizar las obras citadas, en cuanto *estrenos*, es ya tarde; pero no para tomarlas en cuenta en una revista literaria mensual en que se procura atender á lo que influye de modo digno de estudio en nuestras letras y en el público. Galdós y Echegaray son dos de los hombres más ilustres que cultivan la literatura española, y el ver á nuestro primer novelista y á nuestro primer poeta dramático empeñados en la tarea de dar al teatro cierta novedad, de llevar á él más análisis, más reflexión, mayor verdad y la frescura de lo natural y la fuerza de las grandes ideas morales, debe hacernos pensar que se trata de algo serio y que, según se dice vulgarmente, en buenas manos está el pandero. Echegaray, viniendo de su singular teatro, de su romanticismo *sui generis*, se encuentra en el mismo terreno, por lo que al propósito importa principalmente, á que llega Galdós viniendo de una novela realista y ensayando en las tablas el efecto de su sistema artístico. Estos buenos deseos del novelista y del dramaturgo se han atribuido por algunos á motivos interesados, menos nobles y puros que los que yo estimo verdaderos.

Se ha dicho, por ejemplo, que Echegaray ensayaba de algún tiempo á esta parte nuevos recur-

sos para seguir atrayendo la atención del público que estaba aplaudiéndole desde hace casi veinte años, para no pasar de moda, para adelantarse á posibles rivalidades de la novedad y el progreso. También se ha dicho, y esto por persona cuyo voto es de calidad, que Galdós pudo obedecer, al ensayar el género dramático, á la necesidad de renovar sus laureles y evitar el cansancio de *su* público, á quien tantas docenas de novelas podían tener fatigado. Yo creo que ni Galdós ni Echegaray han pensado en nada de eso: son ambos artistas verdaderos, concienzudos, reflexivos, y es natural que les importe la suerte del arte en su país y procuren, como puedan, su prosperidad y progreso. Echegaray tal vez sacrifica algo de su fama, su propio interés, en estos nuevos géneros en que anda; porque si bien su comedia *Un crítico incipiente* ha probado que también sirve el autor del *Gran Galeoto* para las *máscaras alegres*; y si bien las tentativas de realismo escénico, abortadas en varias de sus últimas obras, han sido felices en general, el Echegaray poderoso, vencedor siempre, con todos sus defectos, es el de antes, el impetuoso, el audaz, el singularísimo, el espontáneo... el romántico, en una palabra. Entiéndalo ó no así, lo cierto es que D. José, prescindiendo á sabiendas de muchos resortes de efecto seguro de su talento dramático, de muchos recursos que él

sabe que habían de servirle y que puede emplear, insiste en ensayar nuevas maneras, en ampliar el cuadro de la escena haciendo entrar en él ciertos elementos de naturalidad, de examen ético y de análisis estético que no solían verse en sus obras de antaño, ni en general, en nuestro teatro.

No sólo esto, sino que para ilustrar y educar el gusto del público acude á fuentes extrañas; y él que *in illo tempore* había traducido, ó mejor, arreglado *El gladiador de Rávena* de un alemán y se había inspirado en Ebers, el hoy pasado de moda novelista tudesco, el de la novela arqueológica, para escribir *El milagro de Egipto*, ahora estudia al revolucionario Ibsen, cuya fama se ha ido extendiendo de Noruega y Suecia á Dinamarca, Alemania, Italia y Francia, y ensaya nada menos que una adaptación, una *asimilación* de uno de los dramas más *temerarios* del poeta del Norte, y se presenta en la escena del teatro Español con *El hijo de Don Juan*, dispuesto á ganar una batalla de guerra á la moderna con los fusiles de chispa de que se puede disponer usando de la compañía del vetusto *coliseo*. Si el público no se mostró tan avisado ni tan perspicaz en el estreno de *El hijo de Don Juan* como en el de *Realidad*, fue acaso porque de su autor favorito, siempre *efectista* (en el buen sentido de la palabra) esperaba otra cosa y exigía más resortes

