

dou. Es actualmente el representante de la comedia de intriga. Heredero de Scribe, ha renovado los viejos cubiletes, convirtiendo el arte escénico en una especie de arte de prestidigitación. Su teatro implica una reacción, que se acentúa cada vez más, contra el viejo teatro clásico. Desde que los hechos se han opuesto á las narraciones; desde que se concede á la acción más importancia que á los personajes, ha imperado en la escena la intriga complicada, poniendo en juego una especie de marionetas movidos por un hilo, engendrando peripecias continuadas y lances inverosímiles que llegan á fatigar el espíritu. Scribe es un dato histórico en nuestra literatura dramática; exageró el nuevo principio de la acción, haciendo de ella un elemento único é indispensable, inventando todo un código de leyes y de reglas. Esto produjo un resultado fatal pero lógico, porque todas las reacciones son violentas. Lo que durante mucho tiempo se ha llamado

teatro de género, no ha tenido otro origen que la exagerada importancia concedida á la acción en perjuicio de la pintura de caracteres y el análisis de los sentimientos. Se prescindió de la verdad, queriendo tomarla como base. Se prescindió de ciertas reglas para inventar otras más falsas y más ridículas. La obra bien hecha, quiero decir hecha sobre cierto patrón equilibrado y simétrico, se convirtió en un juego curioso, entretenido, de tal modo que la Europa entera se ha divertido con nuestras producciones. En esto consiste la popularidad de nuestro repertorio en el extranjero, donde se ha aceptado por egoísmo cómo se adoptan los artículos de París. Hoy día la obra bien hecha ha sufrido una ligera variación; M. Victoriano Sardou ha cuidado menos este trabajo de ebanistería, pero ha ensanchado el cuadro de la acción con ella, dominándolo todo, ahogándolo todo. Su gran cualidad es el movimiento; no hay en sus obras vida, sino un movi-

miento endiabrado que hace agitarse en perpetua convulsión á los personajes, produciéndonos á veces la ilusión de que viven; pero después de todo, esta vida es ficticia y la produce simplemente un organismo mecánico perfectamente dispuesto. El ingenio, la habilidad, el acierto en la elección siguiendo las corrientes de más actualidad, un gran conocimiento de la escena, una predisposición particular para el episodio y para los pequeños detalles; tales son las principales cualidades de M. Victoriano Sardou. Pero su observación es superficial, los documentos humanos que presenta son falsos y no viven más que en una atmósfera ficticia, en ese mundo de cartón poblado de fantasmas, adonde nos transporta. No se siente en ninguna de sus obras el terreno sólido, y por eso se tropieza siempre con una intriga inaceptable, un sentimiento falso, un convencionalismo que sirve de base á toda la obra, ó bien una extraordinaria

complicación de hechos cuyo desenlace se efectúa después, merced á una palabra mágica pronunciada al final. Esta no es la verdadera vida. Aun aceptando las exageraciones necesarias en la farsa convendría más sencillez en los medios escénicos. Este género de obras no son otra cosa que *vaudevilles* burdos, cuya fuerza cómica está en la caricatura; la risa no nace de la exactitud en la observación, sino de la ridiculez del personaje. Es inútil que cite algunos ejemplos. Véase la pequeña villa que Victoriano Sardou ha pintado en *Los Burgueses de Pontarcy*; en esta obra se encuentra el secreto de su observación.

Observad en cambio los pueblos descritos por Balzac, y comparad. *Rabagas*, donde la sátira es excelente, se echa á perder con una intriga amorosa de escasísimo mérito. *La famille Benoiton*, en la cual figuran caricaturas divertidísimas, tiene también su tacha; las famosas cartas, esas cartas que nunca faltan en el reperto-

rio de Sardou, y que le son indispensables como los cubiletes al prestidigitador. Sardou ha tenido grandes éxitos, lo cual nada tiene de particular. Observad que pasa siempre al lado de la verdad y que inconscientemente ha servido á la causa del naturalismo. Es uno de esos obreros, de los cuales antes he hablado, que sigue las corrientes de su tiempo y cumplen la fórmula nueva, aunque no por completo. Su característica personal es la exactitud de la *mise en scène*, la representación material de la vida ordinaria con la mayor exactitud posible. He aquí, á mi juicio, su razón de ser. Ha llegado á su hora, y ha aficionado al público á los cuadros sacados de la realidad.

