



## IX

El teatro.—Influencia de la novela en el teatro.—Sardou: razones de su fortuna.—Aspiraciones del naturalismo. Fracaso de los maestros de la novela naturalista en el teatro.—Oposición de la crítica seria.—Orígenes del teatro naturalista: la cervecería del «Gato negro».—El «Teatro libre».—Su significación.—Carácter de su repertorio.—El teatro «rocinesco».—Enrique Becque. Sentido de «La Parisiense».

**A**l hablar del teatro en el tomo precedente, cité un párrafo sintético de Agustín Filón. Según este autor, el romanticismo dió á Francia una poesía, é intentó, sin fruto, darle un teatro; y el naturalismo, habiendo, de 1875 á 1895, creado una forma nueva de novela, quiere renovar igualmente la escena, y lo propio que el romanticismo, fracasa. Los años que median entre el romanticismo y el naturalismo teatral, pertenecen á Dumas hijo y Augier. — Examinemos este juicio.

El naturalismo de escuela y de fórmula se estrelló, en efecto; pero el realismo, y la novela

con sus procedimientos, ya antes del naturalismo, habían ido infiltrándose en el teatro, conquistándolo; la insurrección naturalista en el teatro, tal cual fué, abortada y todo, afianzó esta conquista; y cuando lleguemos á estudiar á los dramaturgos más recientes, los Hervieu, los Lavedan, los Donnay, veremos hasta qué punto ambos géneros se han compenetrado, á pesar de la oposición que entre ellos supuso una crítica torpe. La acción de la novela sobre el teatro puede observarse desde Augier y Dumas hijo.

De estos autores, que con Barrière y Sardou descuellan en el período de transición, sólo Sardou, el menos literato de los tres, pero el más «hombre de teatro», continúa su carrera triunfal, al través de la etapa naturalista y aun después del fracaso de ésta. Sus comedias y dramas no aspiran sino á interesar al público, con interés no tan bajo como el del melodrama propiamente dicho, aun cuando mucho de melodramático haya en ellas. Con tal objeto, Sardou estudia la actualidad, lo que preocupa á la mayoría, y en *Dora*, porejemplo, hace el drama del espionaje, «puesto que nuestra idea fija en Francia—dice un crítico—es que nos espian». A esta misma idea fija responde *La mujer de Claudio*, de Dumas; y creo que prefiero *Dora* al desquiciado simbolismo del «*mátala*». Cuando construye Sardou responde al pensamiento, no diré que profundo, pero general, de sus contemporáneos, y obtiene los grandes triunfos teatrales, las trescientas ó quinientas re-

presentaciones seguidas, y la divulgación mundial. Los refinados, los artistas, son minoría siempre.

Por eso no he incluido á Sardou entre los autores de la transición; Sardou es de todo tiempo; su sistema, basado en la psicología media de los públicos, no envejece. Cautivo y hábil, toma de las escuelas sucesivas lo que le conviene para su retablo de maese Pedro; del romanticismo proceden algunos de sus personajes fatales, y alguna de sus famosas *scènes à faire*, para las cuales está armado el tingladi- llo completo de la obra y que recuerdan la entrada de *Antony* por la ventana, ó el *quid pro quo* de *El rey se divierte*; de la comedia de costumbres y del realismo, los *medios*, que, nunca traídos antes á la escena, contribuyen poderosamente á la ilusión de cierta verdad relativa y tolerable.

El ambiente, todo lo convencional que se quiera, pero efectista, de las conspiraciones nihilistas y la policía rusa, en *Fedora*; el mundo bizantino, estilo fresco de Rávena, en *Teodora*; el mundo revolucionario, en *Termidor*; el cuadro animado del primer Imperio, en la *Corte de Napoleón...*, prestan atractivo á la acción dramática. No me atrevería á calificar de obras maestras estos y otros dramas de Sardou; debemos recordar que, habiendo Sardou escrito una obra maestra, *El odio*, que no fué bien recibida, juró no volver á hacer ninguna, y, dice Zola, «cumplió su palabra;» con todo eso, habremos de reconocer la destreza y arte

peculiar del autor de *Rabagas*—*Rabagas*, entre parentesis, es una sátira política muy divertida y chispeante de ingenio, que quiere acercarse a obra maestra, y, por lo menos, ha creado un tipo.

