

«Queréis dirigir mi acción, y no me proponéis una sola razón de obrar.»

«Distinguis el mal del bien, y no creéis en nada más.»

«Me ofrecéis algunas migajas caídas de la mesa divina»,

«Á mí que del festín quiero participar por completo.»

«Cuando se trata de conservar la patria y de edificar la civilización»,

«Habláis de cimentar la conciencia sobre una sana moral. Ahora bien: sabedlo:»

«No es el cimiento, cosa muerta, lo que nos falta»,

«Sino una vida, una fe, un canto, de que el mundo se vea enchido como un pecho.»

«Sean mis actos el reflejo de mi alma.»

«Consúmense en testimonio suyo mi vida y mi muerte, mi sufrimiento y mi goce.»

«Tenga yo amor, y toda la moral se me dará de añadidura.»

GASTON RIOU,
Poeta y filósofo.

El materialismo en el teatro.

Un crítico penetrante, que conocía muy bien el teatro y que había estudiado de cerca sus relaciones con las ideas y las costumbres, Weiss, distinguía dos fechas capitales en la literatura, ó, por mejor decir, en el movimiento general de los espíritus en el siglo XIX: 1830 y 1852. Como tantas veces se ha hecho, insistía en la oposición y el contraste entre el entusiasmo romántico y el espíritu positivo, que le reemplazó al advenimiento del Segundo Imperio, transformando el pensamiento y el arte é instaurando el realismo. De buen grado hubiera resumido las diferencias entre las dos épocas en estas dos palabras: idealismo y materialismo. «El 2 de Diciembre fué una ducha de agua helada lanzada sobre cerebros fogosos. Todo el trabajo de la imaginación francesa se detuvo. No puede decirse que el campo del pensamiento se haya restringido: la marcha triunfal de la filosofía natural, cuyo audaz progreso seguimos á diario, data de ese momento. Pero si el campo del pensamiento no se ha res-

tringido, en cambio se ha rebajado. El vuelo del águila ha decaído, y no tenemos carro de Faetón con que remontarnos á través de las nubes azules. Elocuencia, poesía, filosofía ideal, entusiasmo por la libertad y por la política, embriaguez del amor y de la fe, ¿qué ha sido de vosotros?»

«¿Qué ha sido del teatro?», preguntaba sobre todo el sagaz observador de las producciones dramáticas que le ofrecía su tiempo. Y dirigía una requisitoria contra los personajes de Dumas (hijo), de Sardou y de Feuillet, indignándose de que en *Le supplice d'une femme*, los personajes no valiesen ni viviesen más que por las relaciones legales y sociales que expresaban, y de que nunca nos hiciesen oír el acento profundo de la honradez, el grito del arrepentimiento, el verdadero grito del alma. «En esta mujer, aplastada bajo los pies de su falta, hablan solamente el dolor y la vergüenza del suplicio soportado. ¡Qué sequedad! ¡Qué dureza! ¡Y esta moral de cobre sería toda la moral! En el fondo, no se trata aquí de nuestros deberes, sino de las necesidades del matrimonio y de las represalias vindicativas de la ley social. Ejemplos tales pueden hacer más prudentes y más sabios á los que las reciben, pero no les convierten.»

Weiss encontraba esa prudencia demasiado pegada á la gleba y esa sabiduría demasiado positiva. Lo que sobre todo reprocha al autor del *Roman d'un jeune homme pauvre*, lo que le reprocha como

una traición, es, en *La belle au bois dormant*, haber transportado á su vez al teatro el panegírico del joven rico y del joven práctico, al que pertenece en lo sucesivo el globo. «De todas las victorias que la economía política, armada con el código de comercio, ha alcanzado desde hace años en el dominio de las letras y en otros dominios, el más sorprendente é inesperado, es ciertamente el que ha puesto á sus pies, con Blanca de Guy-Châtel, Margarita, Bellah, Sabina y la señorita de Palm.» Estas victorias de la economía política y del código de comercio, y todas las victorias del mismo género, así del orden legal como del orden social, era lo que Weiss consideraba como un insoportable y brutal triunfo del espíritu positivo y lo que reprochaba á las costumbres de su tiempo y al teatro, que no solamente las reflejaba, sino que contribuía á formarlas, sin duda.

Hoy vemos todavía mejor la relación exacta que hay entre las dos épocas, y sin desconocer los caracteres por los que, en efecto, se oponen, podemos penetrar mejor quizá el sentido de esta oposición. A distancia nos aparece bastante claro que la reacción de 1852 lo fué contra ciertas consecuencias de los principios de la época precedente, y no contra los principios mismos. Hemos comprendido que lo que constituía el fondo del romanticismo era la exaltación, la emancipación, el desencadenamiento del individuo. También hemos visto que el Segundo Imperio nació de una necesidad, de