Paso al examen de M. Alejandro Dumas (hijo). Es uno de los obreros más poderosos del naturalismo. A él se le deben los estudios fisiológicos llevados al teatro; hasta ahora sólo él ha osado mostrar el sexo en la mujer y la bestia en el hombre. *La Visite de Noce*, cier-

tas escenas del *Demi-Monde* y del *Fils naturel*, son de un análisis absolutamente exacto y de una verdad rigurosa. Hay en estas obras documentos humanos nuevos y excelentes, cosa bien rara en nuestro repertorio moderno. Obsérvese que no escatimo elogios á M. Dumas. Pero al examinarlo bajo cierto punto de vista, me veo obligado en seguida á mostrarme severo con él. A mi juicio, hay una crisis en su vida, el desenvolvimiento de una escuela filosófica, un prurito deplorable de sermonear, moralizar y convertir al público. Se ha erigido en sustituto de Dios sobre la tierra y esteriliza por completo sus facultades de observación. Aprovecha los documentos humanos, pero los aprovecha como punto de partida para llegar después á conclusiones extrahumanas, á situaciones estupendas, remontándose al cielo de la fantasía. Ved la *Femme de Claude*, *L'Etrangère* y otras obras suyas. Hace falta un hombre de genio para fijar

definitivamente la fórmula naturalista. M. Dumas ha prestado su espíritu á todos sus personajes; los hombres, las mujeres y hasta los niños que figuran en sus obras hacen frases, esas frases famosas que tantos éxitos le han proporcionado pero esto no basta. Nada más falso ni más molesto; tales elementos destruyen la verdad del diálogo. M. Dumas, en fin, que es, ante todo, gran conocedor del teatro, no vacila nunca; entre la realidad y una exigencia escénica; sacrifica la realidad. Su teoría es que la verdad importa poco ante un efecto teatral. Una obra entraña un problema que resolver; se parte de un punto determinado; es necesario llegar á otro punto sin que el público se fastidie; y la victoria es completa si se ha tenido la habilidad suficiente para saltar por todos los obstáculos forzando al público á seguir al autor á pesar suyo. Los espectadores podrán gritar despnés, protestar contra las inverosimilitudes y resistirse á

aceptarlas; pero lo cierto es que se han entregado al autor durante unas cuantas horas. Todo el teatro de M. Dumas está basado en esta teoría que siempre ha llevado á la práctica. Triunfa con la paradoja, con lo inverosímil, con las tesis más inútiles y más absurdas, á fuerza *de puños*. El que ha sentido las influencias de la escuela naturalista, que ha escrito escenas de observación perfecta, no ha retrocedido nunca ante una ficción si ha creído la ficción necesaria para el razonamiento ó simplemente para agradar. Es una verdadera mescolanza de la realidad y la invención. En ninguna de sus obras deja de observarse esta doble corriente. Recordad en *Le Fils naturel* la novela increíble de Clara Vignot y en *L'Etrangère* la pasmosa historia de la Virgen del Mal. Cito al azar. Diríase que M. Dumas no se sirve de la verdad sino como de un trampolín para saltar sobre la vida. Hay una cosa que le ciega. No nos conduce nunca á un

mundo conocido; el medio es siempre inverosímil y falso; sus personajes pierden el acento natural y no viven en la tierra. Esta no es la existencia con su amplitud, con sus alegrías ó sus amarguras continuadas. Es un litigio, una argumentación, algo seco, frío, desierto, donde falta aire. El filósofo ha matado al observador; tal es mi conclusión; el conocedor del teatro ha completado al filósofo. Esto es, á mi juicio, digno de lástima.

Llego á M. Emilio Augier. Es el señor actual de nuestra escena francesa. En él el esfuerzo ha sido más constante, más regular. Es necesario recordar los ataques que le dirigen los románticos; le llaman el poeta del buen sentido y se burlan de algunos de sus versos, no osando burlarse de los de Molière. La verdad es que M. Emilio Augier fastidia á los románticos porque adivinan en él un adversario poderoso, un escritor que reanuda la tradición francesa interrumpida por la

insurrección de 1830. La nueva forma se desenvuelve con él; la observación exacta, la vida real llevada á la escena, la pintura de nuestra sociedad en una lengua sobria y correcta. Las primeras obras de M. Emilio Augier, sus dramas y comedias en verso tienen el gran mérito de proceder de nuestro teatro clásico; se observa en ellas una gran sencillez en la intriga, como en *Philiberke*, por ejemplo; la historia de una fea que se vuelve hermosa y á la cual todo el mundo corteja, le basta para llenar tres actos sin la menor complicación; da á todos sus personajes una placidez agradable, y anuda y desenlaza la trama por la sola acción de los sentimientos. Tengo la convicción de que la fórmula naturalista no será otra cosa que el desenvolvimiento de la fórmula clásica engrandecida y adaptada á nuestra sociedad. Más tarde M. Emilio Augier afirma su personalidad.