Por cierto que, en *Rabagas*, volvió á sufrir Sardou las iras de los espectadores, como le había sucedido en sus primeras comedias, cuando, quince años antes, veía caer al foso sus esperanzas. Sólo que ahora, el caso iba más allá del desprecio y la indiferencia, y llegaba al motu, á la grita escandalosa, y á la salida, formábanse grupos donde se repartían cachetes y palos. Y era bien sencillo: *Rabagas* ponía en solfa á la demagogia; se creía ver, en el abogado verbo y versátil, una caricatura de Gambetta. Isto ocurría en 1872, inmediatamente después de la caída del Imperio y del Desastre. Sardou había pasado la mano á contrapelo. Quizás desde entonces, así como se había jurado á sí mismo no hacer más obras maestras, se juró no ir contra la corriente de las muchedumbres.

No fueron sus comedias de costumbres, tan donosas á veces como *La familia Benoiton*, lo que le dió más nombre, sino los dramas; iba á decir los dramones,—por ejemplo, *La Tosca*.—Como todo gran productor, Sardou no escrupulizaba, y arrambaba con lo que le convenía. De esto se le acusó reiteradamente. Quien conozca el drama de Goucourt, titulado *La Patria en peligro*, y primero *La señorita de la Rochefortayon*, y la compare á *Terminador*, hallará más que analogías. Uno reclama la idea

de *La Tosca*; otro la de *Odeta*. Son minucias tal vez. Sardou tuvo á cada paso más suerte, ó digase más maña y dominio de su profesión. La teoría del teatro, tal cual se formaba contra el naturalismo, se inspira en el ejemplo de Sardou, y erige en dogma sus procedimientos. Y hasta Brunetiere cae en este error, explicable en momentos de batalla reñida.

Mientras Augier, después de la victoria de *Los Pourchambault*, cree llegado el momento de retirarse, antes que el público le retire; mientras Dumas hijo decae visiblemente, y su *Mujer de Claudio* (obra ambiciosa, en que el moralista quiere forzar la nota y señalar á Francia, enfáticamente, un camino para regenerarse, encerrando la enseñanza en una invención sin pies ni cabeza) encuentra frialdad y severidades de la crítica, Sardou continúa impávido, sin un tropiezo. Sus dramas atraen cada vez más, y no á Francia, sino á Europa. Aquí mismo, en España, se ha dado el caso de que una actriz eminente, María Tubau, cuando veía flojear la taquilla, apelase al recurso supremo, y anunciase *La Corte de Napoleón*, obra en la cual culmina la manera especial de Sardou.

Y esto era cosa aparte de la literatura: era teatro, según frase consagrada. No obstante, la escuela naturalista intentaba hacer irrupción en el teatro, como en la novela. Antes de pesear lo que fué el teatro naturalista, digamos lo que pretendió ser.

La doctrina, como puede adivinarse, hubo de

predicarla el jefe, Emilio Zola. En su entender, el teatro ya conocido era materia muerta y disecada, y hacía falta un hombre nuevo, un temperamento poderoso, que trajese á la escena corrientes de aire libre. Se imponía la revolución; la tragedia clásica se desechaba por momificada, y el drama romántico, con sus figurones y accesorios medioevales, por lo mismo. Y como quiera que el arte ni se estanca ni se detiene, convenía apresurarse hacia el drama y la comedia que el naturalismo inspirase. Aun cuando Zola no desconocía que después del drama romántico transcurrió el tiempo de Augier y Dumas, en el cual estaba contenido lo futuro, su anhelo de llevar las conquistas de la escuela al terreno que más populariza las formas literarias cuando las adopta, le indujo á hacer, en esta exposición de doctrinas, poco caso de los precursores. En efecto, la comedia de costumbres, como *El semimundo ó Las elegantes pobres*, son ya el realismo apoderado de la escena, antes que el naturalismo escolástico asomase.

He estudiado en *La transición* la evolución del teatro con Augier y Dumas, y por no recordar sino la significación de este último, nótese qué abismo le separa, no tanto de su padre, como de Víctor Hugo, en *Hernani*, verbigracia. El teatro de Dumas fué creación de realista y moralista, y otro tanto diré del de Augier, constituyendo ambos, como entiende con acierto Renato Doumic, un movimiento total de reacción contra el lirismo. Aun cuando

Balzac no obtuviese los triunfos que soñó en la escena, su novela ejerció la más decisiva influencia dramática. «Las obras que verdaderamente han renovado el teatro hacia 1855 y 1856, son *Los hipocritones*, de Teodoro Barrière, *El semimundo*, de Alejandro Dumas, *Las elegantes pobres*, de Emilio Augier, y su *Boda de Olimpia*; y en todas ellas está patente la influencia de Balzac». Así escribe Brunetière, no siempre acertado impugnador del naturalismo en el teatro. Y la influencia de Balzac (sigue diciendo el gran crítico) se ejerce, sencillamente, al imponer á los Dumas, Barrière y Augier una imitación ya más exacta y concienzuda de la vida. La fábula podía ser romántica, pero los caracteres dejan de ser artificiales y cortados por patrón, y la idea de que el teatro debe representar la vida, se impone. Esta influencia de Balzac, prolongada hasta nuestros días, aparece libre de disfraces en Enrique Becque.

