

Henry James y el teatro francés

IGNACIO RAMOS GAY
Universidad de Valencia, España

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la percepción de las obras teatrales y salas francesas llevada a cabo por Henry James en tanto que modelos sociales para el teatro inglés del último tercio del siglo XIX. En la línea de críticos teatrales victorianos como William Archer y Matthew Arnold, James fue pionero en no despreciar la importación del teatro francés en Gran Bretaña y en su consideración del mismo como un modelo para la organización, composición, dirección y estructuración interna de las salas teatrales británicas. Su punto de vista contribuyó a la rehabilitación de un teatro inglés nativo de calidad por medio de un acercamiento que trascendiese el análisis dramático tradicional y que tuviera implicaciones sociológicas que afectaran también al público.

Palabras clave: Henry James, Comédie-Française, Renacimiento del teatro inglés, Industria teatral, Identidad nacional.

Abstract

The aim of this paper is to explore Henry James's perception of French plays and playhouses as social models for the late nineteenth-century English stage. In line with drama critics William Archer and Matthew Arnold, James was a pioneer in not deploring French drama and in regarding it as a means to help the English theatre in its inner organisation, as far as dramatic composition, stage directing and playhouse arrangement were concerned. His critical standpoint deeply contributed to the resurgence of a native theatre of quality by covering not only conventional dramatic analysis but also the texture of culture defined by people, thus transcending mere textual analysis to reach sociological implications concerning the audience.

Key words: Henry James, Comédie-Française, Revival of English Drama, Theatre industry, National identity.

En una búsqueda de nuevos espacios, a lo que se unía la mitificación clásica ejercida por París en el imaginario decimonónico, la llegada de James a la capital francesa en noviembre de 1875 dejaba definitivamente atrás el «provincial thought» (Swinburne, 167) que Matthew Arnold entreveía en sus homólogos británicos, y que sin duda el norteamericano presentía por igual en Nueva Inglaterra. De acuerdo con Peter Brooks,

en su Cambridge (MA) natal, Henry James, «felt an exile on native ground» (Brooks, 7), y su decisión de trasladarse a París no difería sustancialmente de la de tantos otros artistas de renombre que, como Oscar Wilde, concebían la ciudad como «the place of writers and artists, the place of the life of mind and spirit, of freedom from family and constraint, the place where writing novels was taken seriously» (Brooks, 7). El desplazamiento fue producto, por lo tanto, de una necesidad personal, de la voluntad de asimilarse al epicentro cultural europeo —James leía, escribía y hablaba francés con fluidez— y de convertirse en un artista en virtud de la sublimación de la figura del novelista francés que se difundía en contextos anglófonos. En la línea de la negociación de la identidad cultural propuesta por Wilde —que llegó incluso a amenazar con renunciar a su nacionalidad británica a favor de una naturalización parisina, a raíz de la prohibición de su obra *Salomé* en Londres en 1893—, París representaba para James una proyección íntima de sus inquietudes artísticas, traspuestas en la vida y en la producción literaria de autores como Flaubert, Zola o Balzac, cuyos modelos, tanto biográficos como literarios, trataría de imitar. En este sentido, Brooks sostiene que fue «Balzac's Paris that lured James abroad more than anything else» (Brooks, 8). El periplo vital del autor emulaba el del novelista francés, llegando a trascender su biografía hasta el punto de encarnar la de sus propios personajes de ficción, por cuanto la llegada de James a París venía a encarnar los destinos literarios de los héroes balzacianos Rastignac y Lucien de Rubempré, igualmente atraídos desde provincias por los destellos de la capital, y con el ánimo de emprender carreras prometedoras.

Si París representaba en el imaginario de la Nueva Inglaterra conservadora «the modern Babylon», tal y como el propio hermano del autor aseguraba en su correspondencia (Brooks, 10), sus lujos, placeres y entretenimientos no pasaron inadvertidos a un recién llegado James que, bien debido a su soledad inicial, bien a causa de la implantación de una sociedad basada en la industrialización masiva del entretenimiento, se entregó desde sus primeros días a la vida cultural teatral. Aun cuando las crónicas de los espectáculos a los que asistió comprendieron la gran mayoría de las salas, fue el Théâtre Français, en la Rue Richelieu, el espacio que focalizó sus atenciones, y a partir de cuyas representaciones propuso un paradigma de regeneración del teatro británico del momento. De acuerdo con las impresiones recogidas en sus múltiples colaboraciones para el diario *The Nation*, tanto la compañía de la Comédie-Française, cuanto el espacio reservado para sus puestas en escena, establecían un modelo de actuación y organización administrativa diametralmente opuesto a la dictadura de los *long runs* que prevalecía en Gran Bretaña desde la aprobación de la Theatres Act en 1843, por la que se implementaba el *laissez-faire* en materia de representación de *legitimate* o *spoken drama*¹, así como en la construcción de salas. Testigo excepcional