Llega forzosamente á la fórmula na-

turalista desde el momento que desciende á la prosa y á una pintura más libre de nuestra sociedad contemporánea. Citaré en primer lugar *Les Lionnes pauvres*, *Le Mariage d'Olimpe*, *Maitre Guerin*, *Le Gendre de M. Poirier* y sus dos comedias más célebres *Les Effrontés* y *Les Fils de Giboyer*. Son estas obras dignas de mención, y todas ellas, en mayor ó menor escala, realizan en algunas escenas el teatro nuevo, el teatro de nuestro siglo. En el notario Guerin se observa una impenitencia final que produce un efecto verdadero y nuevo. En *Le Gendre de M. Poirier* se personifica á maravilla al burgués enriquecido; Giboyer es una creación curiosa y muy ajustada de tono que se agita en un mundo pintado con gran acierto satírico. La fuerza de M. Emilio Augier, lo que le hace verdaderamente superior, consiste en que es más humano que M. Dumas, hijo. Y esa fibra humana le hace caminar sobre un terreno más sólido; en su com-

pañía no hay que temer los saltos bruscos é inverosímiles; es quizá menos brillante, pero más seguro. ¿Qué es, pues, lo que ha impedido á M. Augier ser el genio destinado á fijar la fórmula naturalista? ¿Por qué (tal es mi juicio) no ha llegado á ser otra cosa que el más entendido y más fuerte de los obreros modernos? En mi opinión consiste todo en que no ha sabido desprenderse por completo de lo convencional, de los *clichés* establecidos, de los personajes hechos. Amenguan el mérito de su teatro *les figures exécutées de chic*, como se dice familiarmente en los estudios de los pintores. Es raro no encontrar en sus comedias la joven immaculada y muy rica que no quiere casarse porque se indigna ante la idea de ser querida por su dinero. Los hombres son igualmente héroes del honor y de la lealtad, que sollozan al saber que sus padres han realizado una fortuna por medios poco escrupulosos. En una palabra; el personaje simpáti-

co triunfa, el tipo ideal de los buenos y hermosos sentimientos vaciado siempre en el mismo molde, verdadero símbolo, personificación hierática contraria á la verdadera observación.

Es el comandante Guerin modelo de militares, es el hijo de Giboyer arcángel de la delicadeza, Henri, el hijo de Charrier, en los *Effrontés* se compromete, porque su padre ha realizado una estafa, á reembolsar á los engañados su dinero, etc.

Todo esto es muy hermoso, muy tierno, solamente que como documento humano es muy discutible. La naturaleza no tiene estas mezquindades ni en el bien ni en el mal. No se puede aceptar á estos personajes simpáticos más que como oposición y consuelo. Esto no es todo; M. Emilio Augier modifica con frecuencia sus personajes. La regla es muy conocida; ¿se necesita un desenlace? Pues se varían los caracteres en una escena de efecto. Ved el desenlace de *Le Gendre*

de *M. Poirier*, por ejemplo, para no citar más que un caso. Verdaderamente lo que ocurre en esta obra es muy cómodo; no se hace tan fácilmente un hombre rubio de un hombre moreno. Como valor de observación, estos cambios bruscos son deplorables; un temperamento va siempre hasta lo último, sin variar á cada paso, á menos que produzcan esta variación causas lentas que merecen un análisis detallado. Las mejores figuras de M. Emilio Augier, aquellas que quedarán indudablemente porque son las más completas y las más lógicas son: la del notario Guerin y Ponmeau de *Les Lionnes pauvres*. El desenlace es hermoso en las dos obras, precisamente porque está fundamentado sobre la realidad, sobre la implacable marcha de la vida, una vida que se separa de los convencionalismos y aparece con su balumba inmensa de alegrías y de amarguras. Volviendo á leer *Les Lionnes pauvres*, yo pensaba en Mad. Marneffe, casada con

un hombre honrado. Comparad Serafina á Mad. Marneffe, poned frente á frente por un instante á M. Emilio Augier y á Balzac y comprenderéis por qué, á pesar de sus buenas cualidades, M. Emilio Augier no ha fijado la fórmula nueva del teatro. No tiene vigor suficiente para hacer caso omiso de las convencionalidades que llenan la escena. Sus obras constituyen una rara mescolanza: hay algo de vacilación; en ninguna se impone por la originalidad decisiva del genio; parece que se aviene á las transacciones fatalmente; de todos modos, será en la literatura dramática uno de los obreros más inteligentes y vigorosos.

Quisiera hablar también de M. Eugenio Labiche, cuya vis cómica es franca y expansiva, de MM. Meilhac y Halévy, finos observadores de la vida parisién; de M. Gondinet que ha acabado de desprestigiar la fórmula de Scribe con sus cuadros espirituales y sin acción alguna. Pero es suficiente

con el examen hecho de los tres autores dramáticos más célebres. Yo admiro mucho su talento y sus buenas cualidades. Pero les juzgo bajo el punto de vista de las ideas, estudiando el sitio que ocupan sus obras y su representación en el movimiento literario del siglo.