un deseo de detener, moderar, comprimir, en el orden político y social, los efectos de este individualismo y de la anarquía, que se suponía era su consecuencia. Mirada la historia con esta serenidad, resulta haber sido el Imperio de Napoleón III una tentativa (loable ó recusable, feliz ó desdichada, bienhechora ó malhechora, pues no me concierne intervenir en lo que atañe á las pasiones políticas y á las discusiones de partido) para restaurar, por vía de autoridad, un cierto orden legal y social dentro del desorden moral. Y de esta comprensión de los efectos, dada la persistencia de las causas, nació la enfermedad, contra la cual no cesaron de protestar conjuntamente, aunque por diversas razones, legitimistas y liberales. De tal formalismo se queja, y contra aquel realismo social protesta la crítica liberal de Weiss, cuando los encontraba y los perseguía y los denunciaba en las piezas de Dumas (hijo), de Sardou y de Feuillet. El espíritu positivo, los hechos, la ley, las exigencias sociales: he aquí lo que repudiaba y le parecía duro; he aquí lo que explicaba para él la sequedad y la brutalidad del teatro sin alma.

Sí, sin alma... Y es en lo que, sin saberlo ni quererlo, es tal teatro materialista. No hay que tomar el adjetivo en el sentido estricto de la palabra. No estamos aquí en la filosofía, sino en la literatura. Literariamente, esta tendencia se manifiesta por una enfadosa transformación de los personajes que Weiss

no deja de señalar. «Apenas si se colocan hombres en el teatro. La antigua escena francesa conocía enamorados, avaros, calaveras, vejestorios, pícaros, malvados é imbéciles. Todos estos tipos, aun como los que Tucaret representan el del perfecto bruto, no dejaban de ser criaturas dotadas de cierto discernimiento intelectual y moral. Como quiera que se defina el alma, es lo cierto que tenían un alma. En suma: eran personas. Se les reemplazó por verdaderos Juanes de las Viñas.»

El crítico añadía que el teatro de Sardou se componía de marionetas. Si podemos no quejarnos, es porque tratamos con el más aturdido y chispeante movedor de marionetas. Pero es preciso que, como Dumas, esté siempre allí, siempre detrás de ellas, siempre en escena, con su verbosidad, con sus frases, con sus palabras, para que nos evite el auxilio de un *cicerone* encargado de interpretar una colección de figuras de cera. ¿Hubo en ello una influencia de la filosofía? Weiss parece inclinado á creerlo. «Los autores dramáticos han tomado, acaso por ignorancia y sin su noticia, el espectro primitivo y el tipo uniforme de su hombre-máquina de las diversas filosofías actualmente de las inteligencias posesionadas, y tal vez esta reducción de los movimientos del alma á movimientos automáticos, que tanto nos choca en las piezas de Sardou y de algunos de sus contemporáneos, más bien que la decadencia del arte dramático, atestigua la altera-

ción de nuestras más viejas y más sanas creencias.»

No lo creo yo así. Nuestras viejas y sanas creencias no habían esperado, para alterarse, el golpe de Estado de 2 de Diciembre. La teoría del hombre-máquina data de la primera mitad del siglo XVIII; y si todos los contemporáneos del médico materialista que se llamó Lamettrie no fueron tan lejos como él, no quiere ello decir que se encuentre un espíritu muy diferente en el seductor *Traité des sensations* que hizo de Condillac un jefe de escuela, en *L'esprit* de Helvecio ó en el *Système de la nature* de aquel barón de Holbach, á quien sus cenas valieron el sobrenombre de *maitre d'hotel de la philosophie*. Todo esto no había impedido, antes había provocado más bien, por reacción natural, aquellos impulsos de ternura y de amor, aquellos sueños de justicia y de libertad, aquellas amplias esperanzas y aquellos vastos pensamientos, aquellos ímpetus de aspiración y aquella vasta fiebre de ideología que Weiss admira en la Francia de 1830. ¿Por qué la Francia de 1852 fué tan de súbito sensible á la filosofía, y á esa filosofía precisamente? En literatura, los sentimientos y las costumbres influyen sobremanera en las ideas, que dependen de aquéllas mucho más de lo que comúnmente se cree. Considerad, por ejemplo, la idea de ciencia. En el siglo XVII hallábase perfectamente circunscrita al dominio de la naturaleza, y no recaía ni sobre el espíritu ni sobre la sociedad, originando así una

disciplina admirable que dejaba á su lado subsistir las demás disciplinas, no menos legítimas y tan independientes. El siglo XVIII, crítico y batallador, hizo de ella un arma contra las instituciones y las creencias, y esperó por ella destruirlo todo. En el siglo XIX, muchos le pidieron una reconstitución universal, lisonjeándose de suplantarlo con ella la filosofía, que es de ella fundamentalmente distinta, y la religión, que nada tiene con ella de común. No por cierto: no es la ciencia quien es materialista ó espiritualista, individualista ó socialista; son nuestras opiniones y nuestras creencias las que se imponen á ellas y tuercen y deforman la idea de la ciencia. E igualmente, pero todavía más, porque se trata de nociones más indeterminadas, más complejas, nuestras disposiciones, nuestros instrumentos, nuestras costumbres, mandan á nuestras ideas y nos las hacen escoger, desarrollar y forzar.