¹ La legalidad escindía la escena en salas «mayores» y «salas menores», aplicándose sistemáticamente el calificativo a las obras, actores y autores que en unas u otras actuaran o se representaran, restringiendo su puesta en escena en función de su calidad. Hasta 1843, año en que se aprueba la

igualmente de los teatros londinenses, y de la agresiva tiranía del éxito inmediato sobre las tablas como único modo de supervivencia de una obra en cartelera, el ejemplo propuesto por la Comédie-Française venía a contrarrestar un panorama teatral en que la puesta en escena de una pieza quedaba subordinada a los dictámenes del público, y en el que el recurso sistemático a originales franceses que garantizaran el lleno de la sala se había convertido en la práctica habitual entre los empresarios teatrales, más preocupados por la continuidad y beneficio crematístico de la industria teatral que por la experimentación o calidad dramática y literaria de la pieza. El denominado *long run*, la tendencia a mantener en cartel durante el mayor periodo de tiempo posible la obra —lo que fomentaba el agotamiento de las fórmulas y la mecanización de los actores, así como el declive de los dramaturgos que optaban por la adaptación, versión o traducción sistemática de originales franceses, antes que por la creación original propia— representaba el punto de partida de su crítica hacia un panorama teatral londinense que carecía de los atributos artísticos de su homólogo parisino, debido a su orientación casi exclusivamente comercial. En consecuencia, las múltiples traducciones, adaptaciones y versiones de obras francesas que poblaban las salas londinenses de finales de siglo desnaturalizaban, según James, la propia identidad nacional del género en Gran Bretaña, que palidecía frente a los escenarios franceses del momento:

Theatre Regulation Act que legitimizaba a los teatros «menores» siempre que cumplieran con una serie de requisitos dispuestos legalmente por el Lord Chamberlain —entre ellos, que toda producción incluyera un determinado número de canciones o de notas de piano— el monopolio establecido desde 1660 por las *Letters Patent* o *Charters* aprobadas por Charles II en torno a los *patent theatres*, o teatros oficiales, únicas salas a las que estuvo permitido legalmente representar *legitimate drama*, configuró el panorama dramático de la primera mitad del XIX. Los tres únicos *patent theatres*, el Drury Lane, el Covent Garden y el Haymarket, poseían el derecho exclusivo de representar *serious drama* —tragedia, comedia y farsa— relegando al resto de las salas a la representación de *illegitimate drama*, esto es, piezas musicales, pantomimas, *burlettas*, melodramas y demás piezas de naturaleza híbrida en las que el diálogo estuviera ausente, pues sólo a las primeras se les permitía incorporar parlamentos sobre el escenario. Originariamente los *patent* fueron concedidos únicamente a dos de las tres salas: al Drury Lane y al Lincoln's Inn Fields —que en 1732 se trasladaría al Covent Garden, dirigidas por William Davenant y Thomas Killigrew respectivamente. Este monopolio se reforzó por la aprobación de la ley de 1737 que explícitamente distinguía los géneros que cada sala estaría capacitada para representar y posicionaba al Lord Chamberlain como regulador de la actividad teatral. El Haymarket entró a formar parte de la terna posteriormente en 1766, a partir del privilegio concedido a Samuel Foote por el rey, aunque limitado a la temporada teatral estival —del 15 de mayo al 15 de septiembre. Tras la muerte de Foote, el Lord Chamberlain concedió la licencia de representación al teatro y, aunque en tanto que objeto de licencia su estatus difería de las patentes que subvencionaban el Drury Lane y el Covent Garden, los privilegios de los que fue continuamente objeto le valieron esa consideración por parte del público. Los diferentes responsables del cargo de Lord Chamberlain no hicieron sino reforzar las bulas concedidas al Haymarket —por ejemplo, la renovación sistemática de su licencia teatral— y extendieron los meses de representación de tres a diez meses al año. De este modo, el panorama teatral a principios del XIX quedaba escindido entre dos espacios físicos, el Drury Lane, Covent Garden y Haymarket por un lado, que se oponían a un elevado número de salas menores, manifestando un conflicto igualmente trasladable a los géneros, piezas y autores allí representados.