dramáticos y mejor composición al distribuir las escenas y acumular el interés. Pero no cabe decir, como han dicho algunos *aficionados* de la crítica, que lo que rechazaba el público era el género, las nuevas tendencias, el análisis en la escena, la necesidad de fijarse más que de costumbre y atender reflexionando, como se atiende cuando se lee una novela de alguna profundidad psicológica, ó cuando se estudia un libro de los llamados serios y que tratan asuntos de historia, de ciencia, de filosofía, etc., etc.

El público acababa de demostrar que no es un *animal de pura impresión*, como se empeñan en afirmar muchos espíritus estacionarios que no quieren que el teatro progrese; en el estreno de *Realidad* se pudo observar con qué atención y hasta interés seguían los espectadores de las galerías, de los palcos y de las butacas, todos, menos algunos *críticos*, el hilo de la acción; cómo procuraban penetrar el sentido del diálogo.

Se ha dicho, y lo han repetido críticos tan inteligentes como Bourget, que si la novela es análisis el teatro es síntesis; pero ni las palabras análisis y síntesis son exactas en el sentido en que se aplican á estas cosas, ni se puede convertir en dogma cerrado y sin distinciones una afirmación que tomada en cierto sentido vago puede ser verdad. Lo que sí debe decirse, que el análisis en la

escena no puede tener el mismo carácter ni los mismos instrumentos de expresión que en la novela. Como indicaba con feliz comparación la señora Pardo Bazán poco há, de género á género no debe verse la diferencia que va de especie á especie en la naturaleza, según los adversarios del transformismo, sino más bien una posible evolución que no niega la real y actual distinción de género á género, pero que no los separa por abismos. Es verdad, no hay que ver aquí algo como las castas, no hay que violentar por abstracción la naturaleza de estas divisiones del arte, que no son convencionales, pero que tampoco representan elementos comunicables. Prueba de que se convierte en falsa ideología la distinción de los géneros en cuanto se los aísla, está en la necesidad que ha tenido la misma ciencia estética de reconocer los llamados géneros intermedios, que si hoy son unos cuantos, mañana pueden ser más, merced á nuevas *comunicaciones* entre los géneros capitales.

El teatro moderno aspira á una transformación; mejor que negar la posibilidad de un teatro rejuvenecido, conforme con las tendencias actuales del gusto y del arte, mejor que condenar esta literatura á una inferioridad metafísica, irredimible, es estudiar los legítimos medios de darle nueva vida, de llevar á ella nuevos recursos que, sin

falsear su naturaleza, le den aptitud para satisfacer las modernas aspiraciones de la vida estética. La naturalidad, la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo, pregonan unos, y no sin razón; pero también puede ser elemento que dé vigor é interés nuevo á las tablas, al mismo tiempo que contribuye á esa verdad que se pide, la mayor intensidad psicológica en los personajes escénicos, la profundidad ética, el estudio más detenido y exacto de los caracteres. Hay que hacer en el drama lo que Wagner, en este mismo respecto, hizo con la ópera; no hay que ver allí un ligero pasatiempo, sino algo serio, aunque del orden estético puramente. Si Wagner deja á veces á oscuras la *sala* para que la atención se concentre en la escena, debemos ver en esto un símbolo de lo que necesita el teatro para renovarse; mucha atención por parte del público, el hábito de reflexionar *allí mismo*, de elevarse de pronto á las grandes ideas, de conmoverse profundamente, de sentir y pensar las *grandes cosas* á que nos llevan de repente la elocuencia de un Bossuet, de un Castelar, ó un espectáculo sublime de la naturaleza... ó la música profunda y sabia.

