

EL *TEATRO JUDÍO* EN FRANCIA. LA INVENCIÓN DE UN GÉNERO SOBRE LA BASE DE PREJUICIOS RACIALES (1880-1910)

Joan Pubill Brugués

Universitat Autònoma de Barcelona
<http://orcid.org/0000-0003-0854-3782>
joan.pubill@uab.cat

Cómo citar este artículo/Citation: Pubill Brugués, Joan (2022). El teatro judío en Francia. La invención de un género sobre la base de prejuicios raciales (1880-1910). *Arbor*, 198(805): a661. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805009>

Recibido: 22 mayo 2021. Aceptado: 19 noviembre 2021. Publicado: 28 octubre 2022.

RESUMEN: El objetivo principal de este trabajo es examinar cómo se conceptualizó la noción de teatro judío entre los años de la aventura boulangista y las postrimerías del afer Dreyfus, período histórico en que se formó la cultura política contrarrevolucionaria. A través de los escritos y críticas teatrales de las revistas y periódicos nacionalistas y antisemitas más representativos, tales como *La Cocarde*, *La Libre Parole*, *Le Soleil*, *L'Œuvre*, *L'Action française bi-mensuelle*, *L'Action française* y *La Revue Critique des Idées et des Livres*, el artículo pretende analizar los tropos culturales, intelectuales y expresivos que sirvieron de base para modelar el concepto de teatro judío como expresión racial de la desazón de los sectores nacionalistas antisemitas a los profundos cambios provocados por la modernidad.

PALABRAS CLAVE: Teatro, antisemitismo, nacionalismo, contrarrevolución, modernidad.

THE JEWISH THEATRE IN FRANCE. INVENTION OF A GENRE ON THE BASIS OF RACIAL PREJUDICES (1880-1910)

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

ABSTRACT: The main objective of this work is to examine how the notion of *Jewish theatre* was conceptualized between the years of the Boulangist adventure and the conclusion of the *Dreyfus affair*, the historical conjuncture in which counterrevolutionary political culture was formed. Through the writings and theatre criticism from nationalistic and antisemitic magazines and newspapers such as *La Cocarde*, *La Libre Parole*, *Le Soleil*, *L'Œuvre*, *L'Action française bi-mensuelle*, *L'Action française* and *La Revue Critique des Idées et des Livres*, the paper aims to analyse the cultural, intellectual, and expressive tropes which served as the basis to model the concept *Jewish theatre* as a racial expression of the uneasiness of these groups towards the far-reaching changes caused by modernity.

KEYWORDS: Theatre, anti-Semitism, nationalism, counterrevolution, modernity.

1. INTRODUCCIÓN. EL *TEATRO JUDÍO*, UN CONCEPTO EN BUSCA DE SU CIRCUNSTANCIA

En la mañana del 20 de febrero de 1911, los viandantes parisinos encontraron en las calles circundantes a la Comédie-Française carteles donde se anunciaba «El judío desertor. Obra en cien actos diversos» (Pujo, 21 de febrero de 1911)¹. Era el inicio de una campaña de agitación contra *Après moi*, la comedia de Henry Bernstein que tenía que representarse en el que era considerado el teatro nacional de Francia. La reacción airada tenía doble fondo. Con el *afér Dreyfus* aún candente, un judío que había desertado del ejército en 1898 por una cuestión de faldas -y se vanagloriaba de ello, como se leía en la carta transcrita en los carteles- estrenaba en la casa de Molière (Bernstein Gruber y Maurin, 1988: 17-22). Durante dos semanas, las masas nacionalistas tomaron las calles, provocando altercados callejeros e incidentes durante la función. Las protestas se saldaron con numerosas detenciones, como las de Gustave Téry, director de *L'Œuvre*, revista que puso en alerta la incursión judía en la Comédie-Française a finales de 1910, o Léon Daudet y Maurice Pujo, figuras destacadas de la *Action Française* (AF). Los disturbios concluyeron el 4 de marzo, cuando la institución retiró la obra.

Para los nacionalistas antisemitas, las manifestaciones en torno a la Comédie-Française se vivieron como una batalla que trascendía la figura estricta del autor de *Après moi*. Como festejaron los *ligueurs* realistas, la cancelación de la obra de Bernstein se incardinaba en el marco de una guerra cultural franco-judía donde la anulación de *Après moi* era la constatación de «los primeros resultados en esta guerra de independencia» (À la Comédie Française. La «sixième» du «Juif déserteur», 3 de marzo de 1911, p. 1). Los gritos de «¡Abajo Reinach!», «¡Abajo Dreyfus!» y «¡Abajo la República!», proferidos por los «estudiantes nacionalistas y plebiscitarios» congregados a las puertas del teatro, dan buena muestra de los elementos metapolíticos escondidos detrás del boicot (À la Comédie Française. La «sixième» du «Juif déserteur», 3 de marzo de 1911, p. 1). Aunque algunos comentaristas intentaran minimizar la gravedad del asunto estableciendo paralelismos con los estallidos de indignación que suscitaron *Daniel Rochat* (1880) o *Thermidor* (1891) de Victorien Sardou (Mas, 25 de febrero de 1911), lo cierto era que, como admitió *a posteriori* la izquierda, no «se trató de un disturbio de broma» (Geffroy, 7 de marzo de 1911). La claudicación significó «la primera victoria indiscutible de la segunda ola antisemita» (Manouvrez, 5 de marzo de 1911, p. 2). Era la primera vez desde el *afér Dreyfus* que «los franceses obtienen una victoria sobre los judíos» (À la Salle Wagram. La guerre franco-juive, 18 de marzo de 1911, p. 1).

El *afér Bernstein* no fue un arrebato espontáneo, sino el corolario de una obsesión que tenía en su centro lo que André Gide llamó peyorativamente *teatro judío* (Gide, 1939: 250). Este concepto encapsulaba el miedo a la judaización de la cultura, a la impresión de que «Pierre Wolf (*sic*) remplazaría a Racine. Y Bernstein diría a Corneille: «Después de mí» (Gaucheur, 7 de febrero de 1911). La agitación de principios de 1911 marcó un punto de inflexión: por primera vez, los nacionalistas antisemitas tradujeron sus lamentos en una movilización que triunfó. Como remarcó Daudet, «hay algo por lo que estar contentos». El escándalo sirvió para hacer ver a «artistas, sabios y eruditos» la extensión de «la degradación judía», para presentar al público «la vil marca, el sello del macho cabrío, que Israel pone sobre todas las producciones del espíritu» (Daudet, 12 de marzo de 1911). En cierto modo fue la expresión francesa de la *Judenfrage* que en el mundo germánico había despertado al wagnerismo (Weiner, 1995); una expresión de revuelta contra la decadencia, un desasosiego que emergió con la crisis finisecular y que perduró hasta la Segunda Guerra Mundial.

Pese a los numerosos estudios sobre la *cuestión judía* en sus diferentes vertientes socioculturales, artísticas o literarias durante la Tercera República (Birnbäum, 1988; Taguieff, 1999; Lambert, 2019), la dimensión del *teatro judío* como avatar del odio en el ámbito cultural ha pasado relativamente inadvertida. Solo se dispone de algunos estudios de gran interés, pero parciales, centrados en el período de entreguerras (Meyer-Plantureux, 2006). No se trata de abordar la representación del judío en el teatro, aspecto del que se dispone de una bibliografía abundante y exhaustiva (Ehrenfreud, 2002; Meyer-Plantureux, 2005), sino de examinar cómo se conceptualizó en el ámbito teatral, tanto en su vertiente de género literario como de arte escénica, una noción excluyente con la que se pretendía extirpar, mediante la estigmatización, a todo un colectivo de la cultura nacional. Con la voluntad de reflexionar sobre la imbricada relación del arte y la xenofobia, el presente artículo se propone analizar los diferentes tropos raciales y antimodernos con los que se codificó el *teatro judío* en una coyuntura histórica dominada

1 Todas las citas entrecomilladas son traducciones propias.

por una «fiebre nacionalista» (Winock, 1986: 142) y que vio nacer «la brillante señal de la Contrarrevolución» (Valois, 25 de abril de 1911).