The English stage of to-day [...] certainly holds the mirror as little as possible up to nature –to any nature, at least, usually recognized in the British Islands. Nine-tenths of the plays performed upon it are French originals, subjected to the mysterious process of ‘adaptation’ [...] transplanted from the Gallic soil into a chill and neutral region where they bloom hardly longer than a handful of cut flowers stuck into moist sand. They cease to have any representative value as regards French manners, and they acquire none as regards English [...]. He would be wise who should be able to indicate the ideal, artistic and intellectual, of the English drama to-day. It is violently and hopelessly irresponsible (James, 93-94).

Lejos de constituir una travesía en el desierto del autor, la noción de «irresponsabilidad» a la que aludía James para calificar la regulación y los modos de organización de los teatros británicos se sumaba a las apreciaciones de similar cariz pronunciadas por gran parte de la crítica dramática británica del momento, particularmente Clement Scott, William Archer y George Bernard Shaw. Las referencias a la importación de modelos franceses no atendía, para los críticos más conservadores, más que a necesidades de orden crematístico, antes que a una revitalización del teatro patrio, lo que llevaba al propio James a cuestionarse la existencia de un auténtico teatro inglés, cuestionando con ello la posibilidad de asociar una identidad nacional a un género en particular:

When one says ‘English drama’ one uses the term for convenience’s sake; one means simply the plays that are acted at the London theatres and transferred thence to the American. They are neither English nor a drama; they have not that minimum of ponderable identity at which appreciation finds a starting-point. As the metaphysicians say, they are simply not cognisable (James, 93-94).

El debate que recuperaba James, y que se había estado gestando desde el inicio de la era victoriana a raíz del liberalismo en materia teatral que comportó la llegada al trono de la reina Victoria en 1837, así como el expansionismo económico-militar del Imperio Británico, cuestionaba las señas de identidad del teatro inglés y su desnaturalización a manos de los calcos de obras extranjeras, en un momento crucial de reafirmación de la identidad nacional británica en el resto de terrenos culturales y sociales. De la misma manera que las numerosas referencias a Shakespeare abundaban en los diarios dramáticos como referente para la rehabilitación de un teatro nacional empobrecido, James, en la línea de William Archer o Matthew Arnold, se desmarcaba de los parámetros proteccionistas del momento augurando una recuperación teatral que tomase como paradigma referencial los principios organizativos del teatro francés, y, más concretamente, de la Comédie-Française. Aislada de las constantes luchas por la supervivencia en cartelera gracias a la existencia de su propio espacio de representación, de las presiones comerciales en virtud de las subvenciones estatales, así como de la volubilidad de un público por cuanto era considerada un museo del arte dramático, la Comédie-Française se erigió para James en el vector de legitimación del

teatro británico, el modelo cuyos pilares organizativos habrían de ser imitados en Gran Bretaña con el fin de reestructurar y profesionalizar el arte escénico como seña cultural de la nación. Sus artículos periodísticos representarían, en consecuencia, más que un análisis contrastivo de los espectáculos a ambos lados del Canal, un intento de asimilar los principios fundacionales de la Comédie al contexto británico, partiendo del ejemplo de la capital.

Uno de los principales resultados de la incipiente industrialización comercial del teatro londinense señalados por James, cuyas consecuencias negativas resaltaban a partir de su comparación con las salas parisinas, residía en el contraste entre las fórmulas de interpretación sobre el escenario existentes entre ambos países. El modelo interpretativo aportado por Francia servía de puente para la renovación de esquemas declamativos demasiado arcaizantes mediante la introducción de nuevas técnicas basadas en planteamientos de corte más naturalista y una interpretación menos individualista, a favor de lo que Sarcey denominaba «ensemble» (Sarcey, 183). La visión de James, que ensalzaba la dicción y actuación francesas sobre las tablas respecto de los actores británicos, resultaba tanto más innovadora si atendemos a la valoración clásica por parte de la crítica británica de sus homólogos parisinos: si el pasado constituía un punto de referencia para la comprensión del presente dramático inglés, para no pocos críticos y actores ingleses –no en vano Matthew Arnold lamentaba la crisis del panorama dramático de la época, afirmando «we in England, have no modern drama at all. We have our Elizabethan drama. We have a drama of the last century and of the latter part of the century preceding» (Arnold, IX, 78)– las alusiones al teatro Isabelino y a la Comedia de la Restauración, en tanto que edades doradas del arte dramático en Inglaterra, condicionaban la percepción del presente, y determinaban su comprensión como época decadente para el teatro. De manera similar, William Robson, en sus memorias autobiográficas, recurría a las manifestaciones de Mme de Staël para desempolvar un pasado glorioso, en el que la interpretación de los actores ingleses superaba el artificio de la actuación francesa:

La déclamation anglaise est plus propre qu'aucune autre à remuer, quand un beau talent en fait sentir la force et l'originalité. Il y a moins d'art, moins de convenu qu'en France, l'impression qu'elle produit est plus immédiate, le désespoir véritable s'exprimerait ainsi, et la nature des pièces et le génie de la versification, plaçant l'art dramatique à moins de distance de la réelle ; l'effet qu'il produit est plus désespérant (Robson, 165).

Robson entendía que la escritora francesa se refería con su afirmación al estilo del actor inglés del XVIII, Young, cuya «clear enunciation [...] would give a French listener some of that pleasure which we all feel in understanding the beauties of a foreign tongue» (Robson, 169). La interpretación se resumía en la excelencia de la dicción, como afirmaba Henry James en un artículo sobre los teatros londinenses de

1879: «in the opinion of many people the basis, the prime condition, of acting is the art of finished and beautiful utterance –the art of speaking, of saying, of diction, as the French call it» (James, 122).

Sin embargo, dicha dicción había de ser objeto de estudio y de enseñanza, y el Conservatoire de la Comédie, el centro de aprendizaje del arte escénico generador de un estándar artístico y lugar de formación de generaciones de actores como Sarah Bernhardt, Coquelin *aîné* o Fabvre, se imponía como una necesidad en aras de preservar y transmitir una técnica profesional que negaba los acercamientos al teatro de corte más esencialista, propuestos por los actores británicos. Si en Gran Bretaña la interpretación se asociaba más al instinto del actor, a su capacidad innata e intuitiva de declamar y actuar, James argumentaba a favor de la solidez de la instrucción dramática propuesta por un Conservatoire de raigambre francesa, capaz de transmitir una educación técnica que abarcara la corporeidad del actor. La naturalidad expresiva de los actores franceses sobre el escenario era, en no pocos casos, aplaudida por la profesión británica, aunque justificada siempre recurriendo a argumentos vaporosos respecto de la capacidad genética de los franceses para vehicular emociones. Por ejemplo, el actor y director Max Beerbohm aludía a Francia como «a naturally expressive race», de la que se deducía que su amplio registro de destrezas corporales no era sino el resultado de cierta adjudicación de atributos naturales. En palabras de Max Beerbohm, a diferencia del actor inglés, «it is natural for them to express themselves through facial play and gesture, as mimes must, and through modulations of the voice. It is not natural for us to do so» (Beerbohm, 219). Tal perfección en el control y dominio del cuerpo y de sus mecanismos expresivos, la sumisión de lo orgánico a la interpretación por parte de las compañías francesas era igualmente alabada por James, aunque sin recurrir a argumentos genéticos, sino a la instrucción recibida en las escuelas de arte dramático, capaces de estimular el desarrollo de un dominio casi esotérico del cuerpo sobre el escenario:

In France... the actor's art, like the ancient arts and trades, is still something of a «mystery» –a thing of technical secrets, of special knowledge. This kind of feeling about it is inevitably much infringed when it becomes the fashion, in the sense that I have alluded to, and certainly the evidences of training– of a school, a discipline, a body of science –are on the English stage conspicuous by their absence (James, 121).

El actor francés, según James, había *domesticado* su cuerpo, hasta el punto de poder crear en su interlocutor, a través de un gesto, el efecto perlocutivo deseado. De manera similar, e insistiendo en el impacto de la actuación francesa entre el público londinense, el crítico francés Augustin Filon, recordando la actuación en Londres de Favart y Delaunay en el montaje de la comedia de Musset, *On ne Badine pas avec l'amour* (1834/1861), describía el sobrecogimiento de la escena final, en la que un patio de butacas enmudecido asistió a una interpretación única:

Lorsque, au dénouement, on entendit dans la coulisse le bruit d'une chute avec un cri étouffé, et que Favart reparut, tout pâle, et traverse la scène comme un ouragan de désespoir en jetant ces mots : 'elle est morte ! Adieu, Perdican !' Une telle angoisse d'admiration étreignait les poitrines qu'on oubliait d'applaudir, et il y eut une seconde d'étonnante stupeur, de respectueux silence, comme devant une catastrophe véritable : le plus bel hommage qui ait jamais été offert au talent scénique (Filon, 174).

