

**60388- 27 cop-
HTU**

Émile Zola

El naturalismo

Selección, introducción
y notas de Laureano Bonet

Traducción de Jaume Fuster

ρ

EDICIONES PENÍNSULA

BARCELONA

Título original francés:
Le naturalisme.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

La presente edición reproduce la publicada en la colección «Nexos» en 1989, edición revisada de la que apareció en 1973 en la colección «Ediciones de Bolsillo».

Primera edición en esta colección: noviembre de 2002.

© de la selección, la introducción y las notas:
Laureano Bonet, 1973, 1989.

© de esta edición: Ediciones Península s.a.,
Peu de la Creu 4, 08001-Barcelona.

E-MAIL: correu@grup62.com

INTERNET: <http://www.peninsulaedi.com>

Fotocompuesto en V. Igual s.l., Còrsega 237, baixos,
08036-Barcelona.

Impreso en Liberdúplex, s.l., Constitució 19, bloc 8, local 19,
08014-Barcelona.

DEPÓSITO LEGAL: B. 41.392-2002.

ISBN: 84-8307-523-7.

CONTENIDO

Introducción, por *Laureano Bonet* 7

EL NATURALISMO

| | |
|---|-----|
| LA NOVELA EXPERIMENTAL | 41 |
| CARTA A LA JUVENTUD | 95 |
| EL NATURALISMO EN EL TEATRO | 144 |
| EL DINERO EN LA LITERATURA | 194 |
| SOBRE LA NOVELA | 239 |
| El sentido de lo real | 239 |
| La expresión personal | 248 |
| La fórmula crítica aplicada a la novela | 255 |
| Sobre la descripción | 262 |

1880

EL NATURALISMO EN EL TEATRO

¿Tengo necesidad, ante todo, de explicar qué entiendo por naturalismo? Se me ha reprochado mucho esta palabra, se finge todavía no entenderla. Abundan las bromas sobre este tema. No obstante, quiero responder a la pregunta, ya que nunca se aporta claridad suficiente en la crítica.

Mi gran crimen sería el haber inventado y lanzado una palabra nueva para designar una escuela literaria vieja como el mundo. De entrada, creo que no he inventado esta palabra que ya estaba en uso en diversas literaturas extranjeras; todo lo más, lo he aplicado a la evolución actual de nuestra literatura nacional. Después, aseguran que el naturalismo data de las primeras obras escritas; ¿quién ha dicho nunca lo contrario? Esto sólo prueba que procede de las mismas entrañas de la humanidad. Toda crítica, desde Aristóteles a Boileau ha enunciado el principio de que toda obra se debe basar en la realidad. Ésta es una afirmación que me alegra y que me ofrece nuevos argumentos. La escuela naturalista, según la opinión de quienes la atacan o se burlan de ella, está asentada sobre fundamentos indestructibles. No se trata del capricho de un hombre, de la locura de

un grupo; ha nacido del trasfondo eterno de las cosas, de la necesidad que tiene todo escritor de tomar por base a la naturaleza. ¡Muy bien! Comprendido. Partamos de ello.

Entonces se me dirá: ¿por qué tanto ruido, por qué hace usted de innovador, de revelador? Y es aquí donde empieza el malentendido. Soy simplemente un observador que constata los hechos. Los empíricos sólo aportan fórmulas inventadas. Los sabios se contentan en avanzar paso a paso, apoyándose en el método experimental. Lo cierto es que no traigo ninguna nueva religión en mi bolsillo. No revelo nada porque no creo en la revelación; no invento nada porque creo más útil obedecer a los impulsos de la humanidad, a la evolución continua que nos arrastra. Todo mi papel de crítico, pues, es el de estudiar de dónde venimos y en dónde estamos. Cuando me arriesgo a prever adónde vamos, es una pura especulación por mi parte, una conclusión lógica. Por todo lo que ha sido y todo lo que es, me creo capaz de decir lo que será. Ésta es mi tarea. Es ridículo otorgarme otra, plantarme sobre una roca, pontificando y profetizando, haciéndome cabecilla de una escuela, tuteándome con Dios.

Pero ¿y esta nueva palabra, esta terrible palabra «naturalismo»? Sin duda se hubiera querido que empleara las palabras de Aristóteles. El había hablado de la verdad en el arte y esto debería bastarme. A partir del momento en que yo aceptaba el fondo eterno de las cosas, que yo no creaba el mundo por segunda vez, no tenía necesidad de una nueva expresión. En verdad ¿se burlan de mí? ¿Acaso el fondo eterno de las cosas

no toma formas diversas, según la época y las civilizaciones? ¿Acaso, desde hace seis mil años cada pueblo no ha interpretado y llamado a su manera las cosas que provienen de la misma raíz común? Admito por un momento que Homero era un poeta naturalista; pero nuestros novelistas no son naturalistas a la manera de Homero, entre las dos épocas literarias existe un abismo. No tener en cuenta esto es juzgar en lo absoluto, borrar la historia de un plumazo, confundirlo todo sin tener en cuenta la evolución constante del espíritu humano. Ciertamente es que una obra nunca será más que un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento. Si nos detenemos aquí, no iremos lejos. A partir del momento en que abordemos la historia literaria, nos será necesario llegar a elementos extraños, a las costumbres, a los sucesos, a los movimientos del espíritu que modifican, detienen o precipitan las literaturas. Mi opinión personal al respecto es que el naturalismo data de la primera línea que escribió el hombre. Desde este día, se planteó la cuestión de la verdad. Si concebimos la humanidad como un ejército en marcha a través de las edades, lanzado a la conquista de la verdad, en medio de todas las miserias, de todas las enfermedades, habrá que poner en vanguardia a los sabios y a los escritores. Sólo bajo este punto de vista es posible escribir una historia de la literatura, y no bajo el punto de vista de un ideal absoluto, de una medida estética común, perfectamente ridícula. Pero es comprensible que no pueda remontarme hasta ahí, que me sea imposible emprender un trabajo tan descomunal, examinar las marchas y contramarchas de los

escritores de todas las naciones, constatar por qué tinieblas y por qué auroras han pasado. He tenido que limitarme al siglo pasado, a este maravilloso desarrollo de la inteligencia, a este movimiento prodigioso del que ha salido nuestra sociedad contemporánea. Y precisamente aquí he tenido una afirmación triunfal del naturalismo, es aquí donde he encontrado la palabra. La cadena se hunde en los tiempos, confusamente; basta con tomarla en el siglo xviii y seguirla hasta nuestros días. Dejemos a Aristóteles, dejemos a Boileau; es necesaria una palabra particular para designar una evolución, que se inició evidentemente en los primeros días del mundo, pero que llegó por fin a un desarrollo decisivo, en medio de circunstancias más favorables.

Detengámonos, pues, en el siglo xviii. Es una soberbia eclosión. Hay un hecho que todo lo domina: la creación de un método. Hasta aquel momento, los sabios procedían como los poetas, por fantasía individual, por genialidades. Algunos de ellos encontraban verdades por casualidad; pero se trataba de verdades desligadas sin que ningún vínculo las uniera, verdades que se confundían con los más bastos errores. Se quería crear la ciencia de pies a cabeza, de la misma manera que se rima un poema; se la sobreañadía a la naturaleza por medio de fórmulas empíricas, por medio de consideraciones metafísicas que en la actualidad nos asombran. Y he aquí que una pequeñísima circunstancia transforma este campo estéril en el que nada crecía. Un día, un sabio se atrevió a querer experimentar antes de sacar conclusiones. Abandonó las pretendidas verdades ad-

quiridas, retornó a las causas primeras, al estudio de los cuerpos, a la observación de los hechos. Como el niño que va a la escuela, consintió en volverse humilde, delectó la naturaleza antes de leerla de corrido. Era una revolución, la ciencia se separaba del empirismo, el método consistía en ir de lo conocido a lo desconocido. Se partía de un hecho observado, se avanzaba, así, de observación en observación, evitando sacar conclusiones antes de estar en posesión de los elementos necesarios. En una palabra, en lugar de empezar por la síntesis, se empezaba por el análisis; no se pretendía ya arrancar la verdad a la naturaleza por una especie de augurio, de revelación; se la estudiaba largamente, pacientemente, pasando de lo simple a lo compuesto, hasta que se llegó a conocer su mecanismo. Ya se había hallado el instrumento, el método consolidaría y ampliaría todas las ciencias.

Cierto, esto ocurrió pronto. Las ciencias naturales fueron fijadas gracias a la minuciosidad y a la exactitud de las observaciones; en lo que concierne a la anatomía, abrió todo un mundo nuevo, reveló día a día un poco del secreto de la vida. Se crearon otras ciencias, la química, la física. En la actualidad todavía son ciencias jóvenes, crecen y nos conducen a la verdad de un movimiento que, de tan rápido, a veces inquieta. No puedo examinar cada una de las ciencias. Será suficiente con nombrar la cosmografía y la geología, que tan terrible golpe han dado a las fábulas de las religiones. La eclosión fue general y todavía continúa.