2. MODELANDO UN ANTIGÉNERO. LA ALTERIDAD Y LA COMUNIDAD

El jueves 12 de diciembre de 1907, se puso en marcha el *Théâtre de l'Action française* en la sala Marigny de París. Su impulsor, Maurice Pujo, cofundador de la liga en 1898, manifestó que su iniciativa iba encaminada precisamente a salvar «la Francia eterna», a «vengar a los franceses y a los verdaderos parisinos de hoy de las horripilantes caricaturas que el teatro judío les ofrece de sus propias costumbres» (Un promeneur, 23 de mayo de 1908). Como escribió en el prefacio de *Les Nuées* (1908), la comedia que tenía que inaugurar la institución, su objetivo era recuperar una forma dramática alejada de los «procedimientos artificiales» del «teatro contemporáneo», ese «teatro que reina hoy en el país de Corneille, de Racine y de Molière», el teatro de «los traficantes de orvietan y de cortinas de humo: en una palabra, el teatro judío» (Pujo, 15 de marzo de 1908). Desde *La Libre Parole*, Léon Daudet celebró que hubiera un «síntoma de liberación», una reacción nacional «después de que la nube de cenizas simbólicas, realistas, naturalistas, socialistas, ibsenianas, tolstoyanas, zolaicas», en definitiva, «una lluvia de saltamontes del gueto se haya abalanzado sobre la escena francesa» (Daudet, 8 de diciembre de 1907).

La apuesta de los *ligueurs* para refundar la escena francesa era la punta de lanza de una gran ofensiva orientada a liberar la nación del yugo semita. En su percepción paranoica, Francia había sucumbido a la *conquista judía*, lo que Édouard Drumont definió como «una puesta en gleba de toda una nación por una minoría ínfima pero cohesiva» (Drumont, 1886, I: VI). La sensación de vivir perpetuamente en estado de sitio causaba una angustia profunda, un desasosiego cuya agonía dramática se percibe claramente en los Goncourt, quienes escribieron en la intimidad de su diario la reflexión amarga de que «si la familia Rothschild no se viste de amarillo, seremos, nosotros cristianos, muy pronto domesticados, esclavizados, reducidos a la servitud» (Goncourt, 1894, VII: 121).

En la mentalidad esquizofrénica de los nacionalistas antisemitas, el teatro ocupaba un espacio privilegiado en la colonización cultural. El *Tout-Paris*, con sus actores, directores y compañías, se había convertido en un «Tout-ghetto» (Launay, 25 de abril de 1910, p. 175). Como a finales de siglo indicó Drumont: «el teatro mismo ha tomado una importancia anormal, más bien monstruosa, que se explica por el solo hecho que la mayoría de directores y artistas de renombre son judíos» (Drumont, 1886, II: 239). Desde 1830, se tenía la impresión de vivir en una dictadura que «impedía por todos los medios» que se representaran obras «donde figura un judío en una posición desagradable» (Drumont, 1886, I: 94-95). En 1905, Urbain Gohier, un socialista furibundamente antisemita que había sido *dreyfusard*, fue el primero en protestar explícitamente contra el hecho de que «el teatro pertenezca a los judíos». Según advirtió: «varios directores, muchos artistas importantes, la mayoría de autores más vendidos son judíos» y «su “éxito” se logra mediante los mismos procesos que la reputación de un aperitivo o de un producto farmacéutico: casi todos los críticos son judíos y todos los periódicos se alquilan». «La industria dramática», concluía, «es explotada por un *trust* judío» (Gohier, 1905: 16-17). El *ligueur* Pierre Gilbert (25 de abril de 1908, p. 28) constató: «los autores dramáticos judíos son legión» y «tienen una producción fácil e invasora»². Jean Drault (9 de marzo de 1911) contabilizó que en cartelera había «tres quintas partes de judíos, una quinta parte de protestantes, aliados de nuevo a los judíos, una quinta parte de deudores, de parásitos de los judíos y de semijudíos con nombre francés».

La denuncia de Gohier no debe extrañar. El antisemitismo era una fobia compartida por la izquierda (Lerner, 1992; Battini, 2010; Brustein y Roberts, 2015). No en balde, fue otro izquierdista, Octave Mirbeau, crítico literario anarquista y futuro *dreyfusard*, quien ofreció el primer ejercicio intelectual de definición de *teatro judío* en 1883. Tras esta lúgubre advertencia al lector, «hoy el teatro les pertenece casi exclusivamente», el joven literato explicó la *conquista judía* de las escenas mediante una mezcla de prejuicios antisemitas que ahondaban en motivos anti-capitalistas y en explicaciones raciales. Por un lado, «la industria del teatro, tan fácil de desarrollar como negocio,

2 La nómina era extensa: «Catulle Mendès, Bernstein, Vandérem, de Porto-Riche, André Picard, Tristan Bernard, Pierre Veber, Natanson y su hermano llamado Athis, Fernand Weyl llamado Nozière, Weill llamado Romain Coolus, predecesor de Pierre Lasserre en la cátedra de filosofía del Lycée de Chartres, Pierre Wolff, Savoir, Wiener llamado de Croisset, Lévy llamado Arnyvelde, Valabrègue, Cohen, Berr de Turique, Georges Berr, Louis Forest, Gugenheim, Edmond Sée, Henri de Rothschild y la señora de Zuylen, el semi-judío de Caillavet y, para terminar, Ludovic Halévy».

tuvo naturalmente que seducir a los judíos necesitados y descarriados». Por el otro, «los judíos, perfectamente conscientes de la repugnancia que inspiran, ocultan de buen grado su defecto original, y entran fácilmente en oficios y profesiones de noble apariencia, donde esperan esconder para siempre las tendencias y fatalidades de su raza». «Reyes incontestados de la comedia, del drama, del vodevil, de la opereta, de la féerie», eran «marchantes de tesis putrefactas, de lágrimas que no mojan, de risas resquebrajadas, de coplas afrodisíacas, de muecas obscenas y de oro falso» (Mirbau, 3 de noviembre de 1883, p. 724).

Este cúmulo de prejuicios constituyó la argamasa con la que se conceptualizó el *teatro judío*. Como explicó Pierre Gilbert, crítico de la AF, por *teatro judío* se entendía «el censo de los autores, directores, secretarios generales de raza judía» que, bajo «un juicio literario», demuestran «la idea de un carácter de inmoralidad comuna a casi todas las obras judías» (Gilbert, 10 de febrero de 1911, p. 290). En este aspecto, la construcción del concepto se modeló mediante la alteridad:

La literatura judía, de hecho, tiene, como cualquier otra, su impronta, sus tendencias, su carácter, por el que se distingue, se separa y merece ser considerada aparte. Cualquiera que sea su nacionalidad e idioma, los escritores israelíes tienen cualidades y defectos mentales comunes, una concepción de la moralidad, del mundo y de la vida que, en muchos casos, difiere de la nuestra (Brulat, 29 de enero de 1895).