El realismo, la verosimilitud de la interpretación de Favart, supuso un hito para los futuros actores sentados en el patio de butacas, por lo que Filon no dudaba en afirmar que « je ne serais pas surpris, que cette soirée eût marquée dans la carrière de plus d'un artiste » (Filon, 174). El público, enmudecido, asistía a representaciones fascinantes que le permitían captar la belleza de un teatro encarnado en determinados artistas que progresivamente se irían erigiendo en calidad de iconos para actores y dramaturgos que, como Wilde, escribirían sus obras para ellos.

La honda impresión causada por las representaciones parisinas de la Comédie, o a lo largo de sus múltiples desplazamientos a Londres, evidenciaron la necesidad de crear un Conservatoire británico que diese fin al entendimiento de la interpretación como *revelación*, antes que como técnica adquirida. La institución permitiría, además, no sólo que se democratizase el «don» reunido en unos pocos elegidos –de acuerdo con las visiones más clásicas británicas del momento, y sin duda focalizadas en la figura del actor Henry Irving, principal objeto de las críticas de James– sino que, además, posibilitaría incrementar el nivel interpretativo por medio de una ampliación de la competencia teatral promovida por la multiplicidad de actores de calidad:

If there existed in England such school of dramatic training as the Conservatoire of Paris, any such exemplary stage as the Théâtre Français, a discriminating critic might say of him: 'here is an aspirant with the instincts of an artist, and who, with proper instruction, may become an actor'. But thanks to the absence of any school and of any formidable competition, success has come easily to Mr. Irving (James, 36).

Contrariamente a un entendimiento de la actuación profesional como monopolio reservado a unos pocos privilegiados por una atribución natural, James proponía una visión de la misma como un entrenamiento técnico y metódico que trasladase una concepción más igualitaria del arte dramático. Y, en ese sentido, la presencia de una compañía como la Comédie-Française permitía, por medio de un grupo homogéneo de actores, imponer un modelo más igualitario y operativo –por rotativo en la asignación de roles– que la entronización clásica de un solo actor.

Del mismo modo que el actor ejercía un papel determinante en la recuperación del arte dramático, no por ello recaía en él todo el peso de la representación y del impacto social de la misma. Tras su paso por París, James apuntó a uno de los grandes elementos diferenciadores del arte escénico a uno y otro lado del canal: la calidad del

público, su espíritu crítico, y el entendimiento de la escena, por parte del espectador francés, antes como una «necesidad» que un mero entretenimiento:

The audience at the Parisian theatres is indeed often as interesting to me as the play [...] *Les honnêtes gens* of every class are largely represented, and it is clear that even people of serious tastes look upon the theatre, not as one of the extras, but as one of the necessities of life (James, 7).

James no fue el único en alzar la voz a favor de una educación del público como plataforma de dinamización de la calidad del teatro en Gran Bretaña. Como él, el crítico y dramaturgo Edward Fitzball remitía a Francia como una nación cuyo nivel de civilización superaba a Gran Bretaña en razón de la sublimación del teatro como un alimento espiritual necesario:

The French far excel us in their distinction of the classing of the drama; but the French are decidedly a dramatic nation, and support the drama like a necessity, which the English do not. While at the same time a great portion, I fear the greater portion of the people, do not see the necessity for theatres at all (Fitzball, II, 118).

Para ambos, el teatro en Gran Bretaña no dejaba de ser más que un entretenimiento pasajero, una actividad de «moda» para las clases más acomodadas, más interesadas en la exhibición personal en la sala que en la propia representación, como afirmaba James: «The theatre just now is the fashion, just as 'art' is the fashion and just as literature is not. The English stage has probably never been so bad as it is at present and at the same time there probably has never been so much care about it» (James, 119). Si en Inglaterra el teatro tenía un marcado cariz social, los espectadores franceses «knew too much» (James, 102) para reducir el género únicamente a la categoría de simple entretenimiento. Antes que una moda, la propia mitificación de la nación francesa llevaba al autor a considerar que, para el público galo, los teatros parisinos cumplían una función social que no era otra que aquella de alimentar las necesidades artísticas de sus habitantes:

In France the stage has still, and will probably long have, the good fortune of not becoming the fashion. It is something at once more and less than the fashion, and something more respectable and permanent, and a part of the national life. It is a need, a constant habit, enjoying no fluctuations of credit (James, 120).