Volvamos, pues, á las disposiciones profundas que hemos creído reconocer mantenidas, contenidas y comprimidas durante este período que empieza en 1850 y que marca el advenimiento del realismo. Estas disposiciones son las que reaparecen en el naturalismo, y esta vez nada las contiene. Se cree de ordinario que el naturalismo se opone al romanticismo, pero nada más falso: el romanticismo debía llegar al naturalismo. El romanticismo decía: todo lo que está en la vida puede estar en el arte, debe estar en el arte, lo feo como lo hermoso,

lo grotesco como lo sublime, lo innoble como lo grande, y lo que es abyecto como lo que es puro. Inevitablemente se dirá (y el paso quedará franco): conviene insistir sobre estos elementos nuevos, precisamente porque son nuevos y han sido desconocidos; no basta que el artista reivindique sus derechos; debe asegurarles su desquite. Las fealdades, las ignominias y las bajezas no serán consideradas como una parte del arte, sino, por el instante al menos, como el arte entero. Se recurrirá á la ciencia, se recurrirá á la filosofía, para ennoblecer y realzar la doctrina. En realidad hay, sobre todo en esto, una reacción literaria, una adaptación, en parte espontánea, en parte consciente, voluntaria y calculada, á las costumbres y al gusto del tiempo, una explotación de estas costumbres y de este gusto. Y aquí es donde se ve claramente la solidaridad, la acción recíproca de las costumbres y del arte, pues si él sufre la influencia de las costumbres, éstas á su vez sufren el influjo del arte. Pueden mutuamente ennoblecerse ó degradarse; pero hay que reconocerlo: desde hace veinticinco años se han el uno y las otras degradado con demasiada frecuencia.

Ha llegado, pues, el naturalismo. Hacia el 1885 triunfaba en la novela, pero todavía no se había impuesto en el teatro. La escena estaba ocupada por Augier y Dumas (hijo) y por los imitadores ó los continuadores de Scribe. Además, el naturalismo no es dramático. Ni el estudio del medio ni la pin-

tura de todos los aspectos de la vida, y principalmente de los aspectos descuidados y descuidables, se prestan á las leyes del género, á sus exigencias y á sus convenciones. Con un gran talento y una incontestable originalidad, Enrique Beyle (*Stendhal*), que no era discípulo de nadie, sacó del naturalismo todo lo que el teatro podía asimilarse. *Le Corbeau* y *La Parisienne* son obras maestras de pesimismo, de dureza y de ironía. Su influencia no fué extraña, sin duda, á la estética del teatro libre. Pero en los ocho años en que éste sostuvo sus más brillantes campañas se encuentra, sobre todo, la influencia de Zola y de la escuela de Medan. Conocida es la psicología de esta escuela; no es, á decir verdad, más que una fisiología: la fisiología de la bestia humana. Los hombres son innobles y malévolos, y las mujeres de una inmoralidad más inconsciente aún y más cínica, de una ingeniosidad perversa. La mala opinión que los autores tienen de la mujer, inspírase en Schopenhauer, y pretende fundarse en la ciencia. El dramaturgo, como novelador, es un «naturalista», y su dominio, después de todo, no es más que una sección de la zoolo-gía. Estos señores hablarán del alma cuando se la hayan mostrado al extremo de un escalpelo; entretanto hacen algo mejor, infinitamente mejor, y se sumergen en el determinismo, la herencia, la patología, ó simplemente, si no quieren ser más que artistas, presentan fragmentos de vida...

Los naturalistas se hubieran admirado de que se les considerase como unos continuadores del romanticismo. Una nueva escuela no se constituye más que distinguiéndose de la que le precede; y, como dicen los filósofos, no se pone más que oponiéndose. La obsesión de Zola fué levantarse frente de Víctor Hugo, como un Titán frente á otro Titán, partir el siglo con él y simbolizar en estas dos grandes figuras la fortuna, ó como Zola, sin duda creía, el progreso. El naturalismo se refugia en la ciencia. Todo lo que os ofende en la vida y en la humanidad, nos dice, toda esa bajeza, todas esas villanías, todas esas crueldades, todos esos agotamientos, son la fatalidad de la naturaleza, el resultado del *determinismo*, el efecto de las leyes. La historia de los *Rougon-Macquart* fué empleada en probarlo. Ahora bien; para la naturaleza, para sus leyes, el determinismo no tiene alma. La fisiología debe, pues, reemplazar á la psicología; hay una fisiología del individuo y una fisiología de la sociedad. Desde entonces se ven manifestarse en la literatura, y más brutalmente en el teatro, esas tendencias, que me atrevería á llamar el materialismo individual y el materialismo social. ¿Por qué más brutalmente en la escena que en los demás géneros literarios? Lo comprenderemos fácilmente si consideramos cómo se reclutan hoy el público y los autores.