A pesar de pertenecer a diferentes escuelas y de participar en diversas tendencias, se imputaba a los literatos semitas una característica común, un rasgo comunitario, que los vinculaba (Gilbert, 10 de mayo de 1908, p. 97 y p. 98). Se partía de la firme creencia de que «los caracteres propios, étnicos o nacionales» no eran metáforas, sino «fenómenos tan reales como la materia de nuestros centros nerviosos» (Soury, 1902: 64). De este modo, a partir de la ruptura identitaria, se estableció un canon que excluía a «todos los judíos de teatro», a todos los *circunshakespeareans*, según el nauseabundo mote empleado por Daudet (Rivarol, 19 de diciembre de 1909), de la tradición nacional. Se trataba de un odio a la pluralidad donde la autoridad de la raza, de la comunidad nacional, imperaba por encima de las influencias extranjeras, las cuales se percibían como efluvios corruptores y disgregadores de los valores. Según Pujo (31 de mayo de 1908), obras como *Délateur!* (1908) de Louis Le Lasseur, un melodrama sobre el escándalo que suscitaron las connivencias entre la masonería y el gobierno radical de Combes en 1904, recibían poca publicidad porque su autor «no era más que un francés» y su pieza no era «una obra lamentable». El reclamo no dependía de la calidad o la intensidad dramática, sino de «los accionistas de teatro», agentes de un mundo, «el teatro, el teatro parisino», como remarcó Lucien Chardon (1 de junio de 1906), que era «eminente un medio judío de propaganda y desmoralización».

En la construcción de la categoría, la filiación real de los sujetos era lo de menos. El prejuicio impelía a considerar despectivamente a Georges de Porto-Riche, un judío asimilado, cuya actitud era de un antisemitismo que sorprende (Copeau, 1999), como el «Racine judío, el Racine de los judíos» (Charasson, 1925: 16). Para los antisemitas antiliberales, lo trascendental era confirmar su tesis, justificar la fobia. Poco importaba que Maurice Donnay, para distanciarse de las congratulaciones como las que recibió de Léon Daudet, quien celebró que un autor que «no era de los nuestros» demostrase la «irreductible incompatibilidad del judío y del francés» (Daudet, 6 de diciembre de 1903), afirmase en el prefacio a la versión impresa de *Le retour de Jérusalem* (1904) que «no he hecho deliberadamente una obra antisemita» (Donnay, 1904: VI). Drumont (16 de junio de 1904) insistió en considerarla una obra «muy valiente y muy útil a nuestra causa», mientras que Drault (23 de mayo de 1904) remarcó que la comedia «contenía más antisemitismo de lo que creía el autor». Más paradójica fue la lectura que se hizo de *Israël* (1908) de Henry Bernstein, un drama que parodiaba la fobia racial al presentar el suicidio de un joven aristócrata, impulsor de un movimiento antisemita, al descubrir que su padre era un banquero judío a quien había retado en duelo. Aduciendo que «toda obra sobre la cuestión judía, incluso escrita en un sentido filosemita» tomaba, «en contacto con el público, un aspecto antisemita» (Drault, 27 de agosto de 1908; Drault, 14 de octubre de 1908, p. 2), los equipos de *La Libre Parole* y de la *Action française* utilizaron a su favor lo que el dramaturgo quería ridiculizar y denunciar³.

3 Édouard Drumont (19 de octubre de 1908) subrayó que la obra «es la imagen dolorosa de la Francia actual»; Gaston Méry (16 de octubre de 1908) confirmó el «carácter tan profundamente antisemita» porque el autor, «al querer mostrar al judío superior, no ha logrado sino mostrarlo diferente, y de una diferencia tan antigua, tan profundamente atávica, que toda conciliación parece imposible y que el antisemitismo aparece como una necesidad», y Ergaste (14 de octubre de 1908) ahondó en que «el espíritu esencialmente destructivo que Bernstein reconoce en los de su raza» era «para cualquier patriota una excelente justificación de nuestro antisemitismo francés».

3. LOS TROPOS CULTURALES DEL *TEATRO JUDÍO*. LA MODERNIDAD Y EL DINERO

Detrás de la denuncia incesante a una «conquista judía» se escondía un horror traumático a la modernidad. Al afirmar que «en todas partes donde los judíos aparecen siembran el desorden y la ruina a su paso» (Drumont, 1886, II: 241), el autor de *La France Juive* tomaba un chivo expiatorio que le permitía explicar las profundas transformaciones acaecidas desde el fin del Antiguo Régimen. El mito del *teatro judío* se modeló precisamente a través de este *ethos* antimoderno, de rechazo visceral y frontal a los efectos de la instauración del orden liberal-capitalista. A finales de siglo, los nacionalistas antisemitas retomaron con virulencia la idea expuesta por los primeros pensadores anticapitalistas: que «hay una solidaridad íntima entre el cabaret y el diario político» (Toussenet, 1847, I: 254). Desde este punto de vista, se comprende por qué el director de *La Libre Parole* afirmó que «judíos y comediantes entraron en el mismo momento en la vida francesa» (Drumont, 24 de noviembre de 1894). Desde la constitución de la Asamblea legislativa, «se han elevado, uno y otro, al primer rango» construyendo un «Olimpo de magia donde todo es simulacro, trampantojo, sombra vana» (Pascal, 7 de diciembre de 1896).

El *teatro judío* se temía por disruptivo. Cualquiera de sus representantes era percibido como un agente antinacional. Romain Coolus fue vilipendiado por corromper las costumbres con sus comedias de «barbarie retrógrada» (Lasserre, 30 de noviembre de 1909). En calidad de directora del Théâtre de la Renaissance, Sarah Bernhardt fue criticada por representar *Magda* (1893) de Hermann Sudermann. «Con esta glorificación de la familia alemana», le recriminaron «irritar profundamente nuestras legítimas susceptibilidades patrióticas» (Pascal, 14 de febrero de 1895). Félicien Pascal arremetió con la representación teatral de *Le Juif errant* (1848) de Adolphe d'Ennery en 1894 porque, «en la obra de Eugène Sue», el Judío errante «se convierte en un ser de bondad, en el agente oculto y omnipresente de protección providencial de los desamparados», «una audaz falsificación de símbolos» que había servido «a la victoriosa invasión judía» (Pascal, 11 de junio de 1894). La metapolítica escondida detrás de la codificación del *teatro judío* se aprecia en las reacciones airadas que suscitaba la coronación pública de esos agentes. A raíz de los rumores sobre la candidatura de Bernhard a la Legión de Honor en 1896, Drumont presentó el posible «triumfo de la Judía y de la Comediante» como el éxito de «la Revolución», obra «hecha por los Excomulgados», quienes, «una vez dentro del cuadro social, han aniquilado poco a poco todos los elementos de la vieja Francia» (Drumont, 8 de diciembre de 1896). La negativa de Daudet a la entrada de Georges de Porto-Riche a la Academia Francesa en 1908 partía de la misma premisa: «Cuando el judío se introduce en un lugar, su instinto, su razón, su humor le empujan a eliminar lo francés» (Daudet, 26 de junio de 1908).