Pero en una civilización todo está relacionado entre sí. Cuando una parte del espíritu humano se em-

pieza a mover, la sacudida se propaga y no tarda en determinar una evolución completa. Cuando las ciencias, que hasta el momento habían tomado de las letras una parte de la imaginación, se separaron de la fantasía para unirse a la naturaleza, se vio cómo las letras, a su vez, siguieron a las ciencias y adoptaron, también, el método experimental. El gran movimiento filosófico del siglo XVIII es una vasta búsqueda, a menudo titubeante, cuya finalidad constante es la de poner de nuevo en duda todos los problemas humanos y resolverlos. El estudio de los hechos y del medio reemplaza, en la historia y en la crítica, las viejas reglas escolásticas. En las obras puramente literarias, la naturaleza pronto interviene y reina con Rousseau y su escuela; los árboles, las aguas, las montañas, los grandes bosques se convierten en seres que ocupan de nuevo su sitio en el mecanicismo del mundo; el hombre ya no es una abstracción intelectual, la naturaleza le determina y le completa. Diderot es la gran figura del siglo; entrevé todas las verdades, se adelanta a su época haciendo una guerra ininterrumpida al edificio carcomido de los convencionalismos y de las reglas. Magnífico impulso de una época, colosal labor de la cual ha salido nuestra sociedad, era nueva de la que partirán los siglos en los que entra la humanidad, con la naturaleza por base y el método por instrumento.

Pues bien, esta evolución es lo que yo he denominado naturalismo, y creo que no se podría utilizar palabra más justa. El naturalismo es la vuelta a la naturaleza, es esta operación que los sabios realizaron el día en que decidieron partir del estudio de los cuerpos y

de los fenómenos, de basarse en la experiencia, de proceder por medio del análisis. El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. La tarea ha sido la misma tanto para el escritor como para el sabio. Uno y otro tuvieron que reemplazar las abstracciones por realidades, las fórmulas empíricas por los análisis rigurosos. Así pues, no más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana. Se trataba de empezarlo todo de nuevo, de conocer al hombre en las propias fuentes de su ser, antes de concluir a la manera de los idealistas que inventan tipos; a partir de aquel momento, los escritores sólo tenían que tomar de nuevo el edificio por su base, aportando la mayor cantidad de documentos posible, presentados en su orden lógico. Esto es el naturalismo que, si se quiere, proviene del primer cerebro pensante, pero cuya evolución, la evolución sin duda definitiva, tuvo lugar el siglo pasado.

Una evolución tan considerable del espíritu humano no podía tener lugar sin un trastorno social. La Revolución Francesa fue esta subversión, esta tempestad que barrería el viejo mundo para dejar el sitio limpio al mundo nuevo. Nosotros empezamos este mundo nuevo, somos los hijos directos del naturalismo en todas las cosas, tanto en política como en filosofía, en ciencia como en literatura y en arte. Amplió la palabra naturalismo porque es, realmente, el siglo entero, el mo-

vimiento de la inteligencia contemporánea, la fuerza que nos arrastra y que trabaja para los siglos futuros. La historia de estos ciento cincuenta últimos años lo prueba, y uno de los más típicos fenómenos es la desviación momentánea de los espíritus tras Rousseau y Chateaubriand, esta singular eclosión del romanticismo en el seno de una época de ciencia. Me detendré un instante en esta época pues hay una observación de gran valor por hacer.

Es extraño que una revolución se lleve a cabo en un clima de calma y de sentido común. Los cerebros se desequilibran, la imaginación se azora, se ensombrece, se puebla de fantasmas. Después de las rudas sacudidas de finales del siglo pasado y bajo la influencia enternecida e inquieta de Rousseau, se ve a los poetas tomar actitudes melancólicas y fatales. No saben hacia dónde se les lleva, se lanzan a la amargura, a la contemplación, a los sueños extraordinarios. No obstante, también ellos han recibido el soplo de la Revolución. También son rebeldes. Aportan la rebelión del color, de la pasión, de la fantasía, hablan de romper violentamente las reglas y de renovar la lengua con una oleada de poesía lírica, esplendorosa y soberbia. Además, la verdad los ha impresionado, exigen el color local, creen resucitar las épocas muertas. Todo el romanticismo está aquí. Es una reacción violenta contra la literatura clásica; es el primer uso insurreccional que los escritores hacen de la libertad literaria conquistada. Dan la campanada, se embriagan con sus propios gritos, se precipitan en la exageración por la necesidad de protestar. El movimiento es tan irresistible

ble que todo lo arrastra; no solamente resplandece la literatura, sino que la escultura, la pintura, la música se vuelven románticas; el romanticismo triunfa y se impone. Delante de una manifestación tan general y tan potente, se puede creer por un momento que la fórmula literaria y artística quede fijada por mucho tiempo. La fórmula clásica duró dos siglos por lo menos; ¿por qué la fórmula romántica, que ha reemplazado la clásica, no puede tener la misma duración? Y al notar que, al cabo de un cuarto de siglo, el romanticismo agoniza, se muere lentamente en su hermosa muerte, se sienta sorpresa. Entonces, la verdad toma cartas de naturaleza. El movimiento romántico no era, decididamente, más que una empresa descabellada. Algunos poetas y escritores de un talento inmenso, toda una magnífica generación de gran ímpetu hubieran podido dar el cambio. Pero el siglo no pertenece a estos soñadores sobreexcitados, a estos pioneros madrugadores cegados por el sol del amanecer. No representaban nada claro, no eran más que la vanguardia encargada de preparar el terreno, de asegurar la conquista por medio de excesos. El siglo pertenece a los naturalistas, a los hijos directos de Diderot, cuyos batallones sólidos iban a fundar un verdadero Estado. La cadena se reanudaba, el naturalismo triunfaba con Balzac. Después de las violentas catástrofes de su nacimiento, el siglo entraba por fin en la vía amplia por la que debía caminar. Esta crisis del romanticismo tenía que producirse, pues correspondía a la catástrofe social de la Revolución Francesa, de la misma manera que comparaba el naturalismo triunfante con nuestra

actual República, que se está formando gracias a la ciencia y a la razón.

He aquí, pues, dónde nos encontramos en la actualidad. El romanticismo que no correspondía a nada duradero, que era simplemente la inquieta melancolía del viejo mundo y el toque de clarín de la batalla, se ha derrumbado frente al naturalismo, que se ha presentado de nuevo más fuerte y amo todopoderoso, conduciendo el siglo del cual es el soplo. ¿Es necesario mostrarlo en todas partes? Sale de la tierra sobre la cual caminamos, aumenta a cada instante, penetra y anima todas las cosas. Se le encuentra en las ciencias que han seguido tranquilamente su camino durante la locura del romanticismo; se le encuentra en todas las manifestaciones de la inteligencia, separándose cada vez más de las influencias románticas que por un instante parecían haberle ahogado. Renueva las artes, la escultura y sobre todo la pintura, extiende la historia y la crítica y se afirma en la novela; por medio de la novela, con Balzac y Stendhal se remonta más allá del romanticismo y reanuda, así, la cadena con el siglo XVIII. La novela es su dominio, su campo de batalla y su victoria. Parece haber tomado la novela para demostrar el poder del método, la fuerza de lo verdadero, la novedad inextinguible de los documentos humanos. En fin, hoy toma posesión de las tablas, empieza a transformar el teatro que es, fatalmente, la última fortaleza de los convencionalismos. Cuando haya triunfado, su evolución será completa, la fórmula clásica será reemplazada, sólida y definitivamente, por la naturalista, que debe ser la fórmula del nuevo estado social.

Me ha parecido necesario insistir y explicar esta denominación de naturalismo, porque se afecta no comprenderla. Pero ahora restrinjo la cuestión porque quiero estudiar simplemente el movimiento naturalista en el teatro. No obstante, también debo, hablar de la novela contemporánea puesto que me es indispensable un punto de comparación. Vamos a ver en qué estadio se encuentra el teatro y en qué estadio se encuentra la novela. La conclusión será fácil.

II

He hablado a menudo con escritores extranjeros y en todos ellos he encontrado siempre la misma sorpresa. Están en mejores condiciones que nosotros para juzgar las grandes corrientes de nuestra literatura, pues nos ven a distancia y se encuentran al margen de nuestras luchas cotidianas. Su asombro proviene de que tengamos dos literaturas totalmente separadas, la novela y el teatro. En los pueblos vecinos no ocurre nada parecido. Parece como si en Francia la literatura se hubiera cortado en dos partes desde hace medio siglo; la novela se ha pasado a un lado mientras que el teatro permanecía en el otro; y entre ambos, ha surgido un abismo cada vez más profundo. Examinemos un instante esta situación; es de las más curiosas y de las más instructivas. Nuestra crítica corriente, me refiero a los folletinistas que llevan a cabo la ardua tarea de juzgar día a día las piezas nuevas, establece como principio que no hay nada en común entre una novela y una obra dramática,

ni el plan, ni los procedimientos; lleva las cosas hasta el punto de declarar que existen dos estilos, el estilo del teatro y el estilo de la novela, y que un tema que se puede tratar en un libro no puede ser tratado en escena. Esto equivale a decir, como los extranjeros, que tenemos dos literaturas. Esto es cierto, la crítica no hace más que constatar un hecho. Solamente queda por ver si esta crítica no se dedica a una tarea detestable al transformar este hecho en una ley, al decir que esto es así porque no puede ser de otra manera. Tenemos la continua tendencia de reglamentarlo todo, de codificarlo todo. Lo peor es que, cuando nos hemos sujetado a nosotros mismos con reglas y convencionalismos, necesitamos luego esfuerzos sobrehumanos para romper las ataduras.

Así pues, tenemos dos literaturas, disemejantes en todo. Cuando un novelista quiere abordar el teatro, se desconfía, la gente se encoge de hombros. ¿Acaso el propio Balzac no fracasó? Ciertamente es que M. Octave Feuillet triunfó. Voy a permitirme seguir esta cuestión desde su principio para intentar resolverla lógicamente. Primeramente, veamos la novela contemporánea.