No hay forma de arte que esté más sometida á la

influencia del público que el teatro, ni más estrechamente ligado á sus gustos. Pues bien: el público de nuestro teatro apenas se parece á lo que fué antes. Se ha vuelto tan compuesto, tan cosmopolita, que el mejor medio de seducirle es hacer un llamamiento á lo que hay de más común entre espectadores de todas procedencias, llegados de todas partes y reunidos solamente en busca del placer. Puesto al servicio de tal clientela, porque es quien paga, el arte dramático ha limitado cada vez más la elección de sus temas; ha tratado de hacer girar en un círculo demasiado restringido todos los recursos de la elegancia, del talento y del saber, que hubiesen realzado y como sazonado cualidades más serias; ha caído en el libertinaje y explotado toda la escala de las sensaciones físicas. Es un caudal bien poco variado, que sólo triunfa en los accesorios. Se ha contado con el lujo ó la audacia de la *mise en scène*, con el talento del actor, y más aún con los encantos de la actriz, con todo lo que es extraño á la esencia suma del drama, con todo lo que puede desviarlo de su verdadera tradición, es decir, del análisis psicológico de la verdad moral, de la observación exacta y de la sátira generosa. Ha habido que esforzarse en halagar la vista, los apetitos y los instintos. Para entretener la excitación y hacer evitar la saciedad y la indiferencia, ha sido preciso dar cada vez más, practicar la pujanza, y así se ha depravado cada día más el gusto público, por

medio de un arte que era para agradarle, no para depravarle. Pero ¿no es el privilegio del talento obrar contra todas las tendencias antiartísticas del medio, depurar el gusto y realzarlo? Aquí intervienen los enfadosos resultados de una selección al revés, que es preciso tener en cuenta cuando se estudia el teatro contemporáneo.

Hay, en efecto, como un concurso de circunstancias para multiplicar y exaltar las codicias alrededor del teatro. En un tiempo en que es tan difícil á una novela ó á un poema atraer la atención, si el autor no es ya célebre, una convención unánimemente admitida crea, por el contrario, un privilegio excepcional al autor dramático. Es una regla que á la repetición general, á la primera representación y hasta á la segunda, la sala esté ocupada por periodistas, por críticos, que en los diarios y en las revistas periódicas comenzarán desde el día siguiente á hablaros de la pieza, y continuarán hablando durante el mes. El autor dramático tiene, gratuita y mecánicamente, una publicidad extravagante, que entraña como consecuencia una notoriedad rápida y una ganancia considerable. No es, pues, sorprendente que, á diferencia del verdadero talento, se precipiten en la carrera todos los impacientes y todos los hábiles, comprendiendo entre ellos todos aquéllos que estarían más en su lugar fuera de la literatura. Así han prevalecido poco á poco en el teatro la habilidad profesional y el ca-

rácter comercial. Véanse multiplicar las colaboraciones, semejantes á la razón de una industria. Desde entonces no se trata en esta fabricación más que de halagar á la clientela. Si el producto así obtenido no se juzga bastante halagador por sí mismo, la casa de comercio da una prima con su mercancía. Esta prima es lo que se llama en la jerga del teatro la atracción ó el *clou*. Y he aquí cómo el teatro, vuelto cada día más que ninguna otra literatura hacia lo exterior de la vida, ha llegado á ser más esclavo de los sentidos, de las sensaciones y de la sensualidad. He aquí cómo estaba predestinado á sufrir más rudamente los ataques del espíritu materialista.

Este espíritu decía yo que se ha manifestado en la concepción del individuo y de la sociedad. El romanticismo había levantado el individuo contra la sociedad. El naturalismo acentuó todavía más esta oposición, puesto que reemplazó los sentimientos por los instintos. Puede que haya en esto instintos sociales; pero hay, indudablemente, instintos individuales, y el conflicto es terrible. He aquí un ejemplo: el romanticismo había reconocido al amor todos sus derechos; desde el punto de vista naturalista, que es un punto de vista materialista, la cuestión de los derechos no se plantea para él. Es la fuerza, la fuerza irresistible y soberana. El «Teatro del amor», de Porte-Riche, el teatro de Bataille, una parte del teatro de Bernstein,

casi todo lo del de Coolus y de Wolff, apenas nos muestran otra cosa. Comprenderéis que no me conviene, por muchas razones, insistir en esto. Haced un llamamiento á vuestros recuerdos, y permitidme limitarme á refrescarlos ó precisarlos con uno ó dos ejemplos.

Ya sabéis de qué clase es, en la *Vierge folle*, el amor de Dianeta de Chavauce por el abogado Amaury. Nos lo ha dejado entrever ella misma en páginas que su padre sorprendió, y ante las que sólo pudo decir: «¡Qué inmundicia!» No se la compadece, porque ella no muestra ningún arrepentimiento: trátase de un sortilegio, un hecho de orden físico. Dianeta huye de su casa, y Amaury, miembro de la Orden de los Abogados, abandona á su mujer y sus funciones para robar esta niña, de quien podría ser padre. Al fin del último acto ella se mata sin titubear, sin haber puesto nada contra este amor que la domina y la esclaviza. No es una ramera, es una poseída.