Hace Brunetière notar lo extraño del caso: creyérase que la influencia de Balzac hubiese de ejercitarse, ante todo, en la novela, y fué en el teatro donde primero se mostró. La explicación que da del hecho, no me satisface. La verdadera, la creo más sencilla.

Balzac es un realista fuertemente dramático, sugestivo. El teatro encontró en Balzac una senda nueva, tipos nuevos, otros horizontes. Lo indudable es que desde Balzac, el teatro, en Francia, ni podía volver á la antigua tragedia, ni al drama de Víctor Hugo, y entró de lleno en la comedia y el drama de costumbres y de

ambiente. La valla entre la novela y el teatro retiembla y cede, hasta que llegue el día, en que, como ahora, las obras dramáticas no sean sino novelas dialogadas. Y aun las excepciones, el teatro poético, como el de Rostand, tendrán que acatar ciertas leyes realistas. Ved el estudio del medio en *Oyranó* (que se inspira, por cierto, en una novela, *El capitán Fracasa*).

No ignora Zola que han existido Dumas hijo y Augier, y tanto no lo ignora, que les consagra estudios; pero cree que les ha faltado genio para «fijar la fórmula». En lo que no yerra Zola, es al afirmar que las obras maestras del siglo, más que en el teatro, se encuentran en la novela. Y hasta acierta al opinar, contra la autoridad de Sarcey, que en aquel momento no existían en Francia autores dramáticos de primer orden. Ni el mismo Dumas, ni Augier, y menos aún Sardou, pueden figurar emparejando con los Sófocles y Esquilos, Calderones y Shakespeares, Racines y Corneilles. Pero otro tanto sucederá hasta el mismo instante en que escribo estos renglones, y el Shakespeare moderno no ha surgido. Tal vez no hay para el genio (sin que entremos á dilucidar la verdadera significación de esta palabra), escuelas ni cánones. Así lo reconoce Zola: no fórmulas, genios.

Ante todo, notemos que los maestros de la novela naturalista, casi en conjunto, fracasan en sus tentativas teatrales. El caso podrá sorprender, cuando digo que el teatro, ya desde el apogeo de Balzac, se ha aproximado á la

novela, ha tomado de ella el sentido realista y cada día se servirá más de sus procedimientos. ¿Por qué, siendo así, los grandes novelistas no pudieron triunfar en la escena? En primer lugar, porque el público del teatro no es el mismo público del libro, y lo que éste admite y saborea, aburre ó escandaliza al otro. Y si los comediógrafos de la transición estaban ya infiltrados de realidad, la habían envuelto en plateaduras de convencionalismo. No por haber llevado al teatro pinturas más ó menos gráficas y análisis más ó menos hondos de la miseria humana, fué por lo que oyeron silbidos Goncourt y Flaubert, Zola y Alfonso Daudet; en eso de oír pitos se les habían adelantado Barrière, Augier y Dumas. Fué por el modo de hacerlo, y también porque el público, resistente á la nueva escuela, y en especial á Zola, encontró en el teatro posición estratégica para arrasarla.

Los Goncourt tentaron varias veces el teatro, sin lograr que les admitiesen sus obras. Dos han sido representadas: *Enriqueta Marechal* y *La Patria en peligro*.

Ya sabemos la grita que sufrió la primera, provocada, no sólo por lo nuevo del escenario del primer acto—un baile de máscaras en la Opera—, sino debido á que la obra, primero rechazada por la censura, fué admitida gracias á la princesa Matilde Bonaparte, y se supuso bonapartista al autor. *La Patria en peligro* es un interesante drama histórico que, como queda dicho, fué el modelo de *Termidor*,

de Sardou. Los Goncourt, nótese, vivían siempre pendientes del teatro; pero lejos de buscar en él la fórmula naturalista, pensaron en comedias de magia, en bufonadas aristofanescas. No suponían que el teatro se acoplase bien á lo real, y creían que los personajes escénicos tienen que ser forzosamente falsos, por lo cual, si el romanticismo puede tener teatro, el realismo no. Concierte quien pueda estas opiniones, con el hecho de que ya florecía entonces la comedia realista de costumbres.

Quizás estuviesen más en lo cierto los hermanos al pronosticar la desaparición del teatro, ya que en él todo es mentira y convención, y, estacionario por ley de naturaleza, no puede seguir la evolución del siglo. Dentro de cincuenta años, dicen, el libro habrá matado al teatro, y éste se reducirá á groseros solaces, á perros sabios y marionetas. Los Goncourt no podían prever el «cine» y las «variedades».