En el estado de ánimo en que por lo común se empeñan en mantenerse esos espectadores que encuentran el mayor placer del arte en convertirse en abogadillos fiscales, no es posible que llegue

á las entrañas la profunda poesía, que exige reflexión y recogimiento. Á este público presuntuoso, preocupado y distraído, que en vez de sentir da dictamen ó *acusa*, y acusa por fórmulas de una frase estética aprendida de memoria, lo que le disgusta no es la innovación, no es el *análisis*... es la seriedad, es la profundidad, es el gran arte; dadle á Esquilo á este público y le encontrará *aburrido*, no le *resultará*, como dice él; este público es capaz de ver mucho *análisis* en Shakespeare ó en Sófocles, y dice, de seguro, que Racine habla demasiado.

Pero este público no es el grande, el verdadero, el que sabe gustar las bellezas nobles y profundas—hasta cierto punto—si se le dan en ciertas condiciones de facil asimilación, que á lo menos no las rechaza por preocupaciones de semi-sabio, ni de clase, ni de escuela..., ni por frivolidad ingénita mucho menos. No era el gran público el que *hacia frases* y decia mil sublimes necedades para burlarse de la resignación de *Orozco*, que no mata á su mujer infiel, según las pragmáticas teatrales, antiguas y modernas. Los que hicieron chistes contra *Orozco* eran autorcillos silbados, empleados de consumos, ó cosa así, disfrazados de gacetilleros en funciones de críticos... y no pocos *Orozcos* ó *palos*; es decir, maridos tolerantes que hacen de la necesidad virtud... ó granjería.

*
* *

Valor, y conciencia de lo que vale, necesitó Galdós para atreverse á ensayar la transformación de una novela suya en drama representable... y representado. Tenía contra sí, á pesar de las apariencias floridas, multitud de pasiones y preocupaciones—que son *pasiones* intelectuales—tenía contra sí la necedad, la doblez, la rutina, la propia inesperienza, la ligereza del pensamiento vulgar, general, predominante. *Los géneros no se transforman; lo que es novela no puede ser drama; el novelista no debe aspirar á ser dramaturgo.* Estos eran los dogmas filosóficos que perjudicaban á Galdós. También los había históricos: «*Balzac* no pudo vencer en la escena. Flaubert naufragó con su *Candidato*... *Zola*... *Goncourt*... *Daudet*.» Y sobre todo, había esta reflexión *filosófico-histórica*, que no salía á la superficie, que no se oía por ahí, pero que trabajaba dentro de las almas, que no tienen cristal como cierto dios quería: «Y sobre todo, si Galdós, que es el primer novelista, *resulta* poeta dramático de primera fuerza, ¿qué nos queda á nosotros? Es mucha ambición esa; la ley de la división del trabajo, inventada por la envidia en la economía del arte, se opone á que Galdós triunfe en la escena, y no triunfará.» Y triunfó, triunfó á pesar de estos *críticos* que, además de ser buenos zapateros ó corredores de número, quieren ser buenos Sainte-Beuve ó buenos Menéndez y

Pelayo, y no consienten que Pérez Galdós sea, además de novelista, autor dramático.

Todo lo malo que se dijo de *Realidad* hubiera sido menos malo y menos injusto si se hubiera dicho después de reconocer que, en lo principal, el ensayo había dado buen resultado; después de reconocer la oportunidad del intento y la hermosura patente de algunos de los elementos capitales del drama. El que no sea capaz de comprender la fuerza y sobriedad hermosísima (no sobriedad en las palabras) del quinto acto; el que no vea algo nuevo y muy bello en aquella escena de Orozco y Augusta, no tiene derecho á censurar, en conjunto la obra... como tampoco lo tiene para censurar *El hijo de Don Juan* el que pretenda hacerlo reflexivamente, como crítico, y censure al par con la mala composición del tercer acto el capital pensamiento del mismo, la idea, la intención y la forma de expresar lo culminante. Y, sin embargo, así se ha hecho generalmente. Si *El hijo de Don Juan* causa fatiga al final, es primeramente... porque lo representan de mala manera, (aunque son dignos de elogio los supremos esfuerzos del Sr. Calvo) y además porque Echegaray ha olvidado también el *tiempo del teatro* (vicio en él antiguo) y no ha sabido equilibrar el diálogo ni acumular el interés; pero no porque *no se deba llevar á la escena la locura hereditaria*, ni los casos pa-

tológicos, ni porque sea *fúnebre ni tétrico* el argumento, etc., etc.