Las dinámicas político-económicas y socioculturales que propiciaron el advenimiento de la sociedad de masas y que transformaron la forma de comprender el arte se observaron con horror. En 1905, Maurras dilucidó cómo el dinero había pervertido «la inteligencia» desde mediados del siglo anterior. Al ofrecer «una salida comercial» a «la nación de escritores», «el teatro y la novela pasaron por abrir una fructuosa carrera», pero a un precio muy alto porque el enriquecimiento llevaba «los falsos colores de la gloria» (Maurras, 1905: 58-59). El *leitmotiv* de denuncia de dominio y de consecuente degradación cultural se aprecia en toda su contingencia histórica cuando se examinan los cimientos intelectuales del *teatro judío*. Tanto la apertura de nuevos espacios, con los cafés-concierto, los cabarets, las variedades... como el proceso inverso de exclusivismo social en torno a una concentración de salas boyantes (Charle, 2002: 408) se entendieron como los síntomas de la mercantilización del arte. Para los nacionalistas antiliberales, en el centro de estas dinámicas se encontraba *lo judío*. «Los judíos», aseveró Drumont, «no han hecho más que trasportar al ámbito del arte el sistema que les ha servido tan admirablemente en el ámbito financiero» (Drumont, 10 de julio de 1900). Convertido el teatro en un negocio, Maurice Pujol (15 de marzo de 1908, p. 500) quiso recuperar con su iniciativa el ideal del teatro clásico como opuesto a «eso que se llama *oficio*».

Para los nacionalistas antisemitas, el factor explicativo del interés por el mundo teatral era la avidez. Un prejuicio alimentado por las interpretaciones pseudocientíficas de determinados hallazgos arqueológicos sobre los fenicios, «temidos por su hambre de lucro, por su perfidia, por sus fechorías» (Perrot y Chipiez, 1885, III: 885). La farándula era rentable porque se sacaba provecho de entretener a las masas con farsas de pésima calidad, vodeviles baratos para luego compartir «la subvención en familia, o más bien en tribu, y nuestros republicanos encuentran esto excelente» (Drumont, 1886, II: 241). Figuras como las del «opulento donador» Henri de Ro-

thschild, ese «judío de teatro, leche y medicina», se consideraban falsos benefactores porque sus «conquistas financieras operadas sobre la fortuna francesa» iban destinadas a «liberalidades semitas» (Rivarol, 22 de mayo de 1908). Se acusaba a los literatos de enfrascarse en los movimientos artísticos solo para aprovechar todo «eso que podía tener un valor comercial». Establecían con la cultura la misma relación de «explotación del chulo y la ramera» (Valois, 27 de julio de 1908). De Bernstein dijeron que «tenía más bien el alma de un mercader que la de un artista» (Rémusal, 23 de octubre de 1908)⁴. La supresión de un pasaje de la novela *Les Rois* (1893) de Jules Lemaître en su versión teatral, donde se abordaba la «infiltración judía que pudre tanto los tronos como las naciones», se utilizó para acusar a «Sarah Bernhardt, que es una buena judía», de no tolerar «en su teatro un episodio desagradable a los banqueros de Israel» (Pascal, 7 de noviembre de 1893).

Considerada como la «criatura más ávida de ganancias», los atributos que se imputaron póstumamente a Rachel (Launay, 25 de abril de 1910, p. 173), actriz de moda a mitad de siglo y cuya ascendencia judía reivindicaba abiertamente, encontraron una prolongación en Bernhardt. La actriz «alta y delgada» sirvió de base para el personaje de Dinah Samuel, una actriz judía desclasada y ávida de oro (Champsaur, 1905: 9, 111). En calidad de directora del Théâtre de la Renaissance, también fue vilipendiada por explotadora. Félicien Pascal afirmó que su teatro «no es un teatro ordinario», «no es un sitio donde un escritor se esfuerce en apasionar al público con ideas que él juzga verdaderas», sino «un tipo de sucursal de la Bolsa donde se vende el pensamiento como se vende, calle Viviani, Panamá o las Nieblas del Támesis al mejor postor» (Pascal, 7 de noviembre de 1893). De forma sardónica, *La Libre Parole* aprovechó que unos cambios en la puesta en escena de *Les Rois* en el teatro que dirigía la «grande actriz trágica» habían comportado un recorte de personal en la orquesta para sacar a colación la tacañería semita. «De voz de oro y de numerosos millones pagados por peles dramáticas de diferentes partes del universo», adujo burlescamente que «sería una lástima que una gota de agua de ese Pactolo no pudiera desviarse en provecho de esos pobres artistas que sin duda no han hecho nada para merecer su desgracia» (A. D. 18 de noviembre de 1893).

4. LOS TROPOS INTELECTUALES DEL *TEATRO JUDÍO*. LA INCAPACIDAD Y EL ARTIFICIO

La piedra de toque del edificio intelectual que habilitaba el desmerecimiento de la producción dramática era la asunción racial de que los judíos, en tanto que pueblo, no disponían de sensibilidad artística. «El semita no está hecho para la civilización y el sedentarismo» porque «lo extraño y lo monstruoso sustituyen a lo bello, y la profusión ha desterrado el gusto y la decencia del arte» (Gellion-Danglar, 1882: 6). Esta atribución peyorativa, que respondía a una asunción fóbica, se legitimaba con estudios científicos (Charcot, 1889: 11, 353; Taguieff, 2008). Drumont sentenció que «el hombre de genio, casi siempre no reconocido y perseguido, es un ser superior que da algo a la humanidad; pero la esencia misma del judío es no dar nada». Y a modo de comparación que justificara su argumento profirió desdeñosamente que «su Corneille es Adolphe d'Ennery y su Rafael es Worms» (Drumont, 1886, I: 27). Para Pierre Gilbert, la ineptitud artística iba más allá del sentido étnico de los semitas, era una cuestión esencial, intrínseca a su ser: «Cuando el judío pierda su espíritu étnico y la noción misma de los intereses de raza, aún será incapaz de abrazar nuestro genio. Él imita, no crea» (Gilbert, 25 de septiembre de 1908, p. 478).

La esterilidad creativa se imputaba al hecho de que «es natural que el judío desarraigado, un extraño entre nosotros, que habla con extraños, de alguna manera se sienta obligado a reconstruir una filosofía del universo en todos los sentidos». Esta ausencia de vínculos socio-nacionales provocaba que sus obras tuvieran «un pesado revestimiento de palabras tomadas del vocabulario de la metafísica, abstracciones relacionadas» (Gilbert, 25 de abril de 1908, pp. 40-42). Bernstein no era más que un «algebrista calculando con datos falsos o inconsistentes». Su Thibault, protagonista de *Israël*, era un *hombre abstracto*, sin bases empíricas (Gilbert, 10 de noviembre de 1908, p. 177 y p. 180). Thury, «personaje esporádico» de *Le Risque* (1909) de Coolus, era un «pobre cerebro donde se pelean sin fin Spinoza, el Amigo de las mujeres y Crébillon hijo» y que «aparece en cada momento para asesinarnos con comentarios vanos» (Ergaste, 28 de noviembre de 1909). «La moda hebrea» se reducía a imitar «lo que comprenden de nuestras costumbres» (Daudet, 19

4 Se basaban en el rumor de que, en la víspera del estreno de *Israël*, habría comentado: «los críticos pueden cargar contra mi obra; los periódicos pueden destruirme... Ya hay 36.000 francos de alquiler... ¡El resto me la s...!».

de junio de 1908). El ejemplo claro era *L'Infidèle* (1895), donde «Porto-Riche demuestra una imperturbable facilidad para asimilar la ironía sentimental de nuestro Musset» (F. P., 7 de febrero de 1895). La comedia, género por antonomasia del teatro semita, sufría de ese estilo «impersonal y superficial» que «desnaturaliza profundamente todas aquellas cosas de las que se apodera» (Brulat, 12 de febrero de 1895). La razón de la degeneración del género era que «a la bufonería judía le falta la risa franca y sin segundas» porque «no se ríe bien más que *entre sí* y en lengua materna» (Gilbert, 10 de mayo de 1908, p. 100). Paul Brulat bautizó como «los graciosos» a «esa legión de payasos» cuya «alegría epiléptica no es ni francesa», sino que se tenía que «buscar en América» (Brulat, 8 de enero de 1895). Los comediantes buscaban un «éxito a la moda» aprovechándose del «giro de ánimo que tiende a arraigarse en nuestras letras y que, manifiestamente contrario al genio de nuestra raza, a este espíritu francés compuesto de sentido común, razón y solidez, debe combatirse» (Brulat, 19 de enero de 1895, p. 1).