Victor Hugo escribió poemas incluso cuando utilizaba la prosa; Alejandro Dumas, padre, no fue más que un prodigioso narrador; George Sand nos explicó los sueños de su imaginación con un lenguaje fácil y afortunado. No me remontaré a los escritores que pertenecen al soberbio impulso romántico y que no han dejado descendencia directa; quiero decir que, en la actualidad, su influencia sólo se ejerce por reacción y de una manera que determinaré a continuación. Los

orígenes de nuestra novela contemporánea se encuentran en Balzac y Stendhal, y en ellos hay que buscarlos y consultarlos. Ambos escaparon a la locura del romanticismo, Balzac lo hizo a pesar suyo, Stendhal por una resolución de hombre superior. Mientras que se aclamaba el triunfo de los líricos, mientras que Victor Hugo era consagrado estrepitosamente como rey literario, ambos morían en la miseria, casi oscuramente, en medio del desdén y de la negación del público. Pero dejaban en sus obras la fórmula naturalista del siglo y llegaría el momento en que toda una descendencia crecería sobre sus tumbas mientras que la escuela romántica se moría de anemia y sólo quedaba encarnada por un anciano ilustre al cual el respeto impediría decir la verdad.

Sólo será un rápido resumen. Es inútil insistir sobre la nueva fórmula que aportaron Balzac y Stendhal. Hacían, para la novela, la investigación que los sabios hacían para la ciencia. Ya no imaginaban, ya no narraban. Su tarea consistía en tomar al hombre, disecharlo, analizar su carne y su cerebro. Stendhal era, sobre todo, un psicólogo. Balzac estudiaba más particularmente los temperamentos, reconstruía los ambientes, amasaba los documentos humanos, tomando el título de doctor en ciencias sociales. Comparemos *Le Père Goriot* o *La Cousine Bette* con las novelas precedentes, tanto con las del siglo xvii como con las del siglo xviii, y nos daremos cuenta de la evolución naturalista consumada. Sólo se ha conservado la palabra novela, lo que es una equivocación pues ha perdido todo su significado.

Ahora tengo que elegir entre la descendencia de

Balzac y de Stendhal. Encuentro primero a M. Gustave Flaubert, quien completará la fórmula actual. En él vamos a encontrar la reacción a la influencia romántica de la que ya he hablado. Una de las amarguras de Balzac era la de no tener la brillante forma de Victor Hugo. Se le acusaba de escribir mal, lo que le hacía sentirse muy desgraciado. En ocasiones intentó luchar con un follaje lírico, como por ejemplo cuando escribió *La femme de trente ans* y *Le Lis dans la Vallée*; pero ello no le sirvió de mucho; este prodigioso escritor no fue nunca tan gran prosista como cuando utilizó su estilo abundante y fuerte. Con M. Gustave Flaubert, la fórmula naturalista pasa a manos de un artista perfecto. Se solidifica, adquiere la dureza y el brillo del mármol. M. Gustave Flaubert creció en pleno romanticismo. Todas sus ternuras fueron para el movimiento de 1830. Cuando lanzó *Madame Bovary* fue como un desafío al realismo de entonces, que se jactaba de escribir mal. Él pretendía probar que se podía hablar de la pequeña burguesía de provincias con la amplitud y la energía que puso Homero al hablar de los héroes griegos. Pero, afortunadamente, la obra tenía otro alcance. Lo hubiera querido o no, M. Gustave Flaubert acababa de aportar al naturalismo la última fuerza que le faltaba, la de la forma perfecta e imperecedera que ayuda a las obras a vivir. A partir de entonces, la fórmula quedó fijada. Los recién llegados no tenían más alternativa que caminar por esta larga vía de la verdad por el arte. Los novelistas continuarían la investigación de Balzac, que consistía en avanzar cada día en el análisis del hombre sometido a la acción del medio; serían a la

vez artistas, tendrían la originalidad y la ciencia de la forma, darían a lo verdadero el poder de una resurrección por medio de la intensa vida de su estilo.

Al mismo tiempo que M. Gustave Flaubert, MM. Edmond y Jules Goncourt trabajaban también en este esplendor de la forma. Éstos no provenían del romanticismo. No tenían nada de latinos, nada de clásicos; inventaban su lengua, notaban con una increíble intensidad sus sensaciones de artistas enfermos de su arte. Fueron los primeros que, en *Germinie Lacerteux*, estudiaron el pueblo de París, describiendo las avenidas, los paisajes desolados de las afueras, y osaron decirlo todo en un lenguaje refinado que daba a los seres y a las cosas vida propia. Han ejercido gran influencia sobre el actual grupo de novelistas naturalistas. Si adquirimos nuestra solidez, nuestro método exacto en M. Gustave Flaubert, hay que añadir que nos sentimos tocados por esta nueva lengua de M. Goncourt, esta lengua penetrante como una sinfonía, que da a los objetos el cosquilleo nervioso de nuestra época, que va más lejos de la frase escrita y añade color, sonido y perfume a las palabras del diccionario. No juzgo, solamente constato. Mi único objetivo es establecer las fuentes de la novela contemporánea, explicar en qué consiste esta novela y por qué.

He aquí, pues, las fuentes claramente indicadas. Arriba, Balzac y Stendhal, un fisiólogo y un psicólogo, separados de la retórica del romanticismo, que fue sobre todo una conmoción de retóricos. Después, entre nosotros y estos dos antepasados, M. Gustave Flaubert por una parte, y por otra MM. Edmond y Jules Gon-

court, que aportaron la ciencia del estilo, fijando la fórmula en una retórica nueva. La novela naturalista está ahí. No hablaré de sus representantes actuales. Será suficiente con que indique los caracteres constitutivos de esta novela.

He dicho que la novela naturalista era simplemente una investigación sobre la naturaleza, los seres y las cosas. No dedica, pues, su interés a la ingeniosidad de una fábula bien inventada y desarrollada según ciertas reglas. La imaginación ya no se utiliza, la intriga importa poco al novelista, el cual no se inquieta ni por la exposición, ni por el nudo, ni por el desenlace; quiero decir que el novelista no interviene para quitar o añadir algo a la realidad, que no fabrica un armazón con todas las piezas según las necesidades de una idea preconcebida. Se parte de la idea que la naturaleza es suficiente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla; es suficientemente hermosa, suficientemente grande para llevar consigo un principio, un medio y un fin. En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad. La obra se convierte en un proceso verbal y nada más; sólo tiene el mérito de la exacta observación, de la penetración más o menos profunda del análisis, del encadenamiento lógico de los hechos. Incluso en ocasiones no se relata una vida entera con un principio y un fin; se relata únicamente un fragmento de existencia, algunos años de la vida de

un hombre o de una mujer, una sola página de historia humana que ha tentado al novelista, de la misma manera que el estudio especial de un cuerpo puede tentar al químico. La novela ya no tiene límites, ha invadido y desposeído a los otros géneros. Como la ciencia, es dueña del mundo. Aborda todos los temas, escribe la historia, trata de fisiología y de psicología, se eleva hasta la más alta poesía, estudia las más diversas cuestiones, la política, la economía social, la religión, las costumbres. La naturaleza entera es de su dominio. Se mueve en ella libremente, adoptando la forma que más le gusta, utilizando el tono que juzga más adecuado, y sin estar condicionada por ningún límite. Hemos aquí, pues, lejos de la novela tal como la entendían nuestros padres, una obra de pura imaginación, cuya finalidad se limitaba a gustar y a distraer a los lectores. En las antiguas retóricas, la novela estaba clasificada entre la fábula y las poesías ligeras. Los hombres serios la desdénaban, la dejaban para las mujeres, como una distracción frívola y comprometedora. Esta opinión persiste todavía en provincias y en ciertos ambientes académicos. La verdad es que las obras maestras de la novela contemporánea dicen mucho más sobre el hombre y sobre la naturaleza que algunas graves obras de filosofía, historia y crítica. La herramienta moderna está en la novela.

Paso a otro carácter de la novela naturalista. La novela es impersonal, quiero decir que el novelista no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arries-

garse en la síntesis; los hechos son éstos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia. ¡Pues bien!, el novelista debe atenerse igualmente a los hechos observados, al estudio escrupuloso de la naturaleza, si no quiere perderse en conclusiones falsas. Así pues, el novelista desaparece, guarda para sí sus emociones, expone simplemente las cosas que ha visto. Esto es la realidad; temblemos o riamos frente a ella, saquemos una conclusión cualquiera, la única tarea del autor ha sido la de colocar frente a nuestros ojos los verdaderos documentos. Además de esta impersonalidad moral de la obra, existe una razón de arte. La intervención apasionada o enternecida del escritor, empequeñece la novela, velando la nitidez de las líneas, introduciendo un elemento extraño a los hechos, que destruye su valor científico. No podemos imaginar a un químico que se enfurece contra el nitrógeno porque este cuerpo sea impropio para la vida, o que simpatice tiernamente con el oxígeno por la razón contraria. Un novelista que experimenta la necesidad de indignarse contra el vicio y de aplaudir la virtud, deteriora igualmente los documentos que aporta, pues su intervención es tan molesta como inútil; la obra pierde parte de su fuerza, ya no es una página de mármol sacada de un bloque de la realidad, es una materia trabajada, petrificada de nuevo por la emoción del autor, emoción que está sujeta a todos los prejuicios y a todos los errores. Una obra verdadera será eterna, mientras que una obra emocio-

nada sólo podrá llegar a lisonjear el sentimiento de una época.