Á los que digan que Echegaray no ha construído bien el último acto de su drama, nada tengo que oponerles, y se me figura que el mismo Echegaray tampoco; á los que busquen defectos más importantes en la acción, en los caracteres, en la transformación de la idea fundamental de Ibsen, podré yo acompañarles, como puede verse en mi artículo *Ibsen y Echegaray*, publicado en *La Correspondencia*; pero al que vaya más allá, al que anatematice el *origen del Hijo de Don Juan* y todo su desenvolvimiento, y niegue que allí hay mucha belleza, no sólo en las *frases*, en los que llaman ciertos críticos *grandes pensamientos*, sino en lo que podría servir para reconstruir el drama y convertirle en obra muy hermosa, al que tal haga bien se le puede negar criterio y gusto suficientes para tratar estas cosas. El público tiene derecho para abstenerse de aplaudir cuando un tercer acto le fatiga, le *molesta*, y no se le puede exigir que ande echando el tanto de culpa que le corresponda al actor... pero la crítica es otra cosa; para ser otra cosa es crítica. Y ha sido, á mi entender, ciega la que en el drama de Echegaray *inspirado* en Ibsen, no ha visto más que el fracaso, el desacierto.

Lo ha habido, pero también otras cosas dignas

de estudio; sobre todo, hay mucho que estudiar en estos nobles esfuerzos del poeta, de nuestro primer dramaturgo... uno de los pocos que con verdadera alegría celebraba días antes de ser él derrotado (!) el triunfo del novelista que se atrevía á colocar sobre un fragil tablado el peso de la realidad del mundo sin que esa realidad fuera á dar al *foso*.

No lo dudemos; lo que acaban de hacer Echeagaray y Galdós es algo importante, serio, digno de ser considerado sin la preocupación pasajera del *estreno*, del éxito inmediato. *Un drama nuevo*, que con feliz idea *representó* Vico hace poco, es, como obra *teatral*, como composición escénica, infinitamente superior á los dramas en que se encarnó entre nosotros el ensayo de renovación dramática; y, sin embargo, el *Drama nuevo* que hoy nos hace falta no es el que escribió, hará un cuarto de siglo, Tamayo.

.....
Y basta de teatro. Volvamos, en las revistas sucesivas, á nuestros *libros*, sordos al *tole tole* del público de los estrenos. No hablaremos ya de la escena hasta que el tiempo nos diga si estas nobles tentativas de ahora dan fruto ó pueden más la crítica superficial y las preocupaciones tradicionales.



II

(3 Agosto, 1892.)

Resumen: Juan Ruiz y Menéndez Pelayo.—Obras de Lope de Vega, publicadas por la Academia, ordenadas y comentadas por Menéndez y Pelayo.—*Tristana*, novela de Pérez Galdós.—La prensa y los cuentos.

No es culpa mía si los mismos nombres de autores españoles tienen que reaparecer con frecuencia en estas revistas. Aparte de que la buena literatura no es, ni será en muchos siglos, ó acaso nunca, una democracia, y no se debe ver la pobreza en que no abunden los escritores, sino en la mala calidad de los productos, no se ha de prescindir de los buenos literatos que trabajan, porque sean pocos, y para no *repetirse*, para hablar de los escritores buenos... que no escriben ó de los malos que no debieran escribir.

De las tres clases famosas de violinistas de que nos habla Enrique Heine, á saber, la clase de los