«Maravillosos *fabricantes*, hábiles *cocineros* de lo ya visto» (Monriot, 21 de septiembre de 1910), la codificación intelectual del *teatro judío* giró en torno a la falta de veracidad de las obras. «El espíritu judío» se describía como «falso, chirriante, gesticulado, que vive de la puerilidad burlona, pretencioso del modernismo, que oculta su estrechez infértil y su rotación en unas pocas ideas fijas bajo una movilidad locuaz y un desdén artificial» (Kimon, 24 de agosto de 1897). Esa «incapacidad para distinguir lo accidental de lo permanente y lo superficial de lo profundo» los condenaba a ser «prisioneros de un formalismo exacto, esclavos de todas las variaciones del gusto y de la moda» (Gilbert, 10 de mayo de 1908, p. 97 y p. 98). En las comedias de Pierre Wolff no «se puede descubrir la expresión sincera de una sola idea verdaderamente generosa, de un sentimiento noble, de un movimiento desinteresado del alma hacia alguna apariencia de lo que llamamos bueno, si no es ridiculizado, burlado, cachondeado» (Pascal, 8 de mayo de 1895). Las obras de Porto-Riche transitaban por una «atmósfera irritante de improbabilidades brutales, de zafiedades inútiles». Bernstein, ese «judío de teatro», «tiene, como sus congéneres, la manía del “gran mundo”» (Rivarol, 13 de octubre de 1908). *Le Foyer* (1908) de Octave Mirbeau y Thadée Natanson era «un ruido vano» que «añadir a la colección de obras judías» donde «la fantasía y el verbo faltaban como mínimo tanto como la verdad» (Gilbert, 25 de diciembre de 1908, p. 453). El estilo de Coolus se limitaba a «una búsqueda de la anomalía imprevista, a un constante fallo en la medida» que daba la impresión de «un gusto pueril y bárbaro a pesar de toda cultura» (Ergaste, 26 de febrero de 1910).

Falto de calidad y sensibilidad, el valor de las obras se estipulaba «en la pequeña Bolsa del gueto» que era la crítica literaria. El *teatro judío* se valía del «jefe de aplausos, el secretariado, el societariado, la prensa, los espectadores, incluso Dreyfus» para publicitarse (Daudet, 13 de noviembre de 1908). Daudet acusó a «todos los Bernstein, todos los Pierre Wolff, todos los Coolus» de vivir «del reclamo engañoso» (Daudet, 9 de febrero de 1910). Gracias a «la crítica judía», se establecía una corriente de opinión que afirmaba «que Bernstein, el barón -sí, señores, el barón- Henri de Rothschild, Coolus y algunos más son los sucesores directos de Racine, Corneille, Molière y Marivaux» (Daudet, 28 de febrero de 1910). En cuanto a los métodos dramáticos, Maurice Pujo diseccionó los procedimientos artificiosos mediante los cuales se conseguía mantener en vilo a los espectadores. Primeramente, un «realismo plano o brutal de la decoración, del vestuario, de la puesta en escena y del lenguaje». En segundo lugar, unas «preparaciones» descriptivas donde el personaje «es perpetuamente *estudiado* en vez de ser imaginado y *creado*». Por último, «la complicación de la intriga y el movimiento escénico artificial», con muchos golpes de efecto, idas y venidas de personajes, gesticulaciones (Pujo, 15 de marzo de 1908, p. 499). Frente al teatro francés, donde reina el «procedimiento de la razón», el *teatro judío* era un «superficial trozo de vida» que «pretende copiar servilmente la realidad, pero la quiere representar sobre todo en sus colores más abiertamente modernos» (Gilbert, 25 de junio de 1908, p. 412).

5. LOS TROPOS EXPRESIVOS DEL *TEATRO JUDÍO*. LA HISTERIA Y LA DEGENERACIÓN

En la construcción de la alteridad, el lenguaje fue un avatar axial. En tanto que miembros de «la nación, judía, nación especial, sin territorio, sin gobierno aparente» (Hanquez, 15 de abril de 1908, p. 30), se atribuía a los semitas una capacidad camaleónica para simular sus orígenes. En tanto que único pueblo cosmopolita (Boudin, 1860: 387), se quería justificar científicamente que los semitas no eran de ninguna parte. Pese a

adoptar «el idioma nacional» como «lengua materna», conservaban un «peculiar lenguaje ceceante o abusivo» (Andrée, 1881: 116-117). El poliglotismo fue un factor determinante tanto para menospreciar su calidad literaria como para desmerecer su capacidad expresiva. «El judío capta admirablemente la jerga parisina», pero «hablar francés es otra cosa» (Drumont, 1886, I: 28-30). La misma Bernhardt alimentó los tópicos raciales al querer defenderse de las acusaciones de hablar un mal francés: «si tengo acento, y lo lamento muchísimo, es un acento cosmopolita, no tudesco». Como «hija de la gran raza judía», vinculó, por deleite de los nacionalistas antisemitas, su deje a una cuestión étnica: «Mi lenguaje un poco rudo se resiente de nuestras peregrinaciones forzadas» (Huret, 1899: 30). De ahí que afirmaran que su voz era «rota, sin gracia y sin vivacidad» (F. P., 7 de febrero de 1895).

Otro avatar en la codificación fue la expresividad. Si los personajes ideados por los dramaturgos semitas eran faltos de «material interior», seres «bien poco humanos» (Lasserre, 8 de septiembre de 1908), también lo eran sus compatriotas a cargo de interpretarlos. Cuarenta años después de que se acusara a Rachel de no tener «ni el sentimiento ni el tacto que exige esta cualidad» porque «las pasiones, en general, las sustituye por el arrebató de la cólera y el acento de la rabia» y «no siente ni piensa nada antes de hablar» (P. L., 1842: 27), el mismo argumentario se presentó tipificado mediante criterios raciales. Lo que debía ser una expresividad fluida, una expresión motriz elegante y natural, tomaba en la ejecución de los actores y actrices semitas un cariz impostado que se atribuía al carácter nervioso de su raza. Debido a «una predominancia del sistema nervioso», expuso Leroy-Beaulieu, «en el judío las emociones parecen más vivas, la sensibilidad más intensa, las reacciones nerviosas más rápidas y más profundas» (Leroy-Beaulieu, 1981, p. 375). Propensos a la histeria, se afirmó que «las lágrimas» de todos esos actores «son efectos nerviosos y solo son el resultado de las emociones teatrales; la risa es siempre estridente y espasmódica» (Drumont, 1886, II: 267). La delicadeza, el tacto eran expresividades ajenas al semita, quien «sobresale en la parodia violenta» (Gilbert, 10 de mayo de 1908, p. 100). «En los pasajes de fuerza y pasión duradera», diría Pascal de Bernhardt, «su voz se contrae en rugidos ahogados» (Pascal, 26 de enero de 1894). Eran histriones «lamentables» que no sabían apreciar «el matiz que hay entre los versos versátiles de Molière y la prosa banal de Sardou» (F. P., 7 de febrero de 1895).