De *Germinia Lacerteux* se sacó un drama, que fracasó ruidosamente en el Odeon. No hay que olvidar que *Germinia* era la novela naturalista modelo, y su adaptación al teatro, una carta decisiva que jugaba el naturalismo, teniéndola por manifiesto de la escuela; su *Hernani...* en el sentido belicoso de la palabra. Si no sufrió *La taberna*, de Zola, igual suerte, fué por la misma razón que triunfó *Musette*, de Maupassant: porque el arreglador y colaborador Busnach enredó bien los hilos de la trama, y París entero y el elemento cosmopolita, por curiosidad, corrieron á ver el fenómeno. Se comenta-

ba, sobre todo, la escena del *delirium tremens*. De París la obra pasó al extranjero, y yo la he visto representar, admirablemente por cierto, con repugnante verdad, en Lisboa.—Zola no carecía, sin embargo, de vigor dramático. Lo demuestra *Teresa Raquin*. No merece esta tragedia desdén ni olvido. El contraste del fondo humilde y vulgar de la trastienda y las pasiones violentas que forman el asunto, es un rasgo magistral. El remordimiento está expresado con una intensidad que recuerda á los dramaturgos griegos.

Alfonso Daudet deja un teatro más copioso; se destacan dos obras muy dignas de atención: *Safo* y *La arlesiana*. *Safo* está tomada de la novela del mismo nombre; he asistido á su representación y producía gran efecto, que no acierto á definir si procedía de haber leído la novela ó de la admirable interpretación del personaje. Y *La arlesiana*, en el fondo y cambiado el ambiente, es otra *Safo*: es el amor que enloquece al hombre y le hace olvidar todo, arrastrándole á la desesperación, al suicidio. No me explico por qué no agradó, desde el primer instante, tan linda comedia, quizá demasiado fina y honda para el gusto del público. Pero observo que también *Los cuervos*, de Becque, ni lindos ni finos, expresión muy enérgica de las nuevas fórmulas, cayeron; no pudieron representarse arriba de las tres noches de reglamento, en la Comedia francesa, y cuan ya el tiempo transcurrido parecía que debiese aplacar las iras del públi-

co, ó al menos atenuar su sorpresa; y, sin embargo, un crítico de altura proclamó que *Hernani*, *La dama de las camelias* y *Los cuervos*, son las tres fechas capitales del teatro francés en el siglo XIX.

Si el público se mostraba hostil, la crítica contribuía á mantenerlo en esta actitud. Hablo de la crítica seria, que se preciaba de autoridad, de cierto clasicismo. Brunetière, por ejemplo, se hizo apologista de un sistema dramático ya invariable, cuajado en reglas acaso más estrictas que las de Boileau, poniendo por cima de todo el *métier*, consagrando los convencionalismos de la escena, reconociendo el famoso «don» negado por Zola, dando al teatro por principal objeto la acción y estableciendo línea divisoria infranqueable entre el teatro y la novela. Todo ello, al día siguiente de la caída de *Germinia Lacerteux*. Teorías muy semejantes proclamaba Francisco Sarcey, infatigablemente. El teatro tiene su óptica propia, leyes que no puede infringir; se necesitan los personajes simpáticos, hay que seguir la corriente del público; unas obras son teatrales, otras no; lo que importa es mover los muñecos, tirar de los bramantitos, tornear y ensamblar gentilmente las obras. De esto á una concepción mecánica del arte, va poco, y claro es que toda tentativa de renovación queda prohibida.

A pesar de los censores y del mismo público, la escuela no se estaba quieta; los jóvenes salían á descubierta, y su inquietud empezaba á ser comunicativa. Al lado ó á la sombra de

los maestros, aunque tan poco felices en las tablas, se alzaba la hueste de discípulos, anhelosos de escarmentar en cabeza propia. Para entender esta fase hay que tomar en cuenta dos episodios: el cenáculo del *Gato negro* y el atrevido ensayo del *Teatro libre*.

*El Gato negro* fué, sencillamente, primero un buchínche donde se congregaban unos cuantos artistas, como si reviviese el tiempo romántico; luego una cervecería bohemia, que su dueño, Rodolfo Salís, decoró con tapices, lozas y pinturas, y al cual empezó á acudir gentío embobado y curioso; y, por último, sin renunciar á su tipo de taberna artística, un teatrillo original, que la creciente afluencia de espectadores obligó á trasladar á local más desahogado. En esta segunda etapa, en 1885, concurrí dos ó tres noches al singular establecimiento, donde los criados servían con uniforme de académicos, y al cual acudía mucha gente elegante, y no poca que no lo era. Yo creo que ya entonces se iniciaba la decadencia del *Gato*, cuya patita atizaba zarpazos á los gansos de la burguesía; pero difícilmente habrá gran coliseo, ni el de Bayreuth, que tal rastro abriese en las ideas del siglo moribundo, como este teatrillo, que no pasaba de ser una extravagancia muy útil para Salís, á quien todos suponían haciendo un gran negocio, achinado, por el gran despacho de su cerveza.