## IV

Ya nos son conocidos todos los elementos, y poseo los documentos necesarios para discutir y emitir luego un juicio. Por una parte hemos visto lo que es actualmente la novela naturalista; por otra hemos hecho constar la situación del teatro y el criterio de nuestros primeros autores dramáticos. No hay más que establecer un paralelo.

Nadie pone en duda que todos los géneros pueden coincidir produciéndose una misma literatura. Cuando pasa una

ráfaga, cuando el impulso está dado, hay una corriente general que marcha en un mismo sentido.

La insurrección romántica es un ejemplo contundente de esta unidad de tendencia bajo una influencia determinada. He demostrado que la fuerza de impulsión del siglo está en el naturalismo. Actualmente esta fuerza se acentúa de día en día, y todos deben obedecerla. La novela, el teatro, son arrastrados en la misma dirección, cumpliendo una ley general. Pero ha sucedido que la evolución ha sido más rápida en la novela; en ella ha triunfado por completo, mientras que apenas si se notan sus efectos en el teatro. Esto es muy natural. El teatro ha sido siempre la última ciudadela de lo convencional por infinidad de razones que no necesito explicar. Pretendo simplemente llegar á esta conclusión: la fórmula naturalista que aparece completa y fija en la novela no ha llegado todavía al teatro, del cual más ó menos tarde ha de ser base

firme prestándole su rigurosa exactitud científica; de otro modo: el teatro degenerará, acabará por ser un género inferior.

Algunas personas se muestran irritadas contra mí, y gritan: «Pero qué es lo que V. pretende? ¿Cuál es esa evolución necesaria? ¿Acaso la evolución no se ha completado? ¿Acaso MM. Emilio Augier, Dumas, hijo, Victoriano Sardou no han llevado hasta el último límite la observación y la pintura de nuestra sociedad? Dejados; ya hemos avanzado bastante en el camino de la realidad.» Nada más impropio que el exigir una detención dentro del progreso; no hay nada estable en nuestra sociedad, que es impulsada siempre por un movimiento continuo. Se marcha constantemente adonde se debe marchar. Creo que la evolución, no sólo no se ha completado en el teatro, sino que apenas si empieza á manifestarse. Hasta ahora sólo hemos asistido á las primeras tentativas. Es necesario esperar á

que ciertas ideas se aclimaten, que el público se acostumbre á ellas, que la fuerza de las cosas destruya uno á uno los obstáculos. He tratado, al estudiar rápidamente á MM. Victoriano Sardou, Dumas, hijo, y Emilio Augier, de exponer las razones por las cuales los considero simplemente como obreros que despejan el terreno y no como creadores, como genios que fundan un monumento. Por consiguiente, espero después de su labor preparatoria una labor definitiva.

Otra de las cosas que indignan y sublevan son las burlas infundadas y necias de nuestros enemigos. No hay más que volver á leer á Balzac, á M. Gustavo Flaubert y MM. de Goncourt; en una palabra, á los escritores naturalistas. Espero que aparezcan al fin en nuestro teatro hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente sin recurrir á la mentira. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos

convencionales de la virtud y el vicio que no tienen ningún valor como documentos humanos. Espero que el medio ambiente determine los personajes, y que los personajes sean producto de la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que en las obras teatrales no haya prestidigitación y golpes de varita mágica que cambien en un minuto los seres y las cosas. Espero que no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se falseen las observaciones con incidentes románticos que sólo sirven para amenguar el mérito de las obras. Espero que se abandonen de una vez las reglas convencionales, las fórmulas en desuso, las lágrimas y las risas sin fundamento. Espero que una obra dramática, apartándose de lo declamatorio, haciendo caso omiso de las palabras huecas y los sentimientos falsos, tenga la suprema moralidad de lo verdadero; que sea, en fin, la lección terrible de un análisis en el que

resplandezca la sinceridad. Espero, por último, que la evolución verificada en la novela llegue también al teatro, que éste se inspire en las fuentes de la ciencia y del arte moderno, en el estudio de la naturaleza, en la anatomía del hombre, en la pintura de la vida, en un proceso verbal exacto, tan original y poderoso, que nadie hasta ahora se ha atrevido á llevarlo á la escena.

He aquí lo que yo espero. Ya sé que muchos se encogen de hombros con indiferencia y se sonrien diciendo que seguiré esperando siempre. El argumento decisivo consiste en decir que no hay necesidad de exigir tales cosas al teatro. «El teatro no es la novela. Nos ha dado todo lo que ha podido darnos. Es necesario contentarnos con esto.»

