

casi una religión, durante el período griego ó la Edad Media; ha sido un esparcimiento, una pasión vergonzosa, bajo el Imperio romano; entre nosotros debe ser un simple remedio, un preservativo contra la locura. Tal es la misión única que la época en la cual vivimos deja desempeñar á la gimnasia.

Estoy convencido de que, por desgracia, el hombre es siempre de su época, y de que en este momento vamos impulsados, querámoslo ó no, hacia un estado de cosas desconocido. Es difícil detener en su marcha á una sociedad; creo que todavía durante algunos años los gimnasios estarán vacíos. He dicho que esta época de transición me agradaba; que gozaba yo un peregrino placer estudiando nuestra calentura. A las veces, no obstante, se apodera de mí el terror, viéndonos tan temblorosos y tan huraños, y entonces es cuando, lo mismo que hoy, después de haber leído el libro de M. Eugenio Paz, celebraríamos tener un trapecio para endurecerme los brazos y descargarme el cerebro.

El epígrafe está ahí, en la pared, resplandeciendo en frente de mí: *Mens sana in corpore sano.*

## TEATRO CLÁSICO

### I

El *Misántropo* tiene una cosa que me encanta, el desdén que en él se advierte hacia las formas teatrales como las entienden hoy autores y críticos; es una obra que se desarrolla ampliamente, sin peripecias y sin que su autor se haya cuidado de la acción ni del final de los actos; una obra, en fin, que, hablando con propiedad, no es más que un detenido análisis de caracteres. Y lo mejor del caso es que el genio de Molière impone, aun hoy, semejantes cosas; el público no se atreve á bostezar siquiera, y los críticos que tienen cierto apego á M. d'Ennery (que no son pocos) se ven obligados á escuchar con recogimiento y á dar muestras de admiración

en algunos pasajes. Esto dice algo en pro de las ideas que defiende.

¡Qué hermosa sencillez la del *Misántropo*! El primer acto, que consta de tres escenas, la última de las cuales sólo cuenta ocho versos, no tiene más objeto que presentar el carácter de Alceste, primeramente en la escena con Philinte, que sirve de exposición, y después en la inmortal escena del soneto de Oronte. El acto segundo dedícalo entero el poeta á Celimène, cuyo temperamento de coqueta analiza detenidamente en el diálogo que ésta sostiene con Alceste, y en la famosa escena de los retratos. En el tercer acto no hay más que el delicado y pérfido duelo de Celimène y Arsinoé. En el cuarto se reproduce entre Alceste y Celimène la escena primera del segundo, desarrollada, mas sin llegar aún á una conclusión. En el quinto, en fin, se repite esta misma escena de explicaciones, ya dos veces interrumpida, y termina confundiendo Alceste á Celimène. Esto es todo.

¡Pobre acto cuarto! Nadie ignora que éste es el que hace sudar frío á actores y directores. Parece que veo á Molière yendo con el *Misántropo* debajo del brazo á la Puerta de San

Martin. El acto en cuestión mataría de repente á los señores Ritt y Larochelle, los cuales no vacilarían en calificarlo de atentado contra su propia inteligencia. Molière, comprendiendo que había equivocado la puerta, iría á llamar en la del Odeón; pero el asunto, allí se presentaría peor. M. Duquesnel le ofrecería para colaborador anónimo á M. Dumas, haciéndole notar, con las buenas formas que la educación exige, que su obra carecía por completo de condiciones teatrales.

No hay que dudarlo: escribir un acto cuarto semejante al que nos ocupa, no está permitido; pregúntesele si no á M. Sardou, el cual se honra de ser descendiente literario de Molière. ¡Oh! Hemos adelantado mucho en materia de actos cuartos; en el día de hoy, esas cosas se hacen á perfección. ¿Dónde está la escena culminante del *Misántropo*? La explicación que inevitablemente debe mediar entre Alceste y Celimène, debe, en mi concepto, producirla; pero Molière presenta tres veces esta escena, y si consultamos la opinión de críticos autorizados, éstos nos dirán que de las tres sobran dos, añadiendo que la referida escena carece de gracia y no conduce á nada.

Si uno cualquiera de nuestros zarzuelistas cogiera el *Misántropo* por su cuenta, haría seguramente una deliciosa piececita en un acto.

Mis lectores creerán que bromeo, y, sin embargo, puedo afirmar que he oído hacer seriamente la proposición de reducir el *Misántropo* á un solo acto, fundándose para ello en que, quitándole lo que tiene de pesado, sería una bonita pieza. ¿Se imaginan Vds. el contenido de la carta en que un director se negara hoy á aceptar el *Misántropo*? Semejante epístola sería chistosa. ¡Tendría el director tantas razones en que apoyarse!