Lejos de ser conceptualizado como un divertimento pasajero, el teatro recibía en Francia, de acuerdo con el novelista, la categoría de ser un arte nacional, parte de la vida del país y, por tanto, reflejo de la identidad nacional artística del mismo.

Pero, además, la acepción del término «fashion», utilizado por James, si bien indicaba la popularidad del género, también apuntaba hacia una cierta *similitud* de

formas, una homogeneidad involutiva contraria al progreso resultante de la confrontación de diversos artes y tendencias. De ahí que James comenzase su análisis del estado dramático de Londres en 1879, en relación con su experiencia parisina, insistiendo en la similitud, en la homogeneidad de los espectáculos, como síntoma de la degeneración del género:

The first impression one receives in England on turning one's attention at all in this direction, is that a very large number of people are doing the same. The theatre just now is the fashion, just as «art» is the fashion and just as literature is not. The English stage has probably never been so bad as it is at present and at the same time there probably has never been so much care about it. It sometimes seems to an observer of English customs that this interest in histrionic matters almost reaches the proportions of mania. It pervades society –it breaks down barriers. If you go to an evening party, nothing is more probable than that all of a sudden a young lady or a young gentleman will jump up and strike an attitude and begin to recite a poem or a speech. Every pretext for this sort of exhibition is ardently cultivated, and the London world is apparently filled with stage-struck young persons whose relatives are holding them back from a dramatic career by the skirts of their garments. Plays and actors are perpetually talked about, private theatricals are incessant, and members of the dramatic profession are «received» without restriction. They appear in society, and the people of society appear on the stage; it is as if the great gate which formerly divided the theatre from the world had been lifted off its hinges. There is, at any rate, such a passing to and fro as has never before been known; the stage has become amateurish and society has become professional (James, 119-120).

La tendencia a repetir esquemas se formalizaba en la apariencia superficial del género. Convertido en una suerte de obsesión entre las clases más elevadas, la entrada en sociedad requería la presencia de un elemento atingente al teatro como arte reevaluado, como otrora la pintura o la escultura en las cortes barrocas. El sentido de la *mise en scène* casaba bien con la idiosincrasia de la *high society* londinense, y, en esa constante exhibición y reconocimiento recíprocos, el teatro jugaba un papel revelador de la identidad de sus integrantes, convertidos en mejores actores que los propios profesionales de las tablas. Esto se debía, en opinión de James, a un proceso de democratización del género que, si bien afectó por igual a Francia, la alta concepción del mismo y su comprensión como necesidad del individuo, antes que un lujo de proyección social, impidió su vulgarización en el país vecino.

El teatro y su industrialización cultural constituían una moda y un signo de distinción social en el Londres del último tercio de siglo. De ahí que James señalase con ironía la gran diferencia entre el público inglés y francés, resultado de la elegancia de éste, de su estilo y comportamiento en la sala. El público inglés se quería *actor*, y por lo tanto se integraba como parte misma de la representación a la que asiste. La apariencia era, por lo tanto, un aspecto primordial. En este sentido, el público británico de 1877, según James, era:

Much more «genteel»; it is less Bohemian, less *blasé*, more *naïf*, and more respectful –to say nothing of being made up of handsomer people. It is well dressed, tranquil, motionless; it suggests domestic virtue and comfortable homes; it looks as if it had come to the play in its own carriage, after a dinner of beef and pudding (James, 101).

Las mujeres, como era evidente bajo la égida moral victoriana, habían de demostrar que era el parangón de la virtud; esposas ejemplares, modelos de conducta para sus hijas, a las que también llevan a disfrutar de los placeres dramáticos, a pesar del escándalo que suscitaban ciertas obras. Su aspecto físico era igualmente intachable:

The ladies are mild, fresh coloured English mothers; they all wear caps; they are wrapped in knitted shawls. There are many rosy young girls, with dull eyes and quiet cheeks –an element wholly absent from Parisian audiences (James, 101).