En la *Visite de nocces*, Dumas nos había mostrado una mujer, Madame de Moranéx, curada de su amor, porque un bienhechor y hábil amigo ha sabido demostrarle toda la indignidad del hombre que amaba. Este hombre, en efecto, Monsieur de Cygnevoi, que la ha abandonado, fiel, vuelve á ella, cuando por un subterfugio se le hace creer que estaba adornada de todos los vicios. Tal sentimiento parecería monstruoso y bastaría á hacer repugnante

al que fuese capaz de experimentarlo. Parece todo esto muy natural á Coolus, que ha trastornado esta situación en *Les marionettes*. Aquí vemos á un marido conducirse de la manera más abominable con la joven con quien acaba de casarse, para no volver á ella más que cuando ha representado la más audaz comedia de la libertad y de la infidelidad. No entra en tales amores nada de lo que pueda referirse al alma; en todos ellos no hay más que instinto, instinto físico que se desparrama y se pervierte.

De la exasperación, en efecto, se llega natural é inevitablemente á la perversión, se pasa de la fisiología á la patología. Me sería difícil analizar aquí el personaje de Pedro Marcés en *La Bête*, de Fleg; pero el título de la pieza nos dice algo de lo que puede ser, algo, no mucho, porque yo no sé que el sadismo se encuentre en la vida animal, y Marcés está en este punto por debajo de la bestialidad. Me apresuro á añadir que á la pieza no le falta mérito, y que el desenlace es moral.

Las tendencias naturalistas que se han infiltrado en nuestro teatro, han reemplazado en él al romanticismo sentimental por el romanticismo sensual. Desde el punto de vista del arte, no se ha ganado nada. La sensualidad no tiene un átomo de artística; es limitada, monótona, y no deja á nuestras facultades estéticas esa libertad de movimiento que es la condición esencial del arte. Para remediar esta

inferioridad, los autores están reducidos á encarecer, á buscar «atracciones», á contar con el decorado, los trajes, los *deshabillés*, lo picaresco y todos los accesorios que pueden asegurar un éxito material, pero ahogan el arte dramático, sin hablar de la desmoralización de los espectadores y de la perversión de su gusto.

Al mismo tiempo que esta concepción materialista de la vida y del arte se manifestaba en la psicología, ó, por mejor decir, en la fisiología del individuo, ejercía su influencia en la pintura de la sociedad. Hay en nuestro teatro contemporáneo lo que podría llamarse su materialismo social. Entre estos personajes á quienes hacen moverse instintos desencadenados, la vida social no es más que un conflicto salvaje de intereses, una áspera lucha económica ó jurídica. El arma por excelencia es el dinero; el obstáculo supremo la ley. Os señalé al principio de esta exposición el malhumor de Weiss contra la intervención de la ley en el teatro de Dumas (hijo). ¿Qué hubiera pensado del teatro de Hervieu? No tengo necesidad de recordaros esas piezas que, en su género, son obras maestras: *Les Tenailles*, *La Loi de l'homme*. ¿Será forzar la interpretación ver en ellas un testimonio del espíritu individualista y positivo aplicado al estudio de los sentimientos domésticos, al problema del matrimonio, que es sin duda el problema esencial y fundamental de la vida social? Sé bien todo lo que había

que decir contra una clasificación que uniera tales obras á la influencia materialista, y además, que conviene buscar nuevos ejemplos.

¿Habéis notado la importancia que tiene la cuestión del dinero en el teatro de Bernstein? Vemos en él exaltarse y desencadenarse la audacia que procura este poder positivo. Los amantes dedicanse al juego en *La Rafale*, al robo en *Le Voleur*. Brechart, en *Samson*, aniquila su propia fortuna para destrozar á su rival bajo las ruinas.

Naturalmente, la brutalidad de los personajes se manifiesta por la brutalidad de sus acciones. Esta psicología sumaria no puede traducirse más que por peripecias violentas; nada es más desfavorable al gran arte. El teatro clásico, que ha ido tan lejos en el realismo, en el verdadero realismo, nos ha pintado también monstruos. ¿Dónde encontraríamos mejor este género que en *Nerón* y que en *Phèdre*? Pero ved cómo el genio de Racine es servido por la magnífica concepción dramática de su tiempo. Escoge la hora en que Nerón titubea todavía, y lo que nos muestra en este joven corazón es la lucha de las fuerzas contrarias, un sublime y magnífico conflicto. El bien y el mal no se entregan á semejantes combates más que por la posesión de un alma, de que dan testimonio y cuyo precio proclaman. Considerad ahora á Fedra. Espantada del secreto que descubre en sí misma, quiere antes morir sin hablar, y no habla más que porque se cree li-