Así pues, el novelista naturalista no interviene nunca, al igual que el sabio. Esta impersonalidad moral de las obras es capital, pues provoca la cuestión de la moralidad en la novela. Se nos acusa violentamente de inmoralidad porque ponemos en escena a bribones y a personas honradas sin juzgarlos. Toda la querrela está ahí. Los bribones están permitidos, pero sería necesario castigarlos en el desenlace, o, por lo menos, aplastarlos con nuestra cólera y nuestro asco. En cuanto a las personas honradas, merecerían acá y allá algunas líneas de elogio y aliento. Nuestra impasibilidad, nuestra tranquilidad de analistas delante del bien y del mal son absolutamente culpables. Y se acaba diciendo que mentimos cuando decimos demasiadas verdades. ¡Siempre miserables, ni un personaje simpático! Aquí aparece la teoría del personaje simpático. Se necesitan personajes simpáticos, a riesgo de estrangular la naturaleza. No sólo se nos pide que tengamos preferencia por la virtud, sino que también se nos exige que embellezcamos la virtud y que la hagamos amable. Así, en un personaje deberemos elegir: tomar sus buenos sentimientos y silenciar los malos; incluso seremos más recomendables todavía si inventamos el personaje de pies a cabeza, si lo creamos según el molde convenido del buen tono y del honor. Para esto existen tipos prefabricados a los que se introduce fácilmente en una acción. Se trata de los personajes simpáticos, de las concepciones ideales del hombre y de la mujer, destinados a compensar la impresión molesta de los personajes verdaderos,

tomados de la naturaleza. Como puede verse, nuestra única equivocación en todo esto es no aceptar la naturaleza, no querer corregir lo que es por lo que debería ser. La honradez absoluta no existe en mayor cantidad que la salud perfecta. En todos nosotros hay un fondo de animal humano, al igual que hay un fondo de enfermedad. Así, estas muchachas tan puras, estos jóvenes tan leales de ciertas novelas no tienen nada que ver con la realidad; para acercarlos a esta realidad, sería necesario decirlo todo. Nosotros lo decimos todo, no hacemos una elección, no idealizamos; y por ello se nos acusa de recrearnos en la inmundicia. En suma, la cuestión de la moralidad en la novela se reduce, pues, a estas dos opiniones: los idealistas pretenden que es necesario mentir para ser moral, los naturalistas afirman que no se puede ser moral al margen de lo verdadero. Pues, nada es tan peligroso como lo novelesco; tales obras, al describir el mundo con colores falsos, desequilibran las imaginaciones, las lanza a la aventura; y no hablo de las hipocresías de lo que es necesario, de las abominaciones que se hacen amables bajo un lecho de flores. Con nosotros estos peligros desaparecen. Enseñamos la amarga ciencia de la vida, damos la altísima lección de lo real. Esto es lo que existe, intentad arreglaros con ello. No somos más que sabios, analistas, anatomistas, lo repito una vez más, y nuestras obras tienen la certeza, la solidez y las aplicaciones prácticas de las obras de ciencia. No conozco escuela más moral ni más austera.

Tal es, en la actualidad, la novela naturalista. Ha triunfado, todos los novelistas la aceptan, incluso aquellos que intentaron destruirla antes de nacer. Es la eter-

na historia; nos lamentamos y nos enfadamos al principio, después terminamos por imitar. Es suficiente con que el éxito determine una corriente. Por otra parte, ahora que el impulso ha sido dado, veremos cómo el movimiento se ampliará cada vez más. Se abre el nuevo siglo literario.

III

Paso ahora a nuestro teatro contemporáneo. Acabamos de ver dónde está la novela, hay que constatar ahora dónde está la literatura dramática. Pero antes que nada, recordaré las grandes evoluciones del teatro en Francia.

Al principio encontramos unas piezas informes, diálogos de dos personajes, tres personajes como máximo, que se representaban en las plazas públicas. Más tarde se construyeron las salas, nació la tragedia y la comedia bajo la influencia del renacimiento clásico. Grandes genios consagraron esta fórmula, Corneille, Molière, Racine. Aparecieron como el producto del siglo en que vivieron. La tragedia y la comedia de entonces, con las reglas inmutables, la etiqueta de la corte, los aires amplios y nobles, las disertaciones filosóficas y la elocuencia oratoria, son la imagen exacta de la sociedad contemporánea. Y esta identidad, este estrecho parentesco de la fórmula dramática y del medio social era tan real que durante dos siglos de la fórmula fue, más o menos, la misma. No perdió rigidez, no se ablandó hasta el siglo XVIII, con Voltaire y Beaumarchais. La socie-

dad antigua se sintió entonces profundamente perturbada; el hálito que la agitó hizo florecer el teatro. Se trataba de una mayor necesidad de acción, una sorda revuelta contra las reglas, un vago retorno a la naturaleza. También en aquella época, Diderot y Mercier, instauraron decididamente las bases del teatro naturalista; desgraciadamente, ni uno ni otro produjeron una obra maestra que fijara una nueva fórmula. Por otra parte, la fórmula clásica había tenido una tal solidez en el seno de la antigua monarquía, que no fue enteramente borrada por la tempestad de la Revolución. Todavía persistió algún tiempo, debilitada, degenerada, cayendo en la insipidez y en la imbecilidad. Entonces tuvo lugar la insurrección romántica que se incubaba hacía años. El drama romántico acabó con la tragedia agonizante. Victor Hugo dio el último golpe y recogió los beneficios de una victoria para la que muchos otros habían trabajado. Hay que hacer notar que, por necesidades de la lucha, el drama romántico se hacía la antítesis de la tragedia; oponía la pasión al deber, la acción a la narración, el color al análisis psicológico, la Edad Media a la Antigüedad. Fue precisamente esta antítesis lo que aseguró su triunfo. Era preciso que la tragedia desapareciera, había llegado su hora pues ya no era el producto del medio social, y el drama aportaba la libertad necesaria allanando el terreno violentamente. Pero en la actualidad parece que su papel hubiera tenido que limitarse a eso. No era más que una soberbia afirmación de la negación de las reglas, de la necesidad de la vida. A pesar de todo su alboroto, era el hijo rebelde de la tragedia; y como ella, mentía, disfrazaba los hechos y

los personajes con una exageración que hoy hace sonreír; como ella, tenía sus reglas, sus clichés, sus efectos, unos efectos más irritantes que los de la tragedia porque eran más falsos. En suma, sólo se trataba de una nueva retórica en teatro. El drama romántico iba a tener el largo reinado de la tragedia. Después de haber cumplido su tarea revolucionaria, perdió el aliento, se consumió de golpe, dejando el sitio vacío para reconstruir. A continuación de la necesaria crisis del romanticismo, se ve cómo reaparece la tradición del naturalismo, las ideas de Diderot y de Mercier se afirman cada vez con más fuerza. El nuevo estado social, nacido de la Revolución, fija poco a poco la nueva fórmula dramática en medio de tartamudeos y de pasos hacia adelante y hacia atrás. Este trabajo era inevitable. Se produjo por la fuerza de las circunstancias y no parará hasta que se haya completado la evolución. La fórmula naturalista será, en nuestro siglo, lo que la fórmula clásica ha sido en los siglos pasados.

— Henos aquí, pues, en nuestra época. En ella hallo una actividad considerable, un extraordinario gasto de talento. Es un inmenso taller en el que todos trabajan con ardor. El momento es todavía confuso, hay mucho trabajo perdido, pocas veces se acierta enteramente. Hay que constatar que todos estos obreros trabajan para el triunfo definitivo del naturalismo, incluso los que parecen combatirlo. Están, por lo menos, en el impulso del siglo, van forzosamente hacia donde va el siglo. Como ninguno de ellos ha tenido todavía talla suficiente, en teatro, para fijar por sí solo la fórmula, gracias a un esfuerzo del talento, se diría que se han re-

definitivo - romántico F^o nat. →
partido la tarea, dando cada uno a su vez y en un aspecto determinado, su esfuerzo. Vamos a ver en su trabajo a los más conocidos.

Se me ha acusado violentamente de insultar a nuestras glorias teatrales. Se trata de una leyenda. Podría pretextar que he obedecido a unas ideas de conjunto al hablar de los pequeños y de los grandes; la crítica asegura que mis fracasos personales me han vuelto inhumano respecto a mis colegas con más suerte. Esto no merece una respuesta. Voy a intentar, solamente, juzgar nuestras glorias examinando el lugar que ocupan y qué papel desempeñan en nuestra literatura dramática. Esto explicará una vez más mi actitud.

Veamos primero a M. Victorien Sardou. Es el actual representante de la comedia de intriga. Heredero de Scribe, ha renovado los antiguos recursos y ha impulsado el arte escénico hasta la prestidigitación. Este teatro es una reacción que continúa y que se acentúa cada vez más en contra del teatro clásico. Desde el momento en que se ha opuesto la acción a la narración, desde que la aventura ha tenido más importancia que los personajes, se ha caído en la intriga complicada, en las marionetas movidas por un hilo, en las peripecias continuas, en los golpes inesperados de los desenlaces. Scribe fue una fecha histórica en nuestra literatura dramática; exageró el nuevo principio de la acción convirtiendo la acción en algo único, demostrando cualidades extraordinarias de fabricante, inventando todo un código de leyes y de medios. Esto fue fatal, las reacciones son siempre extremadas. Lo que durante mucho tiempo se ha llamado teatro de género no tiene,