Pues bien: hemos llegado al punto más importante de la cuestión: á lo referente á las condiciones de existencia del teatro. Lo que yo exijo es imposible; esto es lo mismo que decir que es necesaria la mentira en la escena;

es indispensable que todas las obras tengan levadura romántica, caminando entre equilibrios inverosímiles alrededor de ciertas situaciones hasta llegar á un desenlace absurdo, pero divertido. Por otra parte, se dice, el análisis fastidia, el público pide hechos, siempre hechos; hay que tener en cuenta además la óptica de la escena; la acción, cualquiera que sea su extensión, debe pasar en tres horas; los personajes deben amoldarse á reglas fijas, aunque disparatadas. No cito todos los argumentos; sólo llego á la intervención del público; el público quiere ésto, no aqué- llo; no tolera la verdad, exige cuatro tipos simpáticos contra un personaje real tomado de la vida. En una palabra, el teatro es el dominio de lo convencional; todo lo es en él, desde las decoraciones hasta los personajes. La verdad sólo puede ser admitida en pequeñas dosis, prudentemente distribuidas. Llégase hasta jurar que el teatro no tendría razón de ser desde el mo-

mento que cesara de distraernos con mentiras agradables destinadas á consolar por la noche á los espectadores de las tristes realidades del día.

Conozco muy bien todos estos argumentos, y trataré de contestarlos para sentar después una conclusión. Es evidente que cada género tiene sus condiciones propias de existencia. Una novela que se lee cómodamente en casa no es una obra á la cual juzgan en el acto dos mil espectadores. El novelista dispone del tiempo y del espacio; todas las escuelas, sean las que sean, le son permitidas, y empleará cien páginas si quiere para analizar á un personaje; describirá el medio con la extensión que le plazca, cortará su relato, retrocederá, cambiará veinte veces los elementos; será, en fin, dueño absoluto de su obra. El autor dramático, por el contrario, está encerrado en un marco rígido, tiene que respetar mil exigencias y está colocado entre obstáculos de todo género. Surge, por fin,

la cuestión del lector aislado y los espectadores en masa; el lector lo tolera todo, se le lleva adonde se quiere; en tanto que los espectadores en masa sienten pudores y alarmas que es necesario tener en cuenta si se quiere evitar un fracaso seguro. Todo esto es verdad, y por esto precisamente el teatro es la última ciudadela de lo convencional, como hice constar anteriormente. Si el movimiento naturalista no hubiera encontrado en la escena un terreno difícil sembrado de obstáculos, ya hubiera alcanzado el mismo éxito que en la novela. El teatro, por sus condiciones de existencia, debe ser la última conquista, la más laboriosa y más reñida del espíritu de la verdad.

Necesito hacer constar que la evolución de cada siglo se encarna forzosamente en un genio literario particular. El siglo XVIII se encarnó en la fórmula dramática. Nuestro teatro brilló entonces con incomparables destellos en perjuicio de la poesía lírica y de la nove-

la. La razón es que el teatro responde todavía con exactitud al espíritu de la época. Arranca al hombre de la naturaleza y lo estudia con el instrumento filosófico del tiempo; pinta las costumbres refinadas de una sociedad que ha llegado á su madurez completa; es en fin, la fórmula escrita, el producto de una civilización y de un espíritu determinado.

Comparad nuestra época á aquella y os haréis cargo de las razones decisivas que han hecho de Balzac un gran novelista en vez de hacerle un gran autor dramático. El espíritu del siglo xix con su tendencia á la naturaleza, sintiendo la necesidad de una observación exacta se aleja de la escena donde encuentra el obstáculo de lo convencional, y se afirma en la novela donde encuentra un espacio sin límite donde desenvolverse. Por esto científicamente la novela es la fórmula por excelencia de nuestro siglo, el terreno abonado donde el naturalismo debe triunfar. Hoy día los no-

velistas son los príncipes literarios de la época; cuentan con el idioma, con el método; avanzan siempre paralelamente á la ciencia. Si el siglo xviii fué el siglo del teatro, el siglo xix será el siglo de la novela.

Quiero admitir por un instante que la crítica al uso tenga razón cuando afirma que el naturalismo es imposible en el teatro. He aquí lo que se desprenderá de afirmación semejante. Lo convencional es eterno; es necesario mentir siempre. Estamos condenados á perpetuidad á los escamoteos de M. Sardou, á las tesis y á las frases de Dumas, hijo, á los personajes simpáticos de M. Emilio Augier. Nadie irá más lejos que estos autores; debemos, pues, aceptarles como gloria de nuestro siglo en el teatro. Ellos son lo que son, porque el teatro les exige que sean así. Si no avanzan más, si no obedecen á la corriente impulsiva de la verdad es que el teatro se lo impide. Hay en él un muro que detiene á los más fuertes