Fué, en primer término, el *Gato*, medio de divulgación para las aspiraciones impacientes y múltiples de la juventud. Inició las tenden-

cias macabras, depravadas é irónicas del neo-idealismo, con las canciones de los bulevares exteriores y de la guillotina, con el caló y las costumbres de los chulos de París, en que se expandía la musa callejera de Bruant. ¡Apenas si todo ello ha traído cola, largo rabo gatuno! El apachismo literario, de ahí viene. También las tendencias místicas asomaron en el cenáculo de Salis. Allí se fustigó, con mil chocarrerías, al naturalismo de escuela. Hubo su poco de patriotismo. Dice con gracia Julio Lemaître que «la napoleonitis que padecemos, en parte procede del Gato»; y, en efecto, á mí me tocó presenciar el entusiasmo con que era acogida la *Epopéya*, las siluetas imperiales de Caran d'Ache. También uebemos culpar al Gato de la invasión enharinada y abigarrada de Pierrot, Arlequín y Colombina, personajes que, por el retraso con que aquí vienen los figurines, nos están mareando asaz en estos años últimos, en comedias y versos. Y, por último, de la flaca panza del Gato salió, igualmente, la iniciativa del *Teatro libre*.

El *Teatro libre* empezó á funcionar en 1887, en un modestísimo edificio de Montmartre, y lo fundó Antoine, actor sin fama, entusiasta del naturalismo. El sistema era original. Allí no entraban sino los suscritores, gente de dinero que se costeaba un goce inteligente. Ninguna obra se representaba arriba de tres noches. La censura no podía estorbar, porque no asomaba la nariz. Los actores representaban sin convencionalismos, sin latiguillos, como se

habla; las decoraciones y accesorios se inspiraban en la estricta verdad. Dicese que, gracias al *Teatro libre*, hoy los actores franceses son más naturales. Falta les hace: hay mucho de afectado y enfático en la declamación francesa.

Se ve claramente lo que significaba la iniciativa del *Teatro libre*. Una ley del arte dispone que, sin adelantar, tampoco pueda estacionarse ni quedarse inmóvil: necesita variación. A esto llamé yo, cuando el naturalismo estaba en su apogeo, oportunismo literario. A veces, al verificarse en él esos cambios, el arte hasta pierde, da bajones: el camino antiguo era más ancho, más guarnecido de vegetación, dominaba un país más fértil... No importa: hay que seguir la nueva senda, pedregosa, estéril y abrupta. No valió la etapa del *Teatro libre*, intrínsecamente, lo que había valido la de Dumas y Augier; no produjo una de esas obras de valor indiscutible, no diré ya como *Lausto*, *Otelo* ó *La vida es sueño*, pero ni aun como *El semimundo* ó *La dama de las camelias*. Los nombres de los autores dramáticos que hicieron la campaña del *Teatro libre* ó procedieron de su influencia, están puestos en olvido ya, excepto el de Becque. Casi nada de aquel repertorio ha sobrevivido á las circunstancias que lo hicieron nacer. Y, sin embargo, era preciso que tal evolución se verificara, para que del hervidero saliese la nueva fórmula teatral, la que hoy reina todavía, y apareciesen nuevos nombres, que no son los mismos que allí se revelaron fugazmente.



El *Teatro libre* valió únicamente por su sentido revolucionario. Contra todos los escenarios parisienses, afirmó y profesó principios más amplios, más próximos á la fuente de toda belleza, que es la verdad. Y era suficiente; no le estaba encomendada otra labor. Antoine, el fundador del *Teatro libre*, que representaba, además, las obras con espíritu de independencia y protesta contra los amaneramientos escénicos, fué el primer actor francés que volvió al público la espalda cuando así lo requería la acción. El, y toda su compañía, entre la cual no había eminencias, pero sí gente joven, ferviente y animosa, suplían con lo concentrado y apasionado de su mímica el interés que á las obras faltase. Director y crítico, al par que cómico, no aceptaba Antoine sino las que le parecían en armonía con el objeto de su empresa. No quería comedias bien hechas, de marquetaría, ni peripecias que suspenden el ánimo, ni trámites graduados, ni exposiciones tendenciosas. Las situaciones no hablan de buscarse ni prepararse; brotarían de suyo al desenvolverse la prosa de la vida, sus lances más comunes; al servir, en plato de barro, la sangrienta tajada cruda. Y, de hecho, si nos fijamos bien en lo que nos rodea, así sucede. El profundo interés del vivir no es obra de arte, sino de realidad.