Los maridos las acompañaban, salvo en aquellos casos, como dice James con ironía, en que sus acompañantes femeninas «se multiplicasen»: «the men are handsome and honourable looking; they are in evening dress; they come with the ladies –usually with several ladies– and remain with them» (James, 101); su comportamiento, aunque impúdico en la privacidad, era irreprochable en público, y por lo tanto muy diferente del bárbaro apasionamiento con el que el público francés inundaba de gritos la sala: «they sit still in their places, and don't go herding out between the acts with their hats askew» (James, 101). En resumen, todos ellos constituían un público idílico² para asistir a cualquier representación teatral en el que la expresión de los deseos, desencantos, o frustraciones personales hubieran de ser vetados u ocultados bajo la flemma cordial de la corrección social. En palabras del autor,

The sort of people to spend a quiet evening with than the clever, cynical, democratic multitude that surges nightly out of the brilliant boulevards into those temples of the drama in which MM. Dumas *fits*, and Sardou are the higher priests. But you might spend your evening with them better almost anywhere than at the theatre (James, 102).

Es obvio que tampoco el público escapó al análisis contrastivo excesivamente misticador del novelista, estableciendo así un atento examen de la sociedad de su tiempo a través del arte escénico. La mirada de James hacia los patios de butacas parisinos y londinenses permitía vislumbrar la calidad moral del auditorio a partir de su recepción de la pieza representada. Nuevamente, el autor proyectaba un agravio

² James lo considera un grupo homogéneo compuesto de «nice people» que convergen en su juicio feliz de la obra. Aunque como el novelista opina, muy probablemente, la feliz homogeneidad regida por la convención social no constituye el mejor parámetro de enjuiciamiento de una obra teatral: «it may be that the drama and other works of art are best appreciated by people who are not 'nice'; it may be that a lively interest in such matters tends to undermine niceness; it may be that, as the world grows nicer, various forms of art will grow feebler. All this may be; I don't pretend to say it is; the idea strikes me *en passant*» (James, 102).

comparativo a favor del público parisino, producto de la observación y de la mitificación, en detrimento del espectador británico, caracterizado por la ausencia de espíritu crítico. Según James, en París, el público estaba menos sujeto a las apariencias, y era de carácter mucho más «cynical, sceptical, indifferent; it is so intimately used to the theatre that it doesn't stand on ceremony; it yawns, and looks away and turns its back; it has seen too much, and it knows too much» (James, 102). La experiencia de una larga tradición crítica menos ceñida a censuras institucionales le permitía poseer:

the critical and the artistic sense, when the occasion appeals to them; it can judge and discriminate. It has the sense of form and of manner; it heeds and cares how things are done, even when it cares little for the things themselves. Bohemians, artists, critics, connoisseurs—all Frenchmen come more or less under these heads, which give the tone to a body of Parisian spectators (James, 102).

James seguía así la tendencia de la crítica británica francófila. La notable diferencia en la naturaleza del público francés y británico había sido igualmente apuntalada por el propio Sarcey, en el discurso de recepción de la Comédie-Française pronunciado en el Gaiety Theatre de Londres durante su gira de 1879, cuando, en palabras del crítico teatral, uno de los pilares fundacionales de la supremacía cultural vehiculada por la compañía francesa residía precisamente en la influencia crítica ejercida por ese «third power» que era el espectador avezado que frecuenta los teatros de la capital francesa (Sarcey, 189).

En este sentido, Henry James concebía el género teatral en Francia en tanto que sinónimo conciliador del placer con la instrucción artística del receptor, hasta el punto de contribuir a la evolución de la sociedad. En sus propias palabras, «it is impossible to spend many weeks in Paris without observing that the theatre plays a very important part in French civilisation; and it is impossible to go much to the theatre without finding it a copious source of instruction as to French ideas, manners and philosophy» (James, 3). El teatro era para el joven James un intenso afrodisíaco a través del cual el autor podía acceder a «the best gifts of the French mind», y abandonar la sala en tanto que «an ardent Gallomaniac», integrando la que él mismo denominaba «the civilized nation, *par excellence*» (James, 4). Las hiperbólicas manifestaciones laudatorias de James, lejos de limitarse a reseñar el apasionamiento del autor respecto al país vecino, vehículan por igual un convencimiento reconciliador del nivel artístico y el destino de una nación. El arte escénico ejercía así de termómetro social no sólo de las inquietudes intelectuales y creativas, sino incluso, éticas, de la sociedad francesa. En palabras del autor, «such art, such finish, such grace, such taste, such a marvellous exhibition of applied science, are the mark of a chosen people, and these delightful talents imply the existence of every virtue» (James, 4). Lejos de las frías reseñas críticas de los espectáculos teatrales que abundaban en una multitud de periódicos surgidos a lo largo de la segunda mitad del siglo, las apreciaciones de James daban pruebas de una

subjetividad entregada al género y al país que, si bien es cierto, restaban crédito a la supuesta imparcialidad de la mirada crítica, no por ello dejaban de convertirse en un taller de escritura creativa revelador de una ardiente admiración francófila hacia el potencial del arte escénico en Francia. Más poético que académico, su descripción de dos funciones de Molière y de Musset atendían a manifestaciones del alma, antes que al juicio cerebral:

I repaired to the Théâtre Français to listen to Molière's *Mariage forcé* and Alfred de Musset's *Il ne faut jurer de rien*. The entertainment seemed to my travel-tired brain what a perfumed bath is to one's weary limbs, and I sat in a sort of languid ecstasy of contemplation and wonder –wonder that the tender flower of poetry and art should bloom again so bravely over blood-stained pavements and fresh-made graves. Molière is played at the Théâtre Français as he deserves to be [...]. To be read two hundred years after your death is something; but to be acted is better (James, 4).

Resulta evidente señalar, a modo de conclusión, que la imagen del teatro parisino mostrada por Henry James es, ante todo, el producto de una mitificación personal de la imagen del artista francés, estimulada por su reiterada asistencia a las famosas *soirées* de Flaubert en compañía de novelistas de la talla de Émile Zola, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, el editor Georges Charpentier o el joven poeta Catulle Mendès. Escindido por su adoración hacia sus propios mitos privados y su papel como observador social, las reseñas críticas de James trascendieron el nivel de apreciaciones técnicas relativas a la calidad estética de un género y su impacto en una sociedad, para alcanzar el nivel de una reflexión con respecto a la evolución de la sociedad occidental a partir de sus manifestaciones artísticas. Sus propuestas de rehabilitación del teatro británico nativo, derivadas de las advertencias contrastivas originadas por su mirada hacia Francia, fueron pues intentos de reconstruir las credenciales nacionales de un país a través del sentido artístico de sus habitantes. Y si bien dicha mitificación de Francia en tanto que paradigma creativo habría de atemperarse progresivamente a lo largo de los años, hasta el punto de ser abandonada definitivamente debido a una creciente sensación de rechazo producida por el hermetismo e inaccesibilidad de su clase literaria –ese «council of the gods» liderado por Flaubert, más centrada, según el autor, en «the business of cultural exportation» (Brooks, 49)– sus apreciaciones no dejaron de ser un compendio sintetizador y unánime de las opiniones de la crítica teatral europea respecto a la necesidad de imitar los modelos teatrales franceses, al tiempo que un preludio visionario del futuro del teatro británico a lo largo del siglo XX.

Bibliografía

- Archer, W., *English Dramatists of Today*, London, Sampson Low & Co, 1882.
- *About the Theatre. Essays and Studies*, London, T. Fisher Unwin, 1886.
- *The Theatrical World for 1893-1897*, London, Walter Scott, 5 vols., 1894-1898.
- Archer, W., & Granville Barker, H., *A National Theatre. Scheme and Estimates*, Duckworth, London, 1895.
- Arnold, M., «The French Play in London» in Super, R. H. (ed.), *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, vol. IX, 1973.
- Beerbohm, M., *Around Theatres*, London, Rupert Hart-Davis, 1953.
- Brooks, P., *Henry James Goes to Paris*, Oxford & Princeton, Princeton University Press.
- Charle, C., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Filon, A., *Le théâtre anglais. Hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.
- Fitzball, E., *Thirty-Five Years of a Dramatic Author's Life*, London, T. C. Newby Publisher, 2 Vols., 1859.
- James, H., *The Scenic Art*, Ellan Wade (ed.), London, Hart-Davis, 1949.
- Robson, W., *The Old Play-goer*, Woking and London, Centaur Press Limited, 1846/1969.
- Sarcey, F., «The Comédie Française. An address delivered at the Gaiety Theatre; afterwards written down by M. Sarcey and translated by M. Barbier for *The Nineteenth Century*», *The Nineteenth Century, A Monthly Review*, July-December 1879, Vol. VI., London, Kegan Paul, 1879.
- Scott, C., *The Drama of Yesterday and Today*, New York & London, Garland, 2 vols., 1899/1986.
- Shaw, G. B., *Our Theatres in the Nineties*, London, Constable, 3 vols., 1934.
- Swinburne, A. C., *Essays and Studies*, London, Chatto & Windus, 1875.
- Yon, J.-C. (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.