en el camino. ¡Muy bien! Pero resulta que el teatro mismo se condena dándose un golpe mortal. Se coloca por debajo de la novela. Se le señala un puesto inferior, se le presenta con desprecio á los ojos de las futuras generaciones como una cosa inútil. ¿Qué queréis que hagamos en el teatro nosotros obreros de la verdad, anatomistas, analistas, observadores de la vida, compiladores de documentos humanos, si vosotros nos demostráis que no podemos llevar á la escena ni nuestro método, ni nuestro escarpelo? ¡Es verdad! ¡El teatro sólo vive de falsedades, la mentira se presenta como una necesidad, nuestra literatura experimental no tiene cabida en él! Pues bien; si esto es así, el siglo dejará á un lado el teatro y lo abandonará en manos de los que sólo emplean su talento en divertir al público y realizará en otro campo más ancho su destino. Sois vosotros mismos los que pronunciáis la sentencia, los que matáis al teatro. Es

en efecto evidente que la evolución naturalista se extiende de día en día porque es la inteligencia del siglo. En tanto que las novelas avanzarán cada vez más aportando documentos más nuevos y exactos, el teatro se estacionará y arrastrará una vida lánguida entre sus ficciones románticas, sus intrigas conocidas, sus habilidades de oficio. Su situación llegará á ser muy crítica porque el público irá acostumbrándose á saborear las realidades con la lectura de las novelas. El movimiento se indica ya y se observa su fuerza. Llegará un día en que el mismo público se encogerá de hombros con indiferencia ante lo falso y reclamará una innovación. Entonces, ó el teatro será naturalista ó no existirá. Tal es mi conclusión definitiva. Pero ¿acaso no se ha iniciado ya este movimiento? Toda la nueva generación literaria se aparta del teatro. Interrogad á los principiantes, á los que tienen hoy veinticinco años, hablo de aquellos que tienen verdadero

temperamento literario; veréis cómo os manifestarán un gran desprecio por la dramática; veréis cómo os hablarán de los autores aplaudidos con una ligereza que habrá de indignaros. El teatro, para ellos, es un género inferior. Proviene esto únicamente de que no ven en él el terreno apropiado que necesitan, no encuentran en él ni verdad ni libertad. Todos se dirigen á la novela. Que mañana se regenere el teatro merced al genio, y veréis cómo el espectáculo cambia. Cuando yo he dicho que la escena está abandonada, he querido decir que todavía no ha aparecido en ella un Balzac. No se puede, procediendo con buena fe, comparar á M. Sardou, Dumas y Augier con Balzac; todos los autores dramáticos, colocados los unos sobre los otros, no llegarían á su altura. Pues bien; la escena seguirá abandonada, bajo este punto de vista, mientras un maestro afirmando en ella la fórmula nueva no arrastre con él á la generación del mañana.

## V

Soy yo, por lo tanto, el que tiene una fe más firme en el porvenir del teatro. No admito, que la crítica al uso tenga razón al decir que el naturalismo es imposible en la escena, y voy ahora á examinar en qué condiciones se producirá el movimiento.

No; no es verdad que el teatro debe permanecer estacionario, como no lo es tampoco que los convencionalismos actuales sean la base de su existencia. Todo marcha—lo repito—todo marcha en el mismo sentido. Los autores de hoy día pasarán de moda; no son ellos seguramente los encargados de fijar para siempre la fórmula dramática. Lo que ellos han empezado otros lo afirmarán, y el teatro no sufrirá por esto quebranto alguno; entrará, por el contrario en una vida más larga y más lógica. En todo tiempo se ha negado el progreso; se ha rechazado á los ele-

mentos nuevos discutiéndoles el derecho de realizar lo que no hicieron los antiguos. Pero esto es una cólera vana y completamente inútil. Las evoluciones sociales y literarias tienen una fuerza irresistible, y saltan los obstáculos enormes que se creyeron infranqueables. Si el teatro es hoy refractario á la fórmula nueva, mañana será lo que deba ser. Y cuando el suceso se verifique, todo el mundo lo encontrará muy natural.

Entro en el terreno de la deducción; no pretendo que mis afirmaciones tengan una rigurosa exactitud científica. Mientras que he razonado sobre los hechos he podido afirmar. Ahora me contentaré con prever los hechos. La evolución se produce, esto es indudable. ¿Cuál será su camino? ¿Irá por la derecha? ¿Por la izquierda? No lo sé. Seguramente las condiciones de existencia del teatro serán siempre diferentes. La novela, gracias al espacio libre de que dispone, es posible que