bre; deja por vergüenza, para ocultar la falta ya cometida, consumir un crimen mayor; se levanta por el remordimiento; vuelve á sumergirse más profundamente en el mal por crisis espantosa de celos; y tan pronto como lo irreparable está consumado, arrepentida, se rescata al fin por la confesión pública y la muerte voluntaria. Dejémosla hablar un instante, á fin de medir á qué sublimidad puede llegar, en una literatura de inspiración noble y verdaderamente humana, la desesperación y la vergüenza. «Llamo miserable (explica uno de los personajes de Bernstein, Guillermo Bourgade, en *Après moi*, una de las piezas menos violentas del autor, puesto que fué escrita para la Comedia Francesa), llamo miserable á un hombre que ha fracasado en una empresa ilícita.» Esta definición resume el espíritu del teatro materialista. Escuchemos ahora esos acentos prodigiosos de una «miserable» que el poeta ha escogido, grande entre todas, porque puede igualar á su grandeza el sentimiento de su indignidad, de su decadencia y de su miseria. Precisamente, porque es la hija de los dioses, Fedra no halla refugio en parte alguna, y el inevitable juicio le es más cruel. La culpable aparece así como una víctima perdida, y, me atrevo á decirlo, como una lección viva:

Cada palabra hace erizar los cabellos en mi frente;
Mis crímenes, además, han colmado la medida;
Respiro á la vez la vergüenza y la impostura...

¡Miserable! y vivo, y sostengo la vista.
De ese sol sagrado, de quien soy descendiente;
Tengo por abuelo al padre y maestro de los dioses:
El cielo, todo el universo está lleno de mis abuelos.
¿Dónde ocultarme? Huyamos en la noche infernal;
Pero ¿qué digo? Mi padre tiene allí la fatal urna;
La suerte, dicen, la ha puesto en sus severas manos;
Minos juzga en los infiernos á los pálidos hombres.
¡Ah, cómo se estremecerá su sombra, espantada,
Cuando vea á su hija á sus ojos presente,
Obligada á confesar tantas diversas faltas
Y crímenes, acaso desconocidos en los infiernos!
¿Qué dirás tú, padre mío, ante este espectáculo horrible?
Creo ver tú mano caer sobre la terrible urna;
Creo verte buscando un nuevo suplicio.
¡Tú mismo serás el verdugo de tu sangre!
¡Perdóname, un dios cruel ha perdido á tu familia!
¡Ah, del crimen horrible, cuya vergüenza sufro,
Jamás mi triste corazón ha recibido el fruto!
¡Hasta el último suspiro y perseguida de desgracias
Hallo en los tormentos una vida inútil!

Todo está aquí en algunos versos: el sentimiento de la falta, de la degradación, de la decadencia; el horror de sí misma; la imposibilidad de escapar de sí misma y de evitar el castigo; el tormento anticipado de la expiación; el agobiamiento de la derrota y la amargura de la decepción... Tal es lo que puede pasar en un alma. Digo *en un alma*, porque, lo que Tolstoï afirmaba desde el punto de vista de la moral, podemos afirmarlo nosotros desde el punto de vista del arte: «¡Es preciso tener un alma!» La Fedra de Racine tenía un alma que ex-

hala en estos dos versos, el segundo de los cuales es infinito:

Y la muerte, robando á mis ojos la luz,
Hace al día que mancille toda su pureza.

Su última palabra es *pureza*. Ha sido preciso que Lemaitre lo haga notar y debemos descubrir lo que hay de verdad y de intuición adivinatoria bajo la apariencia sencilla y coherente de nuestros grandes clásicos. Al menos nos demuestran, bastante claramente, que la lucha interior es indispensable á la pintura trágica de los sentimientos. Suprimirla es entregar la escena á un interés de intrigas ó á los deportes furiosos de brutos impulsivos. El arte de algunos de nuestros dramaturgos contemporáneos saca su falso poder de situaciones ingeniosamente combinadas y de éxitos de teatro. La inspiración materialista llega al *Gran Guignol* de Bernstein y al *Petit Guignol* de Hermant.

Encontramos en el teatro contemporáneo excesiva influencia de ese materialismo brutal que resulta de la sobreexcitación de los apetitos y de la violencia de las codicias en una sociedad en que el empuje igualitario no está lo bastante equilibrado ni por el sentido social ni por las creencias religiosas. Sin duda, el arte tiene el derecho de representar á los peores canallas, y un Balzac no ha dejado de hacerlo. Pero precisamente ha sabido ponerlos en su lugar, y los ha puesto en su lugar dando á

sus libros las fuertes bases de las leyes sociales del orden, sin el cual una sociedad infaliblemente muere. No se ha contentado jamás con lanzarlos á través de sus *historias*, como leones que huyen de su jaula, y narrar sus aventuras como hechos diversos. Ha indicado siempre sus orígenes y las causas de sus éxitos ó de su derrota final. (Véase la obra de Bordeaux sobre *La vie au théâtre*.)