Blanco del odio después de tomar partido a favor del injuriado Alfred Dreyfus, Sarah Bernhardt sufrió gravemente el auge de los estudios pseudocientíficos. Aunque católica, los nacionalistas antisemitas recordaban que su nombre bíblico evocaba a «la preferida de Abraham» y que su apellido significaba «la intérprete de Noé» (Sapiens, 21 de marzo de 1895). Con este árbol genealógico, se convirtió en el perfecto arquetipo de la nerviosidad, en «esa pobre Sarah que tartamudea, que no tiene el gesto exacto y acorde con lo que dice» (Drumont, 1886, II: 248). Se apelaba «a las convulsiones mórbidas, a las contorsiones flacas, a los maullidos de tigresa epiléptica» de esa «actriz declarada el sùmmum del arte trágico» (Pascal, 6 de noviembre de 1893). «Las desigualdades de su talento» se explicaban por un carácter exagerado que repercutía en una actuación «que rompe la armonía», no apto para «la medida conveniente». Marie Colombier la retrató como «el nerviosismo triunfante, exaltado, que sopla su malsana embriaguez sobre París» y vinculó «su enfermiza picazón por el ruido» a una cuestión racial. De compleción «alta y delgada», «los rasgos eran correctos, de puro diseño, cuyas líneas recordaban, pero aun suavizando y refinando, la máscara judía de la madre» (Colombier, 1883: 193, 313, 11). Reseñando *L'Infâme de Claude* (1894) de Henry Buguet, parodia de *La femme de Claude* (1873) de Alexandre Dumas hijo, que Bernhardt protagonizó, Pascal afirmó que «la señorita Laporte provoca la risa» cuando «ofrece, en esta parodia, una muy interesante, muy espiritual caricatura de Sarah Bernhardt». La descripción ilustra a la perfección el intento por estigmatizar un temperamento:

«Ella la representa, casi al natural, en sus torsiones, sus inflexiones de cuerpo quebradas y angulosas, sus movimientos secos como los de un autómata con resortes relajados o bruscamente parados, sus barridos de voces falsas, sus ondulaciones y hundimientos de muñeca desinflada» (Pascal, 23 de octubre de 1894).

Esta nerviosidad racial patológica se traducía en un apetito sexual agudo. Con sus heroínas sometidas a los caprichos de galantes seductores, Porto-Riche era el ejemplo de un gusto «que denotaba depravación» (Gilbert, 1913/1918: 308). En el *teatro judío*, la fobia racial se añadía al recelo que envolvía a las gentes de teatro, quienes pasaban por tener una vida disoluta debido a su oficio nocturno, con la carga misógina correspondiente. «Estoy convencido que hay bastantes mujeres honestas en la casa de Molière», expuso Drumont (15 febrero 1894),

«pero no es menos cierto que hay en la Comédie de las mujeres quienes se libran a los hombres por un salario, *pretium stupri*, quienes reciben a cambio de sus favores dinero, hoteles y caballos», ya que «hay ciertas actrices que exhiben un lujo que no es proporcional a los salarios que reciben». Víctima de su herencia biológica, Bernhardt también sufrió el estigma de su género. Como si fuera una especie de Naná *zolaïenne*, sus conquistas fogosas explicaban su ascenso fulgurante (Colombier, 1883: 44, 75, 311). El cliché de la *belle juive*, ideal romántico que ponía el acento en lo oriental y lo misterioso, se traspuso a otro cliché más moderno, el de la *femme fatale*, icono de una nueva feminidad (Fournier 2011: 172177). «La señorita Sarah Bernhardt», declaró Pascal (26 de enero de 1894), «no se impone al público más que por medio de los artifices sabios con los que se propone resaltar los residuos de un talento seductor».

Como epítome y reflejo de la modernidad, el *teatro judío* visibilizaba cuestiones tan transgresoras como la identidad sexual mediante la evocación de imágenes homosexuales y la promoción velada de un safismo *à la mode* (Szmidt, 2017: 58-60). Con su escena lésbica «entre esa infortunada Jacqueline y una cierta princesa Uranu», *Le Détour* (1902) de Bernstein escandalizó a los nacionalistas antisemitas, quienes la consideraron «un esbozo de escena indignante que hubiera sido mejor suprimir» (Daudet, 13 enero 1902). Pero eran los actores, individuos cuya masculinidad y feminidad eran en ellos categorías porosas y difuminadas a causa de una perpetua escenificación, quienes mejor ejemplificaban la quintaesencia de esa desviación degenerada con sus comportamientos histriónicos. De Édouard de Max, actor en boga a partir de 1900, se dijo «que personificaba magníficamente la decadencia». Su singular atracción ambivalente se describió como «heroica y mórbida» (Fleischmann, 1904: 19). En un ejercicio jocoso de travestismo por haber dado vida a Hamlet o Lorenzaccio, Georges Lorin vinculó el «temperamento nervioso» de Bernhardt con el hecho de que «él», «ya que Sarah Bernhardt es un *señor*», «aprovecha la feminidad de sus rasgos para ser de una coquetería que pondría celosa a una mujer» (Lorin, 5 de abril de 1879). La plausible afinidad lésbica de la actriz sería enormemente comentada por sus coetáneos hasta el punto de convertirse en un tópico en varias *romans à clef* que, a partir de retazos de biografía, contribuyeron a asentar la imagen del semita como un desviado, un depravado sexual en el imaginario popular (Goncourt, 1903: 145; Lorrain, 1906: 88).

6. CONCLUSIONES. EL TEATRO JUDÍO O EL PAVOR PALMARIO AL PRESENTE

Poco tiempo antes de la agitación que dio forma al *afer Bernstein*, Pierre Gilbert escribió triunfante que «el arte dramático es de todos quizá el más vetado a los judíos porque sus condiciones son también las menos aceptables para el espíritu semita», ya que «la solidez de sus grandes hombres no sobrevive a la muerte». «¿Dónde está la gloria ficticia de un Catulle Mendès?», se preguntaba, para luego añadir: «Dos años de silencio han más que descompuesto a Bernstein» (Gilbert, 10 de febrero de 1911, p. 296). Sin embargo, pese a la rotundidad con la que profirió la aseveración, el curso de la historia evidenció que lo que se tildaba de *teatro judío*, lejos de desaparecer por su supuesta infecundidad natural, siguió con un vigor inusitado. En 1913, dos años después de la cancelación de *Après Moi*, Léon Daudet aún constataba: «el arte dramático en Francia es actualmente manipulado por el pueblo judío». Vaticinaba con amargura que, a los autores franceses, «los judíos, en muy pocos meses, les habrán expropiado su arte y su oficio» hasta el punto de que «mendigarán su pan en el gueto» (Daudet, 19 de septiembre de 1913). Un grito de angustia cuyo eco reverberaría hasta 1945.

El *teatro judío* fue la arista más visible y sensible de una guerra cultural que se dirimió en el ámbito artístico y que se expresó en unos términos raciales cuyos tropos fóbicos enraizaban con la inseguridad provocada por una sociedad cambiante que no se aceptaba, que se percibía como un «desembarque de cosmopolitas», una «intersección babilónica» (Drumont, 20 de marzo de 1899). Atrapados en una inmediatez desagradable donde «el mundo moderno era en sí mismo un proceso de decadencia» (Taguieff, 1991: 221), los nacionalistas antisemitas vivían inmersos en un círculo vicioso del que no podían escapar porque el futuro que tenían era ya palpable en el presente que habitaban. En ese *impasse* fatídico y periclitado, la lucha sempiterna contra los avatares que se condensaban en la noción de *teatro judío*, tales como la degeneración de la cultura a causa de la masificación, la mercantilización del arte o el mestizaje cultural, se expresó en una pugna contra *el otro*, un agente antinacional que era *lo judío*, un ente tan omnipotente como imaginario. En definitiva, se explica como producto de esa fobia a los grandes ejes de la modernidad el hecho de que Daudet afirmase tajantemente que el *teatro judío* era como ver «la sociedad a través del fregadero» (Rivarol, 13 octubre 1908).