pues, más fuente que una exageración del principio de la acción a costa de la descripción de los caracteres y del análisis de los sentimientos. Se salió de la verdad queriendo, en principio, entrar en ella. Se rompieron reglas para inventar otras nuevas, más falsas y más ridículas. La *pièce bien faite*, quiero decir, la que está hecha sobre un determinado modelo equilibrado y simétrico se ha convertido en un juguete curioso, emocionante, con el cual Europa entera se ha divertido a nuestra costa. De ello data la popularidad de nuestro repertorio en el extranjero, que lo ha aceptado por capricho, al igual que adopta nuestros artículos de París. En la actualidad, la *pièce bien faite* ha sufrido un ligero cambio. M. Victorien Sardou cuida menos su carpintería; pero, si bien ha ampliado el cuadro y se dedica al escamoteo, no por ello deja de ser el representante de la acción en el teatro, de la acción alocada, que todo lo domina y todo lo pisotea. Su gran cualidad es el movimiento; no tiene vida, tiene movimiento, un movimiento endiabrado que arrastra a los personajes y que, en ocasiones, les engaña; les creeríamos vivos pero sólo están bien montados yendo y viniendo como piezas mecánicas perfectas. El ingenio, la destreza, el hábito de actualidad, una gran ciencia de las tablas, un particular talento del episodio, menudos detalles prodigados y admirablemente realizados: tales son las principales cualidades de M. Sardou. Pero su observación es superficial, los documentos humanos que aporta están muy sobados y hábilmente remendados, el mundo al que nos lleva es un mundo de cartón, habitado por monigotes. En cada una de sus obras, sentimos cómo

el terreno se tambalea bajo sus pies. En ellas siempre hay alguna intriga inaceptable, algún falso sentimiento hinchado en extremo, que sirve de eje a toda la obra, o bien una complicación extraordinaria de hechos que una palabra mágica deberá aclarar al final. La vida es de otra manera. Incluso aceptando las exageraciones necesarias de la farsa, querríamos un poco más de profundidad y de simplicidad en los medios. Estas obras sólo son *vaudevilles* desmesuradamente hinchados cuya fuerza cómica es sólo caricaturesca; quiero decir que la risa no nace de la justeza de la observación sino de la mueca del personaje. Inútil es que cite ejemplos. Hemos visto la pequeña ciudad que M. Victorien Sardou ha descrito en *Les bourgeois de Pont-Arcy*; el secreto de su observación está aquí: siluetas apenas esbozadas, las bromas corrientes de los periódicos que todo el mundo ha repetido. Ved las pequeñas ciudades de Balzac y comparad. *Rabagas*, cuya sátira es en ocasiones excelente se estropea con un esbozo de intriga amorosa de las más mediocres. *La famille Benoiton*, en la que algunas caricaturas son muy interesantes, tiene también su defecto, las famosas cartas, estas cartas que encontramos siempre en el repertorio de M. Sardou y que le son tan necesarias como los cubiletes y los guisantes al prestidigitador. Ha obtenido inmensos éxitos y ello se explica, lo cual me parece muy bien. Observad, en efecto, que, si bien pasa a menudo de largo junto a la verdad, no por ello ha dejado de servir singularmente la causa del naturalismo. Es uno de estos obreros, de los cuales he hablado, que son de su tiempo, que trabajan prestando su fuerza a una fórmula que no han te-

nido el talento de fijarla por entero. Su parte personal es la exactitud de la puesta en escena, la representación material lo más exacta posible de la existencia cotidiana. Si engaña al sobrecargar los cuadros, no por ello los cuadros dejan de existir, y esto ya es algo. Para mí, su razón de ser reside en ello. Ha venido a su justo tiempo, ha dado al público el gusto por la vida y por los cuadros tallados en la realidad.

Paso ahora a M. Alexandre Dumas, hijo. Ciertamente, este último ha realizado una tarea todavía mejor. Es uno de los obreros más potentes del naturalismo. Poco ha faltado para que encontrara la fórmula completa y la realizara. A él se deben los estudios fisiológicos en el teatro; sólo él ha osado hasta el momento presente hablar del sexo en la muchacha y de la bestia en el hombre. *La visite des nocces*, ciertas escenas de *Demi-monde* y de *Le fils naturel* contienen un análisis muy notable de una verdad rigurosa. En estas obras hay documentos humanos nuevos y excelentes, lo cual resulta raro en nuestro repertorio moderno. Se puede ver que no regateo los elogios a M. Dumas, hijo. Lo admiro a partir de un conjunto de ideas que, acto seguido, me obligan a mostrarme muy severo con él. En mi opinión, existe una crisis en su vida, el desarrollo de una inclinación filosófica, un florecimiento deplorable de la necesidad de legislar, rezar y convertir. Se ha convertido en el sustituto de Dios sobre esta tierra, y a partir de este momento, las más extrañas imaginaciones han venido a estropear sus facultades de observación. Sólo se basa en el documento humano para llegar a conclusiones extrahumanas, a situaciones sorpren-

denes, en pleno cielo de la fantasía. Ved *La femme de Claude*, *L'étrangère* y algunas obras más, y eso no es todo, el ingenio ha estropeado a M. Dumas. Un hombre de talento no es ingenioso y hacía falta un hombre de talento para fijar magistralmente la fórmula naturalista. M. Dumas ha prestado su ingenio a todos sus personajes; los hombres, las mujeres, incluso los niños, en sus obras hacen frases, estas famosas frases que a menudo deciden el éxito. Nada hay más falso y fatigoso; este exceso destruye la verdad del diálogo. Por último, M. Dumas, que ante todo es lo que se llama un hombre de teatro, nunca duda entre la realidad y una exigencia escénica; vuelve la espalda a la realidad. Su teoría es que poco importa lo verdadero mientras se sea lógico. Una obra se convierte en un problema que hay que resolver; se parte de un punto y hay que llegar a otro punto sin que el público se aburra; y la victoria es completa si se es lo bastante diestro y fuerte para salvar todos los obstáculos forzando al público a que os siga, incluso contra su gusto. Los espectadores pueden protestar después, gritar hasta lo indecible, discutir; no por ello deja de ser cierto que han pertenecido al autor durante una sesión. Todo el teatro de M. Dumas encaja en esta teoría que ha puesto constantemente en práctica.

Triunfa en la paradoja, en lo increíble, en las más inútiles y más arriesgadas tesis gracias a la única fuerza de sus puños. Él, que ha sido alcanzado por el impulso naturalista, que ha escrito escenas de una observación tan clara, no retrocede, no obstante, ante una ficción cuando tiene necesidad de ella para un argumento o

simplemente para montar una obra. Se trata de la más molesta mezcla de realidad entrevista y de invención barroca. Ninguna de sus piezas escapa a esta doble corriente. Recordad, en *Le fils naturel* el cuento increíble de Clara Vignot, y en *L'étrangère* la asombrosa historia de la Virgen del Mal; y cito al azar. Se diría que M. Dumas sólo se sirve de lo verdadero como un trampolín para saltar en el vacío. Hay algo que le ciega. No nos conduce nunca a un mundo que conozcamos, el medio es siempre penoso y ficticio, los personajes pierden todo el acento natural y ya no tocan con los pies en el suelo. Ya no se trata de la existencia en toda su amplitud, sus matices, su sencillez; se trata de un alegato, una argumentación, algo frío, seco, frágil, en lo que ya no hay aire. El filósofo ha matado al observador, ésta es mi conclusión; y el hombre de teatro ha consumado al filósofo. Esto es muy lamentable.

Llego a M. Émile Augier. Es el actual maestro de nuestra escena francesa. En él el esfuerzo ha sido más constante, más regular. Hay que recordar los ataques con que le perseguían los románticos; le llamaban el poeta del sentido común, se burlaban de algunos de sus versos, pero no se atrevían a bromear con los de Molière. La verdad es que M. Émile Augier molestaba a los románticos pues veían en él a un poderoso adversario, a un escritor que reanudaba la tradición francesa por encima de la insurrección de 1830. La nueva fórmula se engrandecía con él: la observación exacta, la vida real puesta en escena, la descripción de nuestra sociedad en un lenguaje sobrio y correcto. Las primeras obras de M. Émile Augier, dramas y comedias en verso, tenían el

gran mérito de proceder de nuestro teatro clásico; tenían la misma simplicidad de intriga, como en *Philiberte* por ejemplo, en donde la historia de una mujer fea que se vuelve encantadora y a la que todo el mundo corteja es suficiente para llenar tres actos, sin la menor complicación; había también toda la luz sobre los personajes, una sencillez poderosa, y la marcha apacible y fuerte de las piezas se enlazaba y desenlazaba únicamente por medio de la acción de los sentimientos. Estoy convencido de que la fórmula naturalista no será más que el desarrollo de esta fórmula clásica, ampliada y adaptada a nuestro medio. Más tarde, M. Émile Augier afirmó con más fuerza su personalidad. Forzosamente tenía que llegar hasta esta fórmula naturalista puesto que llegaba a ella con la prosa y la pintura más libres de nuestra sociedad contemporánea. Citaré, sobre todo, *Les lionnes pauvres*, *Le mariage d'Olympe*, *Maître Guérin*, *Le gendre de M. Poirier* y sus dos comedias que más ruido han hecho, *Les effrontés* y *Le fils de Giboyer*. Son éstas unas obras muy notables, la totalidad de las cuales, más o menos y en algunas escenas, realizan el nuevo teatro, el teatro de nuestro siglo. El notario Guérin tiene una impenitencia final que produce el más auténtico y el más nuevo de los efectos; en *Le gendre de M. Poirier* encontramos una excelente personificación del burgués enriquecido; Giboyer es una curiosa creación, bastante justa de tono, que se agita en medio de un mundo descrito con un gran verbo satírico. La fuerza de M. Émile Augier, y esto le hace superior, reside en que es más humano que M. Dumas, hijo. Establece este lado humano sobre un terreno sólido; con él no se temen los