siga siendo la fórmula por excelencia del siglo, en tanto que el teatro no hará más que seguirla y completar su acción. La novela analiza con extensión, con una minuciosidad tal, que no olvida un sólo detalle; el teatro analizará brevemente por medio de la acción y las palabras. Una palabra, un grito, en Balzac, bastan á veces para ver pintado á un personaje y comprenderlo. El mismo grito puede utilizarse en la escena. En cuanto á los actos, constituirá el análisis en acción, el mejor que pudiera hacerse. Cuando el teatro se haya desprendido de las intrigas divertidas, del juego infantil de enredar la madeja por el solo gusto de desenredarla después; cuando una obra no sea otra cosa que una historia real y lógica, se entrará de lleno en el análisis, se analizará forzosamente la doble influencia de los personajes sobre los hechos y de los hechos sobre los personajes. Esta es la causa de que yo afirme con frecuencia que la fórmula na-

turalista hará volver al teatro á las mismas fuentes de nuestro teatro nacional. Se encuentra precisamente en las tragedias de Corneille y en las comedias de Molière este análisis continuo de los personajes que yo pido; la intriga es cosa secundaria; la obra es una larga disertación dialogada sobre el hombre. Solamente que en vez de abstraer al hombre, quisiera yo que se le analizara dentro de la naturaleza, en su medio propio, extendiendo el análisis á todas las causas físicas y sociales que le determinan.

En cuanto á las largas descripciones de las novelas, claro está que no es posible emplearlas en la escena; esto es evidente. Los escritores naturalistas describen mucho, no por el placer de describir—como se les suele censurar—sino porque entra en la fórmula circunstanciar y completar el personaje con el medio en que vive. El hombre no es para ellos una abstracción intelectual tal como se le consideraba

en el siglo XVIII; es una bestia pensante que forma parte de la gran naturaleza y que está sometido á las múltiples influencias del suelo en que vive. Por esta razón un clima, un país, un horizonte, una habitación, tienen frecuentemente una importancia decisiva. Pero no es necesario llevar las descripciones al teatro; ya surgirán espontáneamente en la escena. ¿Acaso la decoración no es una descripción continuada que puede ser más exacta que la descripción hecha en una novela? Las decoraciones, se dice, no son más que cartones pintados; es verdad, pero en una novela son menos aún, es un pedazo de papel con caracteres de imprenta, y sin embargo, la ilusión se produce. Ante las decoraciones de gran relieve, sorprendentes por su verdad, que suelen verse en nuestros teatros, no es posible negar la posibilidad de ver evocada la realidad en la escena. A los autores dramáticos toca utilizar los medios de que la realidad resulte lo más

perfecta posible; presentan ellos los personajes y los hechos; los pintores, siguiendo las advertencias de los autores, presentarán á su vez un decorado propio para la acción. Debo añadir, que siendo el teatro una evocación material de la vida, el medio se ha impuesto en todo tiempo. Solamente en el siglo xvii, como se descartaba á la naturaleza, como el hombre era una simple abstracción, las decoraciones eran vagas; un peristilo de templo, una sala cualquiera, una plaza pública. Hoy el movimiento naturalista exige una exactitud rigurosa en las decoraciones. Esta exigencia se observa más de día en día. Encuentro en esto una prueba más de la labor oculta que realiza el naturalismo en el teatro desde los comienzos del siglo. No puedo estudiar á fondo la cuestión de las decoraciones y de los accesorios, me contento con hacer constar que la descripción, no solamente es posible sobre la escena, sino que es necesaria y se impone

como una condición esencial de la existencia del teatro.

Creo que no tengo necesidad de hablar de los cambios de lugar. Hace mucho tiempo que la unidad de lugar no es observada. Los autores dramáticos no se preocupan de abarcar una existencia entera para hacer viajar á los espectadores de un extremo á otro del mundo. En este punto sigue reinando lo convencional, como ocurre en la novela, en la cual el escritor recorre cien sitios de una línea á otra. Se debe trampear. Una acción que requiera quince días, por ejemplo, debe realizarse en las tres horas que se tarda en leer una novela ó en escuchar una obra. No somos nosotros la fuerza creadora que rige este mundo; no somos más que creadores de segunda mano, analizando, resumiendo casi siempre á tientas, dichosos y aclamados como genios cuando podemos producir un solo rayo de luz.

Llego á la cuestión del idioma. Se

pretende que hay un estilo especial para el teatro, y se quiere que sea un estilo diferente del que usamos en la conversación; ha de ser más sonoro, más nervioso, más elevado, tallado en facetas como un brillante, sin duda para que brille con más intenso resplandor. En nuestros días, por ejemplo, M. Dumas, hijo, pasa por ser un gran escritor dramático. Sus «frases» son famosas. Vibran arrancando aplausos á los espectadores. Todos sus personajes hablan la misma lengua, una lengua de parisien espiritual, llena de paradojas, antítesis, y á veces seca y brutal. Yo no niego la brillantez de esta lengua, brillantez poco sólida; pero niego su verdad. Nada tan fatigante como este continuo repiqueteo de la frase. Yo quisiera más sencillez y más naturalidad. Hay cosas que están muy bien escritas y muy mal explicadas sin embargo. Los verdaderos estilistas de la época, son los novelistas; es necesario buscar el estilo im-