«Muy señor mío: Tengo el sentimiento de participar á V. que su obra no hace al caso en el teatro que dirijo; para representarla sería necesario suprimirle las dos terceras partes. Ha escrito V. cinco actos de exposición que no conducen á nada. ¿En qué consiste la obra? Lo ignoro. Toda ella se reduce á insulsas conversaciones, y falta la acción, que V. sabe cuán indispensable es en el teatro.

»Semejante producción no alcanzaría diez representaciones.

»Por otra parte, los personajes no son sim-

páticos, y esto constituye un gran defecto, pues tampoco ignora V. que el teatro vive de simpatías. Philinte y Eliante no están mal, pero se mueven poco. Hubiera V. podido—y dispénseme que me permita hacerle esta indicación—dar más fuerza al desenlace, si Philinte fuera quien llevara la acción á su término. Aquel personaje podría, por ejemplo, reconciliar á Alceste con la sociedad, cediéndole á Eliante y casándose él con Celimène. No sé de qué modo se podría hacer esto; pero, en fin, ahí va la idea, y V. verá la manera de arreglarla. La obra, tal cual está, es irrepresentable; quizá pudiéramos ponerla algún día por la tarde...»

El director que tal carta escribiera obraría cuerdateamente, y todos sus compañeros aprobarían su conducta.

Y sin embargo, ¡qué gran drama es el *Misántropo*! Aunque he oído decir que esta obra no es más que una disertación ó una serie de diálogos escritos en correctísimo lenguaje, no estoy de acuerdo con tal parecer. Dicho drama, á pesar de su amplio y lento desarrollo, me parece interesante, no porque los hechos conmuevan ó exciten la curiosidad, pues im-

porta poco que los episodios se presenten de manera más ó menos sorprendente, sino por el interés que los caracteres despiertan, porque el drama entero se representa en las inteligencias y en los corazones.

Si uno cualquiera de los modernos autores hubiera escrito, por ejemplo, los dos primeros actos del drama que nos ocupa, aun admitiendo que, como Molière, hubiera dedicado el primero á hacer la exposición del carácter de Alceste y el segundo á describir el de Celimène, habría puesto á contribución su ingenio para acumular pequeños episodios que amenizaran la exposición, y habría presentado alguna complicada intriga. Molière, por el contrario, presenta tranquilamente á sus personajes en interminables escenas; los hace hablar y los analiza, sirviéndose á este fin de sus propios discursos; los coloca ante el público en la actitud típica que quiere darles, y nada más; su trabajo consiste en no olvidar detalle alguno y en crear personajes vivientes que acaban por ser encarnación de la realidad.

De ahí nace el poderoso interés que despiertan estas figuras, que, colocadas en plena luz,

se destacan vigorosamente del fondo neutro de la acción, y á las cuales está subordinado el asunto. No se ve más que á Alceste y á Celimène, al hombre probo y á la coqueta, que representan una parte de la humanidad; y drama tan sencillo llega, sin embargo, al corazón. Al final, cuando Celimène se ve confundida al escuchar la lectura de las cartas que ha escrito á los dos marqueses, el espectador sufre porque comprende los tormentos que debe de experimentar el corazón de Alceste, aquel corazón tan generoso en medio de su locura. Dudo que un drama, por bien planeado que esté, pueda tener un desenlace que cause emoción mayor ni más profunda que la emoción que produce el drama de que nos ocupamos.

En esta obra el efecto está en proporción con los medios empleados para obtenerlo. Un axioma que se practica en el teatro es que una peripecia es más fuerte cuanto más sencilla. El golpe que hiera á Alceste es por sí solo un drama, porque el poeta ha procurado que la figura de aquél este llena de vida, empleando para conseguirlo cuatro actos, que no tienen más objeto que infundirle un alma; Qué

creación tan magistral! Mucho se ha discutido acerca de esta figura, mas yo creo que los comentadores, como acontece siempre, han ido demasiado lejos buscando en ella sutilezas que el franco ingenio de Molière no soñó siquiera. Alceste es un personaje cómico, un carácter taciturno cuya melancolía está exagerada con el deliberado propósito de que provoque la risa; mas sucede que aquel hombre, aquel personaje cómico va sufriendo paso á paso amarguras tales, que acaban por hacer de él la gran figura de la tristeza humana. En aquella alma se desbordan los sufrimientos del justo que lucha con la vida y la rebelión de una conciencia indignada, y se desbordan de tan extraña manera, (que el espectador, al oír los furiosos arrebatos de Alceste contra la sociedad, no sabe si debe de llorar ó reír.