Las dos condiciones esenciales del arte, son: la riqueza de la vida individual y la subordinación del individuo á sus fines superiores. El paganismo tuvo el culto de la ciudad, y el cristianismo el culto del alma, el deseo de la perfección, de la «Ciudad de Dios». Por lo demás, las dos aspiraciones se penetran, se sostienen y se concilian. Ellas animan todas las obras maestras de la antigua literatura. Se les reconoce á veces bajo metamorfosis bastante desconcertantes. Brillan como en el estado puro en los grandes héroes trágicos, en los de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Corneille y Racine. La comedia no puede realzar las costumbres, ni tampoco pintarlas, si no llega hasta el orden fundamental por el que subsisten las sociedades, y si ignora lo que son los vicios y las virtudes. El teatro se reduce á un espectáculo y no es el arte verdadero, si no nos muestra los conflictos, las crisis en que está empeñada la naturaleza humana, corazón, inteligencia y voluntad, sus luchas, sus desfallecimientos, sus dudas, sus esfuerzos, sus victorias y

sus derrotas. Se les ha sustituido con demasiada frecuencia en nuestros días (¡tan febril es la prisa de la producción dramática y áspera la concurrencia y urgente el deseo de llegar al éxito por el camino más corto!) se les ha sustituido por conflictos de orden brutal dignos de una casa de fieras, entre libertinos, intrigantes y jugadores. Demasiado á menudo se nos muestra el individuo en el desencadenamiento de sus apetitos y de sus instintos. Al antiguo romanticismo idealista ha sustituido algunas veces (algunas veces solamente, y conviene no exagerar) un neorromanticismo-materialista. El segundo continúa, más bien que se opone, al primero, y no comprenderemos el uno ni el otro si no los llevamos á su principio común: el individualismo; diremos si os parece bien (porque la palabra puede tener sentido mejor): el individualismo mal comprendido.

El «teatro brutal» contra el cual se levantó Weiss, es el que nos representa el individuo sostenido solamente por el orden legal y social del Segundo Imperio. El teatro brutal de hoy es el que nos muestra al individuo desenfrenado, y repito todavía: el individuo, siempre el individuo. Y del romanticismo al naturalismo hay, no una revolución, sino una evolución, y si se reduce la palabra á su sentido científico, hecha abstracción de toda significación moral, un *progreso*.

He aquí lo que tal vez era difícil ver entre 1850

y 1860, cuando hizo su aparición en el teatro aquel espíritu nuevo que Weiss llamaba «brutal», «realista» ó «positivo». El penetrante crítico se admiraba y se alarmaba y buscaba las causas, y en su liberalismo herido las atribuía á la política del régimen imperial. Escribía en 1866: «A cualquier parte que el observador vuelva sus miradas, y cualquier asunto que examine, cuando es un asunto de interés público, es llevado á desear siempre el mismo remedio á males en apariencia diversos. El remedio consiste en una mayor libertad política consagrada por las instituciones y que, dando á las costumbres más elevación, llegue por un efecto indirecto á corregir la licencia del teatro. Muchas leyes que han sido promulgadas hace unos quince años, en interés de la sociedad, del orden, de la religión, de la familia y del principio de autoridad, no han conseguido, sin embargo, salvar el respeto de las nociones esenciales sobre las cuales están fundados el orden social y el orden doméstico.»

No tengo aquí por cargo mío decidir si después hemos trabajado en Francia por el respeto de esas nociones esenciales. Weiss mismo lo hacía constar melancólicamente en su prefacio, en 1889: «Aunque en una época más reciente, las leyes constitucionales de 1875 y advenimiento de la república nos hayan dado la necesaria libertad, sería imposible al que observe, en la nación, el desarrollo del espíritu y el de las costumbres públicas, sabiendo que

el segundo fenómeno es correlativo del primero, le sería imposible demostrar que hasta el presente la revolución de 1870 haya producido un orden de cosas que se oponga sistemáticamente á la fecha de 1852, como la de 1852 á la de 1830 ó á la de 1820. No hemos tomado una dirección determinada hacia nuevos polos; no tenemos una regla nueva de nuestras costumbres, ni una concepción nueva de la vida ó del sueño de la vida. Las tendencias viciosas ó erróneas son las mismas en 1889 que en 1863, bajo el Ministerio Roucher-Duruy-Baroche. En 1863, una legislación que exageraba los derechos de la autoridad pública y extendía sin medida su esfera, lo había concentrado todo en un solo hombre; por ello no creó el orden; el rasgo dominante del Gobierno no era el despotismo, era la anarquía. En 1889...»

Abandonemos aquí á Weiss, y entremos con él en la política. ¿Qué hubiese dicho en 1912? Acaso habría comprendido al fin de dónde venía aquella «anarquía»; acaso se hubiese remontado á su verdadera causa. Se hubiera dado cuenta entonces de que su famosa oposición de las dos fechas de 1830 y 1852, no tenía toda la realidad, ni, por consiguiente, toda la importancia que él le atribuía. Hubiera reconocido por qué empezaba á hacerse manifiesta la continuidad de esos movimientos literarios: romanticismo, realismo, naturalismo, no menos que la continuidad de aquel movimiento histórico:

Monarquía de Julio, República de 1878, Imperio, Tercera República. Y en la reforma de las leyes, que pedía, no en nombre de un partido ó de una teoría política, sino «en nombre de las costumbres francesas y del espíritu francés», se vería obligado á apoyarse sobre lo que hizo, en el curso de los siglos de nuestra historia, lo mejor de este espíritu y de esas costumbres...