REFERENCIAS

- À la Comédie Française. La « sixième » du « Juif déserteur ». *L'Action française*, 3 de marzo de 1911, pp. 1-2.
- À la salle Wagram. La guerre franco-juive. *L'Action française*, 18 de marzo de 1911, pp. 1-2.
- A. D. (18 de noviembre de 1893). Au Théâtre de la Juive. *La Libre Parole*, p. 3.
- Andrée, Richard (1881). *Zur Volkskunde der Juden*. Bielefeld y Leipzig: Verlag von Velhagen und Klasing.
- Battini, Michele (2010). *Il socialismo degli imbecilli. Propaganda, falsificazione, persecuzione degli ebrei*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Bernstein Gruber, Georges y Maurin, Gilbert (1988). *Bernstein le magnifique. Cinquante ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*. Paris: Jean-Claude Lattès.
- Birnbaum, Pierre (1988). *Un mythe politique: La « République juive » : De Léon Blum à Pierre Mendès France*. Paris: Fayard.
- Boudin, Jean Chirstian-Marc (1860). Du non-cosmopolitisme des races humaines. *Journal de la physiologie de l'homme et des animaux*, 9-11: 363-392.
- Brulat, Paul (8 de enero de 1895). Chronique. Les rigolos. *La Cocarde*, p. 2.
- Brulat, Paul (19 de enero de 1895). Chronique. Leurs réflexions *La Cocarde*, pp. 1-2.
- Brulat, Paul (29 de enero de 1895). Chronique. Les littérateurs Juifs. *La Cocarde*, p. 2.
- Brulat, Paul (12 de febrero de 1895). Chronique. Journalisme et littérature. *La Cocarde*, p. 2.
- Brustein, William I. y Roberts, Louisa (2015). *The socialism of fools? Leftist origins of modern antisemitism*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139046848>
- Champsaur, Félicien (1905). *Dinah Samuel*. Paris: Ferenczi et Fils.
- Charasson, Henriette (1925), *M. de Porto-Riche ou le « Racine juif »*. Paris: Éditions du siècle.
- Charcot, Jean-Martin (1889). *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot. Policlinique 1888-1889*. Paris: Bureaux du Progrès médical.
- Chardon, Lucien (1 de junio de 1906). Les mésaventures d'une pièce anti-maçonnique. *L'Action française*, p. 2.
- Charle, Christophe (2002), Les théâtres et leurs publics. Paris, Berlin et Vienne, 1860-1914. En Christophe Charle y Daniel Roche (dirs.). *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles*. Paris: Éd. de la Sorbonne, pp. 403-420. <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.936>
- Colombier, Marie (1883). *Les mémoires de Sarah Barnum*. Paris: Tous les libraires.
- Copeau, Jacques (1999). *Journal 1901-1915*. Paris: Éditions Claire Paulhan.
- Daudet, Léon (13 de enero de 1902). Feuilleton dramatique. *Le Soleil*, p. 1.
- Daudet, Léon (6 de diciembre de 1903). Le Juif aux feux de la rampe. *La Libre Parole*, p. 1.
- Daudet, Léon (8 de diciembre de 1907). Un Théâtre d'Action Française. *La Libre Parole*, p. 1.
- Daudet, Léon (19 de junio de 1908). Théâtre français et théâtre juif. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (26 de junio de 1908). À l'Académie. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (13 de noviembre de 1908). Le Théâtre et le Juif. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (9 de febrero de 1910). Le cas de Rostand. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (28 de febrero de 1910). La critique et les juifs. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (12 de marzo de 1911). Après la bataille. *L'Action française*, p. 1.
- Daudet, Léon (19 de septiembre de 1913). Le truquage du théâtre juif. L'affaissement de l'art dramatique. *L'Action française*, p. 1.
- Donnay, Maurice (1904). *Retour de Jérusalem*, Paris: Charpentier y Fasquelle, pp. I-XLII.
- Drault, Jean (23 de mayo de 1904). Au jour le jour. Antisémitisme ou phyllosémite. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drault, Jean (27 de agosto de 1908). Au jour le jour. « Israël ». *La Libre Parole*, p. 1.
- Drault, Jean (14 de octubre de 1908). Le Juif Bernstein met l'antisémitisme au théâtre. *La Libre Parole*, pp. 1-2.
- Drault, Jean (9 de marzo de 1911). Le théâtre juif et théâtre aux Juifs. *L'Œuvre*, p. 24.
- Drumont, Édouard (1886). *La France Juive: Essai d'histoire contemporaine*. Paris: Marpon-Flammarion.
- Drumont, Édouard (15 de febrero de 1894). Carnot, Cavagnac et Casimir. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (24 de noviembre de 1894). Histrionisme. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (8 de diciembre de 1896). Visions de Décadence. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (20 de marzo de 1899). La bande des Ravageurs. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (10 de julio de 1900). L'Art juif. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (16 de junio de 1904). Les petits souliers. *La Libre Parole*, p. 1.
- Drumont, Édouard (19 de octubre de 1908). Après les généraux, les magistrats. *La Libre Parole*, p. 1.
- Ehrenfreud, Yaël (2002). Les représentations de personnages juifs au théâtre : tradition française et réception de l'*Aufklärung*. *Dix-huitième siècle*, 34: 479-496. <https://doi.org/10.3406/dhs.2002.2505>
- Ergaste (14 de octubre de 1908). Les Théâtres. *L'Action française*, p. 3.
- Ergaste (28 de noviembre de 1909). Les Théâtres. *L'Action française*, p. 3.