Lo expuesto es propio del ingenio. Molière ha pintado, merced al profundo sentimiento que tenía de lo verdadero, un personaje tan lleno de vida, que en él palpitan todas las contradicciones, todas las mescolanzas, toda la debilidad y toda la grandeza del hombre. Alceste casi no se puede comparar más que con

Hamlet, pues Shakespeare es el único poeta dramático que ha creado, aunque en otro orden de ideas, un personaje tan vigoroso y universal.

Aquí no hago más que transcribir al correr de la pluma las reflexiones que me ocurrieron no ha mucho en el teatro de la Comedia Francesa. El estilo del *Misántropo* me admiraba. ¡Qué lenguaje tan sonoro, tan rotundo y tan preciso! No conozco versos franceses más hermosos que los que Alceste dice á Oronte después de la lectura del soneto. No ignoro que hemos hecho del poeta un romántico y melencólico Apolo que canta en las celestes regiones, ni que la palabra poesía entraña hoy la idea de estrofas líricas, que como águilas se van remontando una tras otra; esto es cuestion de moda; mas si la lengua francesa pasara de repente á ser lengua muerta, Molière sobreviviría como el más puro y valiente de nuestros poetas.

¡ Ah! Si Alceste viviera en estos tiempos, hallaría cosas que le revolverían la bilis más que el soneto de Oronte. Sonetos conozco, y hasta poemas, que le pondrían furioso. El, á quien tan mal efecto hacía aquello de *nous*

*berce un temps notre ennui* (1), encontraría en nuestros mejores poetas giros que harían palidecer á ese. Seguramente no le faltaría razón para declarar que :

«*Ce style figuré, dont on fait vanité,  
Sort du bon caractère et de la vérité,  
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,  
Et ce n'est point ainsi que parle la nature* (2).»

M. Delaunay, por vez primera representaba el papel de Alceste, expresó la canción

«*Si le roi m'avait donné...* (3)»

con una ternura y una sencillez del mejor efecto, y le aplaudieron mucho; además, la canción es deliciosa, y me produce igual efecto que á Alceste. En suma: el ingenio francés se manifiesta en obras como la que nos

(1) «Nos mece un tiempo nuestro fastidio.»

(2) «El figurado estilo que se encomia,  
Del buen sentido y la verdad se aleja,  
Pues sólo es juego de afectadas frases  
Que nunca en habla natural se expresan.»

(3) «Si el rey me hubiese dado...»

ocupa, y no hay que buscarlo en las sutilezas italianas, en los delirios alemanes, ni en los furrores ingleses, que sucesivamente han ido bastardeando nuestra literatura.

## II

Voy á limitarme á transcribir las reflexiones que hice una noche, sentado en mi butaca, viendo representar la profunda y vigorosa comedia que lleva por título *Jorge Daudin*. Cuando se ha emprendido la pesada tarea de defender la verdad y la libertad en el teatro, es conveniente remontarse hasta Molière. En primer lugar, la obra me llamó la atención por la valentía. No es mi intención hacer de Molière, como algunas personas lo han intentado, un precursor de la Revolución; pero *Jorge Daudin*, á no dudar, es la primera comedia en que la nobleza se haya visto satirizada de un modo terrible. Sirvan de ejemplo

estas palabras que el autor pone en boca de uno de sus personajes: «No se me oculta que cuando los nobles dejan que uno de nosotros ingrese en su familia, no buscan precisamente la alianza con nuestras personas; se casan con nuestros bienes...» Y luego, Jorge Daudin, hablando con su suegra acerca de su matrimonio, añade: «El suceso no ha sido para vos del todo malo, porque vuestros negocios, (dicho sea con todo el respeto que merecéis) andaban muy enredados, y mi dinero ha servido para tapar bastantes agujeros...» Nada más grotesco, por otra parte, que la familia de Sotenville; seguramente no se han hecho después de aquella época caricaturas de nobles que sean más ridículas.