Nos hemos insensiblemente alejado mucho de ellos, pero á ellos parece que comenzamos á volver. La filosofía propiamente dicha no toma más que una pequeña parte en las vicisitudes de nuestro teatro. Éste, por las condiciones mismas en que se desarrolla hoy, está condenado á convertirse cada día más en una industria, y una industria de carácter esencialmente cosmopolita. Nuestros autores trabajan por la exportación, y en París mismo tienen un público en que los extranjeros figuran, por lo menos, en tan gran número como los franceses. Y oidme bien: yo no condeno el gusto de nuestros huéspedes. En la novedad y desorden de sus impresiones, la obra dramática no es más que una curiosidad entre otras mil curiosidades que les asaltan cada día. Estando de viaje es uno menos austero para con sus ideas y sus relaciones. Ni las unas ni las otras toman lugar en el conjunto armonioso de nuestra vida normal, y no lo sentimos porque este sistema no está amenazado ni comprometido por las casualidades de nuestros encuen-

tros. Tales son, aproximadamente, á lo que entiendo, las disposiciones de los espectadores extranjeros. Tengo tantos menos deseos de reprochárselas, cuanto que son las mías cuando viajo como ellos. Entonces se halla el espíritu perfectamente libre para gustar lo que puede ofrecer de agradable y de picante esta literatura, que no es su régimen ordinario, y sobre el que no queda tiempo para reprobar. Son muy sensibles á esta habilidad, en alguna suerte manual, que es en nosotros tan común, pero que, por lo demás, es tan rara. Les gusta, en fin, y lo comprendo, nuestros comediantes, y sobre todo nuestras comediantas, que tienen, más que en parte alguna, gusto, medida y encanto.

Nuestro teatro cuenta, pues (y esto me regocija poco, desde el punto de vista del arte dramático), con demasiadas razones de triunfo, tal como es, para que abriguemos confianza en un cambio profundo. Temo que apenas veamos otra cosa que lo que ya hemos visto: cambios de superficies ó de modas. La moda parece volver, después de un largo período de materialismo y de brutalidad, al idealismo y á la virtud. Los críticos que se quejan de la grosería de las producciones están obligados á protestar contra ella. Este celo no tiene nada que ver con un renacimiento del idealismo filosófico ó del espíritu religioso. El ocaso del materialismo me parece evidente, pero no data de ayer, y la trans-

formación del teatro, que no se ha realizado todavía, no se realizará mañana. No quiero decir, sin embargo, que un sentido más vivo de las realidades espirituales, una conciencia más sobria de nuestra dignidad, un sentimiento más justo del orden, de las disciplinas y de los deberes, no tendrán su repercusión en nuestro teatro. Todo ello mejorará probablemente su calidad. Pero no será más que un segundo efecto, y el primero, que además es la condición del otro, será, así lo espero, la disminución de la cantidad. Veremos atenuarse, acaso, esta desproporción monstruosa entre el gusto del teatro y el gusto de las demás artes. Veremos, acaso, cesar ese escándalo de una pieza sin valor que hace salir de su casa, en todo tiempo y con grandes gastos, á doscientas mil personas, y de una obra magistral que no puede hallar más que quinientos lectores. Los periódicos tal vez no se atreverán á pretender, como hoy, que no tienen lugar para hablar de nuestros novelistas, de nuestros poetas, de nuestros historiadores, de nuestros filósofos, de nuestros sabios, mientras que un ejército de críticos de teatros es movilizado todas las noches para exponer, analizar y discutir todo lo que se ha representado la víspera y lo que se representará al día siguiente. Repuesto así en su lugar, el teatro no podría menos de ganar en dignidad, puesto que entraría de nuevo en la literatura, de donde no debiera haber salido, y sometido como ella á la in-

fluencia de las ideas y de las costumbres, tendría como ellas, si las costumbres se purificasen y las ideas volviesen á erguirse, probabilidades de reedificación.

FERMÍN ROZ,
Crítico de teatro.

El materialismo en las costumbres.

Ardua comisión se me ha encargado al rogarme que os hable del materialismo en las costumbres, á la vez que se ha evidenciado excesiva confianza en mí, confianza que me atemoriza no poco; pero me consuelo pensando en la excelente preparación que encontraré en vosotros mismos. Cuando uno puede apoyarse sobre las experiencias personales del auditorio, recurrir á los recuerdos, á los temores y á las esperanzas, no hace falta saberlo todo, ni pensar en todo, pues los oyentes completan el propio pensamiento. Y esto dicho, emprendamos la tarea con corazón sano.

¿Habéis alguna vez salido de vosotros mismos con el vago y penoso sentimiento de haber olvidado algo, sin saber precisamente qué? Tal sentimiento es el tormento secreto de muchos, de casi todos nuestros contemporáneos. Nuestra época, que ha pensado en todo, que todo lo ha pesado, calculado y previsto, y que está tan bien pertrechada y armada para la lucha de la vida, comienza á pregun-