- Ergaste (26 de febrero de 1910). Les Théâtres. *L'Action française*, p. 3.
- F. P. (7 de febrero de 1895). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 4.
- Fleischmann, Hector (1904). *Édouard de Max, étude critique*. S. l.: s. i.
- Fournier, Éric (2011). *La "Belle Juive" d'Ivanhoé à la Shoah*. Paris: Champs Vallon.
- Gaucheur, André (7 de febrero de 1911). Courrier des théâtres. Le Nouveau répertoire de la Comédie-Française. *L'Action française*, p. 5.
- Geffroy, Gustave (7 de marzo de 1911). Notre époque. La question juive. *La Dépêche*, p. 1.
- Gellion-Danglar, Eugène (1882). *Les sémites et le sémitisme aux points de vue ethnographique, religieux et politique*. Paris: Maissonneuve et Cie.
- Gide, André (1939). 22 juin 1907. *Journal, 1889-1939*. Paris: Gallimard.
- Gilbert, Pierre (25 de abril de 1908). Le sémitisme au théâtre. *Revue Critique des Idées et des Livres*, 1, pp. 28-49.
- Gilbert, Pierre (10 de mayo de 1908). Le sémitisme au Théâtre (1). *La Revue Critique des Idées et des Livres*, 1, pp. 97-115.
- Gilbert, Pierre (25 de junio de 1908). Le Théâtre d'Action Française. Un programme, une œuvre. *La Revue Critique des Idées et des Livres*, 5, pp. 407-417.
- Gilbert, Pierre (25 de septiembre de 1908). Les nuées. Mimétisme juif. *La Revue Critique des Idées et des Livres*, 11, pp. 475-478.
- Gilbert, Pierre (10 de noviembre de 1908). Notes de théâtre. *Israël*, par. M. H. Bernstein. *Revue Critique des Idées et des Livres*, 14, pp. 170-180.
- Gilbert, Pierre (25 de diciembre de 1908). Notes de théâtre. *Le Foyer*. *La Revue Critique des Idées et des Livres*, 17, pp. 453-456.
- Gilbert, Pierre (10 de febrero de 1911). Le sémitisme au théâtre. *La Revue Critique des Idées et des Livres*, 68, pp. 290-299.
- Gilbert, Pierre (1913/1918). Essai de rénovation dramatique. La Théâtre du Vieux-Colombier ouvert le 22 octobre 1913. En *La forêt des cippes. Essais de critique* (vol. II), Paris: Édouard Champion, pp. 296-308.
- Gohier, Urbain [Urbain Degoulet] (1905). *La terreur juive. Après l'armée de Condé, la tribu de Lévi. L'ancien régime et le rétabli pour les millionnaires juifs. Le déserteur juif du « Figaro »*. Le socialisme juif. Paris: Éd. Chez l'auteur.
- Goncourt, Edmond y Jules (1894). 17 de abril de 1886. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire 1885-1888* (vol. VII). Paris: Charpentier.
- Goncourt, Edmond (1903). *La Faustine*. Paris: Charpentier.
- Hanquez (15 de abril de 1908). Ennemis et adversaires. *L'Action française bi-mensuelle*, 211, pp. 24-39.
- Huret, Jules (1899). *Sarah Bernhardt*. Paris: Juven Éditeur.
- Kimon, D[aniël] (24 de agosto de 1897). L'automatisme cérébral des Français. *La Libre Parole*, p. 1.
- Lambert, Jacques (2019), *L'antisémitisme dans le monde des arts et de la culture (1900-1945)*. Paris: Éd. Paris.
- Lasserre, Pierre (8 de septiembre de 1908). Chronique des Lettres. Candidatures académiques: M. de Porto-Riche. *L'Action française*, p. 3.
- Lasserre, Pierre (30 de noviembre de 1909). Chronique des lettres. Moralités juives. *L'Action française*, p. 3.
- Launay, Robert (25 de abril de 1910). Notes de lecture. *Rachel. La Revue des Idées et des Livres*, 49, pp. 166-176.
- Lerner, Michael (1992), *The socialism of fools. Antisemitism on the Left*. Oakland: Tikun.
- Leroy-Beaulieu, Anatole (1891). Les Juifs et l'antisémitisme. *Revue des Deux Mondes*, 106, 1891, pp. 363-407.
- Lorin, Georges (5 de abril de 1879). Monsieur Sarah Bernhardt. *Les Hydropathes*, 6, p. 1.
- Lorrain, Jean (1906), *Le tréteau : roman de mœurs théâtrales et littéraires*. Paris: Jean Bosc
- Manouvrez, Abel (5 de marzo de 1911). À la neuvième chambre. Après la victoire. Déclaration de Maurice Pujo. *L'Action française*, pp. 1-2.
- Mas, Émile (25 de febrero de 1911). La quatrième représentation d'*Après moi*. On continue à protester et à expulser. Trente-trois arrestations. *Comoedia*, p. 3.
- Maurras, Charles (1905). *L'Avenir de l'Intelligence*. Paris: Albert Fontemoing Éd.
- Meyer-Plantureaux, Chantal (2005). *Les enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*. Paris: Éditions Complexe. <https://doi.org/10.3917/aj.391.0076>
- Meyer-Plantureaux, Chantal (2006). Les Juifs sur la scène parisienne Du baron de Horn à Ézéchiel ou « la question juive » à la Comédie-Française dans les années vingt. *Archives Juives*, 36 (1): 76-88.
- Méry, Gaston (16 de octubre de 1908). Israël. *La Libre Parole*, p. 1.
- Mirbeau, Octave (3 de noviembre de 1883). Le théâtre juif. *Les Grimaux*, 16, pp. 723-730.
- Monnot, Albert (21 de septiembre de 1910). À propos du théâtre juif. *La Libre Parole*, p. 1.
- P. L. (1842). *Quelques observations sur l'Art théâtral : la Comédie-Française et Melle Rachel*. Paris: Imprimerie de Paul du Pont et C^{ie}.
- Pascal, Félicien (6 de noviembre de 1893). Au Théâtre de la Juive. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (7 de noviembre de 1893). Les vendeurs de pensée. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (26 de enero de 1894). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (11 de junio de 1894). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (23 de octubre de 1894). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 4.

- Pascal, Félicien (14 de febrero de 1895). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (8 de mayo de 1895). Critique dramatique. *La Libre Parole*, p. 3.
- Pascal, Félicien (7 de diciembre de 1896). La fête de Sarah Bernhardt. *La Libre Parole*, pp. 1-2.
- Perrot, Georges y Chipiez, Charles (1885). *Histoire de l'art dans l'antiquité* (vol. III). *Phénicie-Cypré*. Paris: Librairie Hachette.
- Pujo, Maurice (31 de mayo de 1908). Au jour le jour. Le théâtre et la politique. *L'Action française*, p. 1.
- Pujo, Maurice (15 de marzo de 1908). Préface des « Nuées ». Deux systèmes dramatiques. *L'Action française bi-mensuelle*, 210, pp. 494-506.
- Pujo, Maurice (21 de febrero de 1911). Le Juif déserteur. *L'Action française*, p. 1.
- Rémusal, U. (23 de octubre de 1908). Courrier des Théâtres. *La Libre Parole*, p. 4.
- Rivarol [Léon Daudet] (22 de mayo de 1908). Échos. *L'Action française*, p. 1.
- Rivarol (13 de octubre de 1908). Échos. *L'Action française*, p. 1.
- Rivarol (19 de diciembre de 1909) Au jour le jour. Un juif de théâtre. *L'Action française*, p. 1.
- Sapiens (21 de marzo de 1895). Le Tout-Israël. *La Libre Parole*, p. 1.
- Soury, Jules (1902). *Campagne nationaliste (1899-1901)*. Paris : Imprimerie de la Cour d'appel, L. Maretheux.
- Szmidt, Agnieszka (2017). Une représentation de l'homosexualité féminine dans le théâtre d'Henry Bernstein (1902-1912). Excentricité élitiste et message d'émancipation. *Doble jeu*, 14: 57-70. <https://doi.org/10.4000/doublejeu.374>
- Taguieff, Pierre-André (1991). Le paradigme traditionaliste : horreur de la modernité et antilibéralisme. Nietzsche dans la rhétorique réactionnaire. En Alain Boyer, André Compte-Sponville, Vincent Descombes, Luc Ferry, Robert Legros, Philippe Raynaud, Alain Renaut y Pierre-André Taguieff. *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*. Paris: Grasset, pp. 217-305.
- Taguieff, Pierre-André (dir.) (1999). *L'antisémitisme de plume, 1940-1944. Études et documents*. Paris: Berg International Éditeurs.
- Taguieff, Pierre-André (2008). Figures de la pensée raciale. *Cités*, 36: 173-197. <https://doi.org/10.3917/cite.036.0173>
- Toussnel, Alphonse de (1847), *Les Juifs, rois de l'époque. Histoire de la féodalité financière*, (vol. I). Paris: Gabriel de Gonet.
- Un promeneur (23 de mayo de 1908). Au jour le jour. « La princesse de Clèves ». *L'Action française*, p. 1.
- Valois, Georges (27 de julio de 1908). Revue des revues. *La Revue des Idées et des Livres*, 7, p. 172.
- Valois, Georges (25 de abril de 1811). Prologue: L'Affaire Bernstein. *Revue Critique des Idées et des Livres*, 73, p. 158.
- Weiner, Marc A. (1995). Richard Wagner and the anti-semitic imagination, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Winock, Michel (1986). *La fièvre hexagonale: les grandes crises politiques de 1871 à 1968*, Paris: Calmann-Lévy.