pecable, vivo, original, en M. Gustavo Flaubert ó en MM. de Goncourt. Si se compara la prosa de M. Dumas con la de estos grandes prosistas, se ve que no tiene ni color, ni corrección, ni movimiento. Lo que quisiera encontrar en el teatro es un reflejo de la lengua hablada. Si no puede llevarse á la escena una conversación con sus múltiples giros, sus divagaciones, sus palabras inútiles, puede conservarse el movimiento y el tono de la conversación, el espíritu particular de cada conversador, la realidad, en una palabra, puesta en su punto necesario. MM. de Goncourt han hecho una curiosa tentativa de este género en *Henriette Marechal*, esa obra que nadie ha querido escuchar y que nadie conoce. Los actores griegos hablaban con una especie de bocina; bajo el reinado de Luis XIV los comediantes cantaban sus papeles en tono de melopea para darle mayor amplitud pomposa; hoy día nos contentamos con decir que existe un

idioma especial para el teatro, más sonoro, más rotundo, más enérgico.

Queda la cuestión de los personajes simpáticos. No oculto que la considero capital. El público permanece frío cuando no se le presenta un tipo que representa la lealtad y el honor. Una obra en la cual no haya más que personajes vivientes tomados de la realidad, le parece sombría, austera y hasta le irrita. En este punto, sobre todo, libra el naturalismo su batalla. Es necesario que sepamos esperar. Actualmente se verifica en los espectadores una labor secreta. Poseídos por el espíritu del siglo van admitiendo poco á poco las audacias de las pinturas reales y á verlas con agrado. Cuando no puedan soportar ciertas mentiras, será la hora de ganarnos por completo su voluntad. Los novelistas preparan el terreno acostumbrando á los lectores. La hora llegará por fin, y bastará que un maestro se revele en el teatro para encontrar todo un público dispuesto á

apasionarse por la verdad. Será esta una cuestión de tacto y de fuerza. Entonces se verá que las lecciones más elevadas y más útiles están en la pintura de lo que existe y no en generalidades vulgarísimas, en himnos entonados á la virtud con el solo objeto de proporcionar un placer al oído.

He aquí, pues, las dos fórmulas: la fórmula naturalista que hace del teatro el estudio y la pintura de la vida y la fórmula convencional, que hace difícil una simple distracción del espíritu, una especulación intelectual, un arte de equilibrio y de simetría con reglas fijas. En el fondo todo proviene de la idea que se tiene de que hay una literatura particular: la dramática. Si se admite que una literatura no es más que una observación de las cosas y de los seres hecha por espíritus originales, se es naturalista. Si se pretende que la literatura es la base, el plan para encontrar la verdad, que el escritor debe servirse de la observación

para lanzarse á lo imaginario, se es idealista, se proclama la necesidad de lo convencional. Acabo de ser sorprendido por un ejemplo. Se ha representado últimamente en la Comedia Francesa *El Hijo natural*, de M. Dumas, hijo. De repente un crítico se entusiasma, ¡Dios mío, qué cosa más hermosa, más bien pensada, escrita, desarrollada y desenlazada...! Yo permanezco frío ante *El Hijo natural*. ¿Por qué razón? ¿Soy yo más tonto que el crítico? No lo creo. Sino que á mí no me agrada la relojería sino la verdad. En efecto, el mecanismo es muy lindo. Pero yo quisiera la vida con sus estremcimientos, con su poder, *la vida*, en una palabra.

Y añado que al fin hallaremos la vida en el teatro como la hallamos en la novela. Esta pretendida lógica de las obras actuales, esta simetría, este equilibrio en el vacío conseguido con la metafísica antigua se hundirán ante la lógica natural de los hechos y de los seres tal como aparecen en la realidad.

En vez de un teatro de invención tendremos un teatro de observación. ¿Cómo se realizará la evolución? El porvenir nos lo dirá. He procurado predecir los sucesos, pero dejo al genio el trabajo de realizarlos. He hecho constar mi juicio definitivo: «El teatro será naturalista ó dejará de existir».

Después de haber expuesto mis ideas, ¿podré esperar que no se me atribuyan las que nunca he manifestado? ¿Seguirá viéndose en mis juicios críticos una vanidad ridícula que inspira la necesidad de odiosas represalias? No soy más que un soldado de la verdad y de los convencidos. Si me equivoco, impresos quedan mis juicios, y cuando dentro de cincuenta años se me juzgue, entonces podrán acusarme de injusticias, de ceguedad, de violencia inútil.

Acepto el fallo del porvenir.

FIN