saltos en el vacío; se mantiene ponderado, quizá menos brillante pero más seguro. ¿Qué ha impedido, pues, a M. Augier llegar a ser el genio esperado, el genio destinado a fijar la fórmula naturalista? ¿Por qué no es más que el más fuerte y el más sensato de todos los obreros del momento presente? Porque, en mi opinión, no ha sabido separarse suficientemente de los convencionalismos, de los clichés, de los personajes ya hechos. Su teatro está continuamente disminuido por unos clichés, por figuras de buen tono. Así, es extraño no encontrar, en sus comedias, la muchacha inmaculada, muy rica, que no quiere casarse porque no quiere ser aceptada por su dinero. Los jóvenes son igualmente héroes de honor y lealtad, que sollozan cuando se enteran de que sus padres han hecho una fortuna de manera poco escrupulosa. En una palabra, el personaje simpático triunfa, y entiendo por simpático el tipo ideal de los buenos y hermosos sentimientos, siempre hecho con el mismo molde, verdadero símbolo, personificación hierática al margen de toda observación verdadera. Es el comandante Guérin, este modelo de militares, cuyo uniforme ayuda al desenlace; es el hijo de Giboyer, este arcángel de delicadeza, nacido de un hombre corrompido, y es el propio Giboyer, tan tierno en su bajeza; es Henri, el hijo de Charrier, en *Les effrontés*, que se compromete porque su padre se ha enredado en un negocio sucio y que le lleva a indemnizar a las personas que éste último ha engañado. Todo esto es muy hermoso, muy conmovedor; pero como documento humano, todo ello es muy impugnable. La naturaleza no tiene estas rigideces ni en el bien ni en el mal. No se

pueden aceptar estos personajes simpáticos más que como una oposición y un consuelo. Y esto no es todo; M. Émile Augier modifica a menudo un personaje de un golpe de baqueta. El sistema es conocido; se necesita un desenlace y se cambia un carácter a continuación de una escena efectista. Véase el desenlace de *Le gendre de M. Poirier*; por ejemplo, por no citar más que éste. En verdad, es demasiado cómodo; no se convierte con tanta facilidad a un hombre rubio en un hombre moreno. Como valor de observación, estos cambios bruscos son deplorables; un temperamento va siempre hasta el final, excepto por causas lentas, muy minuciosas, que hay que analizar. De igual manera, las mejores figuras de M. Émile Augier, las que sin duda permanecerán porque son las más completas y las más lógicas, me parecen el notario Guérin y Pommeau, de *Les lionnes pauvres*. Los desenlaces de ambas piezas son muy hermosos, con una amplia abertura hacia la realidad, hacia la implacable marcha de la vida, y su curso va más allá de las tristezas y de las alegrías de cada día. Al releer *Les lionnes pauvres* pensaba en Madame Marneffe, casada con un hombre honrado. Comparad a Séráphine con Madame Marneffe, poned por un instante cara a cara a M. Émile Augier y a Balzac y comprenderéis por qué, a pesar de sus buenas cualidades, M. Émile Augier no ha fijado la fórmula nueva en el teatro. No tiene la mano suficientemente osada ni suficientemente vigorosa como para desembarazarse de los convencionalismos que llenan la escena. Sus piezas son demasiado ambiguas, ninguna de ellas se impone con la originalidad, decisiva del genio. Prepara una transacción y que-

dará en nuestra literatura dramática como un pionero de una inteligencia ponderada y sólida.

Quisiera hablar de M. Eugène Labiche, cuyo verbo cómico ha sido tan franco, de MM. Meilhac y Halévy, estos finos observadores de la vida parisiense, de M. Gondinet, que acaba de superar la fórmula de Scribe por medio de sus cuadros tan espirituales, tratados al margen de toda acción. Pero es suficiente que me haya explicado respecto a tres autores dramáticos de los más célebres. Admiro mucho su talento, las cualidades diferentes que aportan. Únicamente los juzgo, lo repito, desde el punto de vista de un conjunto de ideas y estudio el lugar y el papel de sus obras en el movimiento literario del siglo.

iv

Ahora que conocemos los elementos, tengo en mi poder todos los documentos que necesitaba para discutir y concluir. Por una parte, hemos visto lo que es la novela naturalista en el momento presente; por otra, acabamos de constatar lo que los primeros autores dramáticos han hecho en nuestro teatro. Solamente nos resta establecer un paralelismo.

Nadie duda que todos los géneros se influyen y caminan al unísono en una literatura. Cuando un soplo ha pasado, cuando se ha dado el impulso, hay un empuje general hacia el mismo objetivo. La insurrección romántica es un ejemplo sorprendente de esta unidad de tendencia bajo una influencia determinada. He se-

ñalado que la fuerza que impulsa el siglo es el naturalismo. En la actualidad, esta fuerza se acentúa cada vez más, se precipita, y todo debe obedecerla. La novela y el teatro son arrastrados por ella. Pero sucede que; la evolución ha sido mucho más rápida en la novela; el naturalismo triunfa en ella mientras que sobre las tablas solamente se insinúa. Tenía que suceder así. El teatro ha sido siempre el último bastión del convencionalismo, por múltiples razones, sobre las que me explicaré. Simplemente quería llegar aquí: la fórmula naturalista a partir de ahora completa y fija en la novela, está muy lejos de serlo en el teatro y afirmo que deberá completarse, que tarde o temprano alcanzará su rigor científico; de lo contrario, el teatro se hundirá, se hará cada vez más inferior.

Hay quien se ha irritado contra mí, que me ha gritado: «Pero ¿qué es lo que usted pide? ¿Cuál es la evolución que usted necesita? ¿No se ha realizado ya esta evolución? ¿No han impulsado ya lo más adelante posible la observación y descripción de nuestra sociedad los MM. Émile Augier, Dumas, hijo; Victorien Sardou? Detengámonos, estamos muy adelantados ya en las realidades de este mundo». En primer lugar, es ingenuo querer pararse; nada es estable en una sociedad, todo es arrastrado por un movimiento continuo. Se va, a pesar de todo, allí donde se debe ir. En segundo lugar, creo que la evolución, no sólo no está cumplida en el teatro, sino que apenas comienza. Hasta el momento presente, no hemos alcanzado más que las primeras tentativas. Ha sido necesario esperar que determinadas ideas calaran, que el público se acostumbrase, que la fuerza de las cir-

cunstancias destruyera uno a uno los obstáculos. Al estudiar rápidamente a MM. Victorien Sardou, Dumas, hijo, Émile Augier, he intentado explicar por qué razones los considero simplemente como obreros que allanan los caminos y no en cambio como creadores, como genios que fundan un monumento. Así pues, después de ellos espero algo más.

Este algo más que indigna y que provoca tantas bromas fáciles es, a pesar de ello, muy simple. No tenemos más que releer a Balzac, a M. Gustave Flaubert y a MM. de Goncourt, en una palabra, a los novelistas naturalistas. Espero que se pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y del vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos. Espero que los medios determinen a los personajes y que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que ya no haya ningún tipo de escamoteo ni golpes de varita mágica que cambian, de un minuto a otro, las cosas y los seres. Espero que ya no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se nos estropeen observaciones justas por medio de incidentes novelescos, cuyo efecto es el de destruir incluso las partes buenas de una obra. Espero que se abandonen las recetas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la

lección terrible de una investigación sincera. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la descripción de la vida, en un proceso-verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas.

Esto es lo que espero. Hay quien se encoge de hombros y responde con sonrisas que esperaré siempre. El argumento decisivo es que no hay que pedir estas cosas al teatro. El teatro no es la novela. El teatro nos ha dado lo que podía darnos. Y esto es todo, tenemos que conformarnos con ello.

¡Pues bien!, estamos en el nudo mismo de la discusión. Nos estrellamos en las condiciones de existencia del teatro. Lo que exijo es imposible; esto equivale a decir que la mentira es necesaria sobre el escenario; es necesario que una obra tenga puntos novelescos, que gire en equilibrio alrededor de ciertas situaciones, que tenga su desenlace en el momento justo. Y entonces entramos en los problemas del oficio. En primer lugar, el análisis enoja, el público pide hechos, siempre hechos; en segundo lugar, existe la óptica de la escena, una acción debe transcurrir en tres horas, sea cual sea su extensión; en tercer lugar, los personajes adquieren un valor particular, lo que requiere una determinación ficticia. No cito todos los argumentos, llego sólo hasta la intervención del público, que es considerable; el público quiere esto, el público no quiere aquello; el público no toleraría demasiada verdad, exige cuatro monigo-

tes simpáticos contra un personaje real tomado de la vida. En una palabra, el teatro es el dominio del convencionalismo, y todo en él se hace convencional, desde los decorados y las candilejas hasta los personajes que se pasean sobre el escenario aguantados por hilos. La verdad no sabría entrar en él más que en pequeñas dosis distribuidas diestramente. Se llega incluso a jurar que el teatro perdería su razón de ser el día en que cesara de ser una emocionante mentira, destinada a consolar la noche de los espectadores entristecidos por las realidades del día.

Conozco estos razonamientos e intentaré responder a ellos acto seguido, llegando a mi conclusión. Es evidente que cada género tiene sus propias condiciones de existencia. Una novela que se lee a solas en casa, junto a la chimenea, no es una obra que se representa ante dos mil espectadores. El novelista tiene el tiempo y el espacio ante sí, todas las escuelas le están permitidas, empleará cien páginas, si le conviene, para analizar a su gusto un personaje; describirá los medios ambientes tan extensamente como le venga en gana, cortará su narración, volverá sobre sus pasos, cambiará veinte veces los lugares, será, en una palabra, el amo absoluto de su materia. El autor dramático, por el contrario, está encerrado en un cuadro rígido; obedece a necesidades de todo tipo, está en medio de obstáculos. Por último, existe el problema del lector aislado y de los espectadores en masa; el lector aislado lo tolera todo, va donde se le conduce, incluso cuando se cansa, mientras que los espectadores en masa tienen pudores, turbaciones, sensibilidades que hay que tener en cuenta, bajo pena de

fracaso seguro. Todo esto es cierto, y es precisamente por ello que el teatro es el último bastión del convencionalismo, tal como he hecho constar más arriba. Si el movimiento naturalista no hubiera encontrado sobre las tablas un terreno tan difícil, tan lleno de obstáculos, se habría producido en el teatro con la intensidad y el éxito que ha obtenido en la novela. El teatro, debido a sus condiciones de existencia, tenía que ser la última conquista, la más laboriosa y disputada conquista del espíritu de la verdad.