No se circunscribía estrictamente Antoine á la escuela naturalista: una escuela literaria es un convencionalismo también. Con todo, por fatalidad, naturalistas fueron las tres cuartas

partes de las obras que allí se estrenaron. Los autores predilectos del *Teatro libre*, Ancey, Wolf, Jullien, Brioux, Hennique, Fabre, Céard, sin hallarse muchos de ellos oficialmente afiliados á la escuela, profesaban en mayor ó menor grado sus doctrinas y les alentaba igual aspiración. Así es que sus producciones tienen ese «aire de familia» á que se refiere un crítico, y á veces—el mismo crítico, Agustín Filon, nos lo dice—parecen continuación unas de otras, y el rasgo esbozado en un drama se acentúa y define en el siguiente, pudiendo este teatro analizarse en conjunto, como si fuese una sola obra (prescindiendo de «engendros informes, que no son más que reto á las gentes honradas»).

Tiene, pues, el *Teatro libre* un modelo, al cual se ajustan sus proveedores. Los personajes son siempre gente de medio pelo, burguesía humilde. Suprimidas exposición y demás perendengues de la técnica, el argumento también queda reducido á la mínima expresión. No hay intriga, no hay enredo, ni quíñelas, ni combinaciones, ni sorpresas, ni desenlaces imprevistos. La pretensión científica de Zola se ha comunicado á los autores del *Teatro libre*, que á sus dramas y comedias llaman estudios y análisis. La tesis, la moraleja, están vedadas en este sistema dramático. Pintar á la humanidad tal cual es, descubrir sus flaquezas y lacras sin miedo; tal es la finalidad de la nueva dramaturgia; y lo hacen sin sombra de piedad ni de reprobación,

con indiferencia de vivisector en una clínica...

Evidentemente, cabe preguntar si los autores dramáticos antiguos ó que empezaban á anti-  
cuarse en esta etapa, no habían expuesto tam-  
bién, á lo vivo, bastantes aspectos de la miseria  
de nuestra especie. Alejandro Dumas hijo, que  
combatía con ardor á los innovadores, en prefa-  
cios y artículos, pudo alegar que su *Monsieur  
Alphonse* era tan verdadero como los chulos de  
barrera y los *souteneurs* de gorra de tres  
puentes, y su baronesa de Ange no tenía que  
envidiar á cualquier buscona del *Libre*, salvo  
que olía mejor la baronesa. El camino empre-  
nido por los flamantes dramaturgos, había de  
empujarles al barranco en que se despeñó todo  
el naturalismo: á un pesimismo psicológico, á  
una concepción de la naturaleza humana vista  
en negro, en feo, en bajo; á un patullar en el lé-  
gamo. Que en esto se atuviesen á la realidad, era  
difícil de afirmar, pues la realidad, con no ser  
excelente ni pura, no es tan miserable; y la  
humanidad que los autores del *Teatro libre* po-  
nían en escena era también humanidad redu-  
cida, capa social especial, burguesa en el mal  
sentido de la palabra, y despojada hasta de  
fisonomía, á fuerza de querer pintarla usual  
y corriente, inferior y plebeya. Todos cono-  
cemos, y es lo que más abunda, gente vulga-  
rísima, en cuyas almas no hay ningún relie-  
ve de grandeza, de genio, de poesía ni de he-  
roísmo; pero no por eso dejan de tener, en su  
insignificancia, una manera de ser propia,  
menos flotante é inconsciente que la de gran

parte de los personajes del *Teatro libre*. De  
esta concepción antropológica, impregnada  
de un pesimismo que en Francia, en tal mo-  
mento, se explica como una de las reacciones  
de la historia, nació lo que llamaron teatro  
*rosse*. Para traducir, y sin violencia, puesto  
que del castellano está tomada la palabra, hay  
que escribir *teatro rocinesco*. En efecto, *rosse*  
significa rocin; el vocablo *rosse* se aplica en  
Francia á ciertas mujeres, y si aquí no se apli-  
ca, se expresa algo idéntico en el calificativo  
de *penco*, equivalente á jamelgo matalón. Con  
palabra tan poco culta se ha caracterizado un  
género literario.