Para comprender la audacia de presentar semejantes figuras, es necesario conocer los tiempos aquellos. La nobleza imperaba en el teatro como en la corte; pero Molière supo hacer las cosas caricaturizando á la nobleza de provincias, cuyas ideas atrasadas y cuyas maneras pasadas de moda eran en Versalles objeto de burla, y los señores á quienes causaban risa los Sotenville, seguramente no creían que al reirse de ellos se reían de sí mismos. El

bello Clitandre, que es tipo del perfecto cortesano, representa en la mencionada obra el triunfo de la juventud noble; se burla delicadamente de los provincianos, y hace que en las barbas de su marido y de sus padres, le ame Angélica. Pero en el fondo, aquella comedia fué el primer golpe de la piqueta demoledora, y aunque los ataques hayan sido más directos en épocas posteriores, no por eso han sido más rudos; Molière, con la intuición del genio, pintó el antagonismo, que en el siglo siguiente, había de trastornar y renovar á la sociedad francesa.

*Jorge Daudin* es el molde en que se han vaciado innumerables comedias modernas, pues el argumento de la obra es, en suma, un mal casamiento que redundo en perjuicio del marido. Este asunto no creo que reapareciera en la escena hasta principios del siglo actual, ó por lo menos los dramas y comedias de este género no invadieron nuestra literatura hasta que los emigrados regresaron, á raíz del imperio, y comprendiendo el poder del oro, empezaron á contraer matrimonio con burguesas ricas. Nuestros autores han abusado durante veinte años de la rivalidad entre la nobleza y

la burguesía, dándonos obras del género de *Mademoiselle de la Seiglière* y *Talégas y pergaminos*, de Julio Saudeau; por eso, sin duda, nos parece que *Jorge Daudin* es la comedia de Molière que más sabor tiene de actualidad. En el siglo xvii son raras las obras que presentan el tipo de un patán enriquecido.

El lado social de la comedia de que tratamos, me preocupa, á decir verdad, mucho menos que el lado literario; me he detenido en los detalles que anteceden, simplemente porque quería hacer notar la original y atrevida elección de asunto, pero lo que me interesa sobre todo, es la manera como está tratada la obra.

Viendo *Jorge Daudin*, asistimos á la transición entre la farsa tal como se representaba en las ferias, sobre un tablado, y la comedia de costumbres, tal cual la entendemos hoy. Aunque algunas escenas que indicaré recuerdan el tablado al aire libre y dan á la comedia el sabor de la farsa, vemos ésta ampliada y que se sale del marco, vemos una farsa de la cual el genio ha hecho una de las páginas más amargas y más cruelmente humanas que conozco. Jamás el desprecio del hombre ha ido

más lejos ni la sociedad ha recibido bofetón más rudo. Para encontrar una sátira semejante es necesario acudir á la literatura inglesa y leer el *Volpone*, de Ben Johnson.

No es mi idea sacar las cosas de juicio atribuyendo á Molière feroces intenciones de moralista que seguramente no tuvo; la comedia en cuestión fué escrita con el fin de distraer á Luis XIV, y no es, por tanto verosímil, que el poeta cómico escogiera semejante ocasión para lanzar una obra revolucionaria. No; tal obra no es más que una comedia, ni tiene más fin que provocar la risa; si hace pensar, si hace llorar, es porque el genio de Molière debía necesariamente ocultar bajo la risa la reflexión y las lágrimas. El público de entonces parece que no vió en aquella comedia más que una bufonada muy divertida; era quizá necesario que Jorge Daudin llegase paso á paso á la categoría de hombre para que todo nuestro ser se rebelara al verle arrodillarse á los pies de su mujer para pedirle perdón.

*Jorge Daudin* no ha debido ser más que un cuento, un buen cuento en acción, y, sin embargo, en la comedia contiene tres de éstos, porque cada acto, á decir verdad, no es más



que un nuevo cuento sobre el mismo asunto. Lo que me hace gracia es el gesto de la crítica actual obligada á tragar á *Jorge Daudin* por el gran respeto que á Molière debe. El caso es gracioso. He aquí un maestro, un clásico que nos venga algo de los palmetazos que la crítica ha aplicado á los autores licenciosos é inmorales. La crítica contemporánea, ¿qué opina de esta comedia, cuyas situaciones no varían y cuyos personajes se encuentran tres veces unos enfrente de otros, siempre en idénticas condiciones? Ni aun desenlace tiene; la acción podría continuar. La crítica protestaría con la mejor voluntad, pero calla, obligada por su hipócrita respeto hacia los maestros.

Molière ha concebido y tratado el asunto de la referida comedia del modo más sencillo: quiso presentar un marido engañado y matraqueado, y á este fin puso en escena tres chascos, de cada uno de los cuales hizo un acto, procurando que cada nueva burla fuera más fuerte que la anterior. Esto es todo, pero las burlas se suceden sin constituir en modo alguno lo que entendemos hoy por intriga.