Quiero hacer notar que la evolución de cada siglo se encarna forzosamente en un género literario particular. Así, por ejemplo, el siglo xvii se encarna evidentemente en la fórmula dramática. Nuestro teatro experimentó entonces un florecimiento incomparable, en detrimento de la poesía lírica y de la novela. La razón de ello está en que el teatro respondía en aquel momento con exactitud al espíritu de la época. Extraía al hombre de la naturaleza, lo estudiaba con el útil filosófico de la época; tenía el contoneo de la retórica pomposa, las costumbres cortesanas de una sociedad que había alcanzado su más completa madurez; era un fruto de la tierra, la fórmula escrita en la que la civilización de entonces se sentía reflejada con mayor gusto y perfección. Comparad nuestra época con aquella y comprenderéis las razones decisivas que han convertido a Balzac en un gran novelista y no en un gran autor dramático. El espíritu del siglo xix, con su retorno a la naturaleza, con su necesidad de investigación exacta, iba a abandonar la escena, en la que le molestaban demasiados convencionalismos, para afirmarse en la novela, en la que el cuadro no

tenía límites. Por estas razones, la novela, científicamente, se ha convertido en la forma por excelencia de nuestro siglo, la primera vía en la que debía triunfar el naturalismo. En la actualidad, los novelistas son los príncipes literarios del momento. Poseen la lengua, dominan el método, avanzan hacia adelante, junto a la ciencia. Si el siglo xvii fue el siglo del teatro, el siglo xviii será el siglo de la novela.

Por un momento voy a admitir que la crítica corriente tiene razón cuando afirma que el naturalismo es imposible en el teatro. Si aceptamos esta afirmación, tendremos que admitir que el convencionalismo en el teatro es inmutable, que en él será siempre necesario mentir. Estamos condenados a perpetuidad a los escamoteos de M. Sardou, a las tesis y a las frases de M. Dumas, hijo, a los personajes simpáticos de M. Émile Augier. El talento de estos autores no podrá ser superado, debemos aceptarlos como las glorias del siglo en el teatro. Son lo que son porque el teatro quiere que lo sean. Si no han avanzado más, si no han obedecido más a la gran corriente de verdad que nos arrastra, es porque el teatro se lo ha prohibido. Hay en él un muro que impide el paso a los más fuertes. ¡Muy bien! Pero entonces condenamos al teatro, herimos de muerte al teatro. Lo aplastamos bajo la novela, le asignamos un lugar inferior, lo hacemos despreciable e inútil ante los ojos de las generaciones que vendrán. ¿Qué queréis que hagamos con el teatro, nosotros, los obreros de la verdad, anatomistas, analistas, investigadores de la vida, compiladores de documentos humanos, si nos demostráis que no podemos aplicarle ni

nuestro método, ni nuestra herramienta? ¡Verdaderamente!, el teatro sólo vive de convencionalismos, debe mentir, rechaza nuestra literatura experimental. ¡Pues bien! El siglo dejará al teatro de lado, lo abandonará a manos de los grandes divertidores públicos, mientras que realizará en otras partes su grande y soberbia misión. Sois vosotros mismos los que pronunciáis el veredicto, los que matáis al teatro. Es evidente, en efecto, que la evolución naturalista va a extenderse cada vez más, ya que es la misma inteligencia del siglo. Mientras que las novelas irán cada vez más hacia adelante, aportarán documentos más nuevos y más exactos, el teatro chapoteará cada vez más en medio de sus ficciones novelescas, de sus intrigas usadas, de sus habilidades de oficio. La situación será tanto más penosa en cuanto que el público gustará cada vez más de la realidad, en la lectura de las novelas. Los movimientos se indican ya, cada vez con mayor fuerza. Llegará un momento en el cual el público se encogerá de hombros, y reclamará una renovación. El teatro, o será naturalista, o no será, tal es la conclusión formal.

Y ya ahora ¿acaso no se insinúa esta situación? La nueva generación literaria se aleja del teatro. Interrogad a los jóvenes debutantes de veinticinco años, hablo de aquellos que aportan un verdadero temperamento literario; todos os demostrarán un desprecio por el teatro, hablarán de los autores más aplaudidos con una ligereza que os indignará. Para ellos, el teatro es un género inferior. Y ello es debido únicamente a que el teatro no les ofrece el terreno que necesitan; no encuentran en él, ni bastante libertad, ni bastante verdad. Todos se di-

manchado con tinta

rigen a la novela. Si mañana el teatro fuera conquistado por una genialidad, veríais qué impulso recibiría. Cuando escribí en alguna parte que las tablas están vacías, me refería a que todavía no se había producido en ellas ningún Balzac. No podemos comparar a MM. Sardou, Dumas o Augier con Balzac a la ligera; todos los autores dramáticos puestos unos sobre otros no alcanzarían todavía su talla. ¡Pues bien! Las tablas seguirían vacías, bajo este punto de vista, hasta que un maestro, afirmando la fórmula nueva, arrastre tras de sí la generación de mañana.

v

Soy yo, no obstante, quien tiene una fe más robusta en el porvenir de nuestro teatro. No admito ya, ahora, que la crítica corriente tenga razón, al decir que el naturalismo es imposible sobre la escena, y voy a examinar en qué condiciones el movimiento se producirá en ella, sin lugar a dudas.

No, no es cierto en absoluto que el teatro deba permanecer estacionario, no es cierto que los convencionalismos actuales sean las condiciones fundamentales de su existencia. Todo avanza, lo repito, todo avanza en el mismo sentido. Los autores del momento serán sobrepasados; no pueden tener la presunción de fijar para siempre la literatura dramática. Lo que ellos han rechazado, otros lo afirmarán; y el teatro no se parará por ello, por el contrario, entrará en el camino más ancho y recto. En todas las épocas se ha negado la marcha hacia

adelante, se ha negado a los recién llegados el poder y el derecho de cumplir lo que no habían realizado los mayores. Pero esto no es más que vanas cóleras, cegueras impotentes. Las evoluciones sociales y literarias tienen una fuerza irresistible, cruzan con un salto ligero enormes obstáculos que se tenían por infranqueables. El teatro tiene a bien ser lo que es hoy; mañana será lo que debe ser. Y, cuando el cambio tenga lugar, todo el mundo lo encontrará natural.

Entro, ahora, en la deducción. No pretendo tener el mismo rigor científico que hasta este momento. En tanto que he razonado sobre hechos, he afirmado. Ahora me contento con prever. La evolución se producirá, esto es evidente. Pero ¿sucederá a la derecha, sucederá a la izquierda? No lo sé con certeza. Se puede conjeturar, pero nada más.

Por otra parte, cierto es que las condiciones de existencia del teatro serán siempre diferentes. La novela, gracias a su forma de libro, seguirá siendo, quizás, el instrumento por excelencia del siglo, mientras que el teatro sólo le seguirá y completará su acción. No hay que olvidar el maravilloso poder del teatro, su efecto inmediato sobre el espectador. No existe instrumento mejor de propaganda. Puesto que la novela se lee junto al fuego, en diversas etapas, con una paciencia que tolera los más largos detalles, el dramaturgo naturalista deberá plantearse ante todo que nada tiene que hacer con el lector aislado, sino con la masa que tiene necesidad de claridad y de concisión. No veo que la fórmula naturalista rechace esta concisión y esta claridad. Se tratará, simplemente, de cambiar de factura la

carpintería de la obra. La novela analiza largamente, con una minuciosidad de detalles en los que nada se olvida; el teatro analizará tan brevemente como quiera, por medio de las acciones y de las palabras. Una frase, un grito, en Balzac, bastan, a veces, para dar el personaje entero. Este grito es teatro y del mejor. En cuanto a los actos, son análisis en acción, los más atractivos que pueden hacerse. Cuando nos desembarcamos de las emociones de la intriga, de esos juegos infantiles de anudar hilos de manera complicada, con el sólo fin del placer que se halla en desanudarlos acto seguido, cuando una obra no sea más que una historia real y lógica, entraremos en pleno análisis, analizaremos la doble influencia de los personajes sobre los hechos y de los hechos sobre los personajes. Ello me ha inducido a decir a menudo que la fórmula naturalista nos llevaba a la propia fuente de nuestro teatro nacional, a la fórmula clásica. En las tragedias de Corneille, en las comedias de Molière, se encuentra precisamente este análisis continuo de personajes que yo pido; la intriga está en segundo término, la obra es una larga disertación dialogada sobre el hombre. Yo quisiera únicamente que, en lugar de abstraer al hombre, se le colocara en la naturaleza, en su propio medio, extendiendo el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan. En una palabra, la fórmula clásica me parece buena con la condición de que se utilice el método científico para estudiar la sociedad actual, como la química estudia los cuerpos y sus propiedades.