La *rosserie* ó rocinismo es una especie de vi-  
ciosa ingenuidad, una inconsciente corrupción  
que se muestra al desaparecer, ó no haber lle-  
gado á existir nunca, todo chispazo de ideal en  
las almas. En el *Gato negro*, las canciones ca-  
nallescas de Ivette Guilbert precedieron y  
dieron el tono á la comedia *rosse*. Y la moda  
de la comedia rocinesca basta para desmentir  
á los que afirman que ni Francia ni París cam-  
biaron después de la *debâcle*; que ninguna im-  
pronta marcó en los espíritus la apocalíptica  
tragedia. No son á veces las huellas más claras  
de estos sacudimientos, en el terreno literario,  
ni las canciones patrióticas, ni los libros en que  
desde el punto de vista histórico se debaten y  
narran los sucesos; ni las quejas, ni las indig-  
naciones. Puede ocurrir que el sentimiento se  
acuse en síntomas que conviene apreciar como  
estragos enfermizos de la sensibilidad herida,

pisoteada. El cinismo, el amoralismo absoluto de la comedia *rosse*, la mofa y escarnio cándido de todo lo grande, de todo lo generoso y bueno, descubren un estado patológico especial. Es la forma cínica del dolor.

Acaso se hubiesen iniciado los desórdenes funcionales antes de la guerra, y algo habían contribuido, al comunicarse á Europa, á aquel desprestigio de la gran nación, que explotaron diestramente los vencedores. La última época del segundo Imperio apareció como hora saturnal, y no faltó quien, seriamente, acusase de todas las desdichas posteriores de Francia al can-cán y á las óperas bufas de Offenbach, con el desfile carnavalesco de dioses y reyes alzando el pie, y no sólo el pie, en pirueta grotesca y burlesca, con caracteres de impudor aturdido y caricatura desvergonzada de creencias, instituciones y sentires hondos de la vida. Pero al cabo, el can-cán y las óperas de Offenbach eran eso, bufonadas, y no pretendían ser otra cosa, mientras que el rocínismo de escuela sale á plaza con carácter de «estudio», de «documento humano», autorizándose con la verdad y hasta con la ciencia, que ha sido el clavileño de Zola, en el cual había de ascender á las más altas regiones.

Al confitar en inmoralismo á la humanidad, se preciaban de aplicar los principios y el sistema de Taine, nada menos, y demostrar que el vicio y la virtud son meros productos químicos, que la voluntad no existe y que sólo el medio y el instinto guían al rebaño. En la co-

lectiva desilusión de Francia, las letras, en vez de sanear, eran fermento de descomposición.

El maestro del rocinesco teatro fué, como queda dicho, Enrique Becque. Este dramaturgo empezó por divertir mucho al público, y no á cuenta de sus personajes, sino á cuenta propia: la gente se desquijaraba de risa cuando después de incesante andar de Herodes á Pilatos, de empresario en empresario, rogando la admisión de un manuscrito, acababan por aceptarlo; y hubo obra suya, como *El rapto*, que cayó de manera tan humillante, que el autor ni aun consintió que se imprimiese y decidió retirarse del teatro de un modo definitivo, y dedicarse exclusivamente á sus negocios bursátiles.

Sin embargo, no realizó este propósito. Apeló á la paciencia, y, nos dice Filon, «empleó sus ocios de autor fracasado en leer á Molière y en observar la vida». Molière, en efecto, es un realista de la psicología; nadie podrá decir de él que aduló á la humanidad, y no en balde creó los admirables tipos de *Tartufo* y del *Misántropo*. Como su modelo, pues, Becque insiste en patentizar la vileza, la ignominia del hombre.

Uno de los momentos en que más claramente se descubre y revela, es el que Becque eligió en *Los cuervos*; porque hay horas de espiritualidad en que el más mísero tiene algo de grande, y otras en que sale á la superficie el ciego apetito, y siempre se ha dicho, que el interés es la piedra de toque de los humanos.

Muere de súbito el jefe de una familia, un negociante que lleva muy bien sus asuntos y va camino de hacerse rico. Entonces los cuervos abaten el vuelo sobre la viuda y las huérfanas, poniéndolas en situación horrible. El desenlace, la salvación de las infelices, está en armonía con el sistema: una de las hijas, despojadas, desoladas, acepta unirse en matrimonio á un viejo, antiguo asociado del padre, principal fautor de la ruína, y que ha empezado por querer hacer de la muchacha su mancha. Y la muchacha se aviene á la boda calculando las ventajas, sin adoptar actitudes de heroína romántica, sin una lágrima; ¿para qué? La necesidad la empuja... La vida es *eso*... Y si no será la primera ni la segunda que consume un sacrificio semejante, es por lo menos la primera en las tablas, donde todo lo facticio tiene su asiento, donde el público no quiere ver lo que pasa comunmente, sino lo que debe pasar en un mundo mejor, más en armonía con las leyes del bello idealismo...