Primer cuento. Jorge Dandin averigua que

Clitandre envía mensajes de amor á Angélica, su mujer, y se queja de ello á los Sotenville, Angélica y Clitandre, haciendo que riñen, cambian tiernas palabras en barbas del marido de aquella, y Jorge Dandin se ve obligado á pedir mil perdones á Clitandre. — Segundo cuento. Clitandre se introduce en las habitaciones de Angélica; pero ésta, en el momento en que Jorge Dandin trata de hacer que los Sotenville les sorprendan, sale del apuro simulando que arroja de su casa á Clitandre. — Tercer cuento. Jorge Dandin tiende un lazo, en el cual logra hacer que caigan los amantes. Angélica, al volver de una cita, halla cerrada la puerta de su casa; pero finge que se mata, y cuando su marido sale para cerciorarse del hecho, ella entra y á su vez cierra, dejando fuera á aquél, de suerte que, al llegar los Sotenville, Jorge Dandin queda convicto de libertino y borracho.

Si hojeamos las obras de nuestros antiguos escritores, hallaremos estos cuentos, ó por lo menos otros de la misma índole, pues dichas obras son fuente de las alegres historietas de maridos burlados, que tanto regocijaban á nuestros abuelos. Molière no ha necesitado más

que escoger tres de aquellos cuentos y eslabonarlos, para echar sobre los hombros de un marido todas las desventuras imaginables. No puedo extenderme más sobre este asunto, pero creo haber dicho lo bastante para que se comprenda cómo el poeta debió de escribir la comedia de que hablamos.

¡Qué cuentos los que componen esta obra! Nada he visto más bonito que las primeras escenas del acto tercero. La noche está muy obscura, Clitandre y Lubin llegan andando á tientas; Angélica y Claudina salen á su vez de la casa, y empieza entre los cuatro amantes una especie de juego á la gallina ciega. En medio de las tinieblas, llámanse unos á otros con ligeros siseos, apenas perceptibles, y que parecen suaves besos que cruzan el espacio. Búscanse luego, se equivocan de pareja, y por último se cogen; y alejándose cautelosamente, Clitandre y Angélica van á sentarse en el fondo de la escena con las manos entrelazadas, y Claudina y Lubin permanecen de pié. Mientras tanto, Jorge Daudin, que ha salido detrás de su mujer, baja hasta el proscenio, y entre él y Colín se presenta la clásica escena del criado medio dormido que anda por un lado cuando

su amo le habla y le busca, creyéndole en otro; los amantes, mientras, acompañan este diálogo con el cuchicheo de sus amorosas pláticas.

La otra noche, viendo esta escena que sintetiza la gracia del antiguo género cómico, confieso que llegué á enternecerme. ¡Qué tierno, qué fresco es todo eso, y cómo hace que la risa brote espontáneamente! ¡Los maridos burlados eran, y continúan tan chistosos! En la referida escena, aquellos amores que caminan á rienda suelta, y la señora y la sirviente que en amoroso coloquio departen con sus respectivos amantes, mientras el marido ridículo se las ha, en lugar muy próximo, con un holgazán que se duerme en pié, evocan el recuerdo de un arte sano y libre, que se entretiene con las flaquezas humanas y se eleva hasta retratar la verdad por medio de la audaz observación y de la precisión del lenguaje.

En *Jorge Daudin* hay escenas como la que hemos tratado de bosquejar, y como todas aquellas en que toma parte el criado, que pertenecen al género de la farsa primitiva; así es, que la mencionada comedia podría representarse en el tablado, al aire libre, sin per-

der nada de su amplitud. ¡Qué sencillez tan cómica la de esta obra! Nada hay en ella de más efecto, desde el principio, que las confidencias de Lubin, cuando con gran misterio da cuenta al marido de Angélica del mensaje de amor que acaba de entregar á ésta. Imposible es no reir al escucharlo, pues la escena está admirablemente concebida y desarrollada con gran tino. Mas no puedo dejar de preguntarme:

Si *Jorge Daudin* fuera una producción del día, ¿cómo lo recibiría la crítica?

Creo, en primer término, que la comedia no se representaría hasta el final, porque á un autor contemporáneo no se le toleraría la escena de las satisfacciones, y mucho menos, que en el desenlace presentara al marido, de rodillas, pidiendo perdón á la mujer que le engaña. Esto sería extremar la sátira hasta un punto que nuestras sensiblerías no consentirían en modo alguno. La comedia, por lo tanto, obtendría el calificativo de inmoral, se diría que estaba groseramente escrita, y, lo que es más, todo el mundo, á una voz, diría que estaba mal hecha. No faltarían tampoco autoridades dignas de tenerse