En cuanto a las largas descripciones de las novelas, es evidente que no pueden ser llevadas a escena. Los

novelistas naturalistas describen mucho, no por el placer de describir, como se les reprocha, sino porque el hecho de circunstanciar y de completar al personaje por medio de su ambiente forma parte de su fórmula. Para ellos, el hombre ya no es una abstracción intelectual, tal como se le consideraba en el siglo xvii; es un animal que piensa, que forma parte de la gran naturaleza y que está sometido a las múltiples influencias del suelo en que ha crecido y en que vive. Es por ello que un clima, un país, un horizonte, una habitación, tienen a menudo una importancia decisiva. El novelista, pues, no separa al personaje del aire en que éste último se mueve; no describe por una necesidad de retórica, como los poetas didácticos, como Delille por ejemplo; simplemente anota, en cada hora, las condiciones materiales en las que actúan los seres y se producen los hechos, a fin de ser totalmente completo y para que su investigación lleve hasta el conjunto del mundo y evoque toda la realidad. Pero las descripciones no tienen necesidad de ser llevadas al teatro; se encuentran en él de una manera natural. ¿Acaso la decoración no es una continua descripción que puede ser mucho más exacta y más conmovedora que la descripción hecha en una novela? Se dice que no es más que cartón pintado; en efecto, pero, en una novela, es todavía menos que un cartón pintado, es papel tiznado; y no obstante, se produce la ilusión. Después de los decorados con tanto relieve, de una verdad tan sorprendente, que hemos visto recientemente en nuestros teatros, ya no se puede negar la posibilidad de evocar en escena la realidad de los medios. Atañe a los autores dramáticos, ahora, uti-

lizar esta realidad; ellos proporcionan los personajes y los hechos; los decoradores, siguiendo sus indicaciones, proporcionarán las descripciones, tan exactas como sea necesario. Se trata solamente, en el caso de los dramaturgos, de utilizar los medios tal como lo hacen los novelistas, puesto que pueden realizarlos, enseñarlos. Añadiría que, al ser el teatro una evocación material de la vida, los medios se han impuesto en él en todas las épocas. Solamente en el siglo xvii, puesto que la naturaleza no contaba para nada, puesto que el hombre era pura inteligencia, los decorados eran vagos, un propileo de templo, una sala cualquiera, una plaza pública. En la actualidad, el movimiento naturalista ha impuesto una exactitud cada vez mayor en los decorados. Esto se ha producido poco a poco, insoslayablemente. En ello veo también una prueba del discreto trabajo que ha realizado el naturalismo en el teatro, desde principios de siglo. No puedo estudiar a fondo esta cuestión de los decorados y accesorios, me contento constatando que la descripción en escena es no solamente posible sino que es del todo necesaria y que se impone como una condición esencial de existencia.

Creo que no tengo por qué hablar de cambios de lugar. Hace mucho tiempo que la unidad de lugar no es observada. Los autores dramáticos no se preocupan por el hecho de abrazar una existencia entera, por pasar a los espectadores de un extremo a otro de mundo. Aquí, el convencionalismo sigue siendo el amo, al igual que lo es, por otra parte, en la novela, en la que el escritor recorre a veces cien leguas de un párrafo a

otro. Lo mismo ocurre con la cuestión de tiempo. Hay que hacer trampas. Una acción que exigiría quince días, por ejemplo, debe caber en las tres horas que se utilizan para leer una novela o para ver una pieza. No somos la fuerza creadora que rige este mundo, solamente somos creadores de segunda mano que analizamos, resumimos, casi siempre tanteando, felices y aclamados como genios cuando podemos desprender un solo rayo de la verdad.

Y ahora, vamos con el lenguaje. Se pretende que hay un estilo para el teatro. Se quiere que sea un estilo totalmente diferente a la conversación hablada, un estilo más sonoro, con más nervio, escrito una quinta más alta, cortado en facetas, sin duda para hacer centellear los cristallitos de los lustros. En nuestros días, por ejemplo, M. Dumas, hijo, es considerado un gran escritor dramático. Sus «palabras» son famosas. Salen como cohetes, se deshacen en haces, hacia el aplauso de los espectadores. Por otra parte, todos los personajes hablan un mismo lenguaje, un lenguaje de parisiense espiritual, lleno de paradojas, buscando continuamente la frase seca y brutal. No niego el esplendor de este lenguaje, un esplendor poco sólido, pero niego su verdad. Nada es tan cansado como esta continua ironía de la frase. Desearía un poco más de flexibilidad, un poco más de naturalidad. Es a la vez demasiado bien escrito e insuficientemente escrito. Los verdaderos estilistas de la época son los novelistas; hay que buscar el estilo impecable, vivo, original en M. Gustave Flaubert y en MM. de Goncourt. Cuando se compara la prosa de M. Dumas con la de estos grandes prosistas, ya no es

correcta, ni tiene color ni movimiento. En el teatro quisiera ver un resumen de la lengua hablada. Si se quiere llevar a escena una conservación con sus repeticiones, sus palabras inútiles, se podría vigilar el movimiento y el tono de la conversación, el ingenio de cada conversador, en una palabra, la realidad colocada en el punto necesario. MM. de Goncourt han hecho una curiosa tentativa de este tipo en *Henriette Maréchal*, esta obra que no se ha querido comprender y que nadie conoce. Los actores griegos hablaban con un tubo de bronce; bajo Luis XIV, los comediantes recitaban sus papeles con un tono de melopea para darles más pomposidad; en la actualidad nos contentamos con decir que hay un lenguaje teatral, más sonoro y sembrado de palabras como petardos. Se ve que hay un progreso; un día nos daremos cuenta de que el mejor estilo en teatro es el que resume mejor la conversación hablada, el que pone la palabra justa en su lugar con el valor que debe tener. Los novelistas naturalistas ya han escrito excelentes modelos de diálogos reducidos a palabras estrictamente útiles.

Nos queda la cuestión de los personajes simpáticos. No niego que esta cuestión es capital. El público permanece frío cuando no se satisface su necesidad de un ideal de lealtad y de honor. Una obra en la que sólo haya personajes vivos, tomados de la realidad, les parece negra, austera, cuando no los exaspera. Particularmente sobre este punto es donde se libra la batalla del naturalismo. Es preciso que sepamos armarnos de paciencia. En este momento, se realiza un trabajo secreto entre los espectadores; llegan poco a poco, impulsados

por el espíritu del siglo, a admitir las audacias de las descripciones reales, incluso a tomarles gusto. Cuando no puedan soportar ciertas falsedades casi habremos conseguido ganarlos. Las obras de los novelistas ya preparan el terreno acostumbrándolos. Llegará el momento en que bastará que surja un maestro para encontrar todo un público dispuesto a apasionarse en favor de la verdad. Se tratará de una cuestión de tacto y de fuerza. Entonces se comprobará que las más altas y más útiles lecciones residen en la descripción de las cosas como son y no en las generalidades machacadas ni en los aires de valor sobre la virtud que se cantan para placer de los oídos.

He aquí, pues, las dos fórmulas presentes: la fórmula naturalista que convierte al teatro en el estudio y la descripción de la vida, y la fórmula convencional, que hace del teatro una pura diversión del espíritu, una especulación intelectual, un arte de equilibrio y de simetría, regulado según un cierto código. En el fondo, todo depende de la idea que se tenga de una literatura, de la literatura dramática en particular. Si se admite que una literatura no es más que una investigación de las cosas y de los seres, realizada por espíritus originales, se es naturalista; si se pretende que una literatura es un armazón sobreañadido a lo verdadero, que un escritor debe utilizar la observación para lanzarse a la invención y al arreglo, se es idealista, se proclama la necesidad de los convencionalismos. Acabo de ser sorprendido por un ejemplo. Se ha representado últimamente en la Comédie Française *Le fils naturel* de M. Dumas, hijo. De repente, un crítico salta de entu-

siasmo. Helo allí plenamente cautivado. ¡Dios mío! ¡Qué bien fabricado está eso, qué bien pulido, encajado, pegado y enclavijado! ¡Es tan bonito este juego de ruedas! ¡Y éste se presenta tan a punto para engranarse a esta otra pieza, la que, a su vez, pone en movimiento toda la máquina! Entonces se desmaya, no encuentra palabras suficientemente elogiosas para explicar el placer que le proporciona esta mecánica. ¿No da la impresión de que habla de un juguete, de un juego de paciencia, cuyas piezas enreda y coloca de nuevo con orgullo? Personalmente, me quedo frío delante de *Le fils naturel*. ¿Por qué? ¿Soy más tonto que la crítica? No lo creo. Pero no soy aficionado a la relojería y sí a la verdad. Sí, en efecto, esta obra es un bonito mecanismo. Pero me gustaría que fuese de una viveza soberbia, querría la vida, con su cosquilleo, con su amplitud, con su potencia; desearía la vida entera.

Y añadido que tendremos la vida entera en el teatro, tal como ya la tenemos en la novela. Esta pretendida lógica de las piezas actuales, esta simetría, este equilibrio obtenido en el vacío por medio de razonamientos que provienen de la antigua metafísica, caerán delante de la lógica natural de los hechos y de los seres, tal como se comportan en la realidad. En lugar de un teatro de fabricación, tendremos un teatro de observación. ¿Cómo terminará la evolución? El mañana nos lo dirá. He intentado prever, pero dejo al genio el cuidado de realizar. Ya he dado mi conclusión: nuestro teatro será naturalista o no será.

Ahora que he intentado resumir el conjunto de mis ideas, ¿puedo esperar que ya no se me haga decir lo

que nunca he dicho? ¿Continuarán viendo en mis opiniones de crítica no sé qué ridículo regodeamiento de vanidad y qué necesidad de odiosas represalias? No soy más que el más convencido soldado de lo verdadero. Si me equivoco, mis juicios están aquí, impresos, y dentro de cincuenta años se me juzgará a mí, se me podrá acusar de injusticia, de ceguera, de violencia inútil. Acepto el veredicto del porvenir.