La otra obra famosa de Becque, *La parisienne*, historia resobada del eterno triángulo — la mujer, el marido, el amante —, es, hasta por su título asaz significativo, uno de los documentos acusadores contra Francia, y especialmente contra su capital, y en los cuales ha de basarse su enjuiciamiento, los cargos de inmoralidad profunda, de medula dañada, de podredumbre. Las naciones sufren á veces — sobre todo cuando hay en contra suya intereses y anhelos de otras naciones rivales — estos proce-

sos de difamación; bien lo sabemos los españoles. Desde nuestra hegemonía se practicó el arte de calumniarnos, en otro terreno que á Francia sin duda y con menos fundamento, seguros de que nos defenderíamos mal y poco. A Francia convenía presentarla como apocalíptica ramera, y parte de su literatura dió armas para el descrédito.

No puede concebirse, entre esas armas, ninguna más mortífera que establecer con caracteres generales que el hogar está disuelto moralmente, y la mujer, en cuyo seno buscan fortaleza y nutrición de amor las sociedades, es instrumento de su disolución. El nombre de la «parisienne» en gran parte por culpa de la literatura, adquiere un sentido sospechoso y equívoco, y cuando cronistas y viajeros (como el brillante Gómez Carrillo) hablen más adelante del «alma encantadora de París», sobreentenderán, como uno de sus encantos y no el menor, el hábil, refinado y quintaesenciado libertinaje y galantes perversiones del elemento femenino, en todas las clases y hasta en la vida doméstica.

La primer comedia de Becque, *Los cuervos*, tan discutida, que tuvo un estreno tan proceloso y originó tantas polémicas, no iba, en realidad, sino contra el género humano en conjunto; porque la avidez y la mala fe y sus conflictos son de todo tiempo, de todos los países, de todos los períodos de la civilización, y aun de estados salvajes, y de ello da fe la Historia. Pero *La parisienne* señala un momen-

to dado de esa historia, y afecta á un pueblo que necesita fe en sí mismo, en las fuentes de la salud por la familia y los lares, en la paternidad y la fecundidad, y pinta la desaparición de tales energías, el advenimiento de la mansa disgregación social. La heroína de *La parisienne*, Clotilde, es un tipo femenino que sólo Dios sabe cuántas veces volverá á salir á luz, en la novela, el teatro, el cuento, la caricatura, el epigrama, la literatura fácil que en tal abundancia y al día confecciona París. La inmoralidad de las acciones de Clotilde, que se parece á la *madama Marneffe*, de Balzac, está, no salpimentada, sino sazónada con las cuatro especias. Es una mixtura de descaro y candidez. Tal candidez perversa se refleja en frases que se han hecho proverbiales y célebres. Clotilde dice, por ejemplo, á su amante: «Me figuro que no te haría gracia una querida sin religión; sería una atrocidad!» «Tú no quieres á mi marido; no, no le quieres!» Y lo bueno es que el amante protesta calurosamente contra la acusación. Los dos quieren al marido, vaya; le quieren á su manera; desean que suba, que ascienda, que conquiste posición y respetos. De la consideración de la engañada sociedad, Clotilde recoge su parte, y sus acciones, aun las más aparentemente opuestas á tal idea, á eso tienden. Para comprender el alcance de este concepto social, pensemos, por contraste violento, en Calderón. Si hubo algo en nuestro poeta que fuera expresión de un ideal social—y exagerado y todo por el poeta, no podemos

negar que no lo inventó—comparemos mentalmente ambos ideales, y sus revelaciones acerca de un pueblo y una raza.

Al hablar de Becque, y de sus dos obras célebres, cuyo valor no es posible desconocer, hemos reseñado lo más importante que dió de sí el teatro naturalista. Otros nombres, otros talentos diversos encontraremos en el período siguiente; reconózcase que todos ellos deben algo al repertorio oscurecido del *Teatro libre* y á Becque. La evolución se completa en las direcciones que reclaman los tiempos, pero no neguemos que el *Teatro libre*, ante su restringido público, y Becque, ante otro tan mundial como el de los grandes escenarios de París, hubieron de apresurarla, hasta por la misma exageración del procedimiento escolástico. Ya pueden venir Donnay y Curel, Lavedan y Hervieu, y aunque alardeen de no sujetarse á ninguna fórmula, de tener por fueros sus bríos, no deben, en mal y en bien, negar que proceden de aquel movimiento, especie de período carbonífero que creó organismos rudimentarios, transformados luego en otros más perfectos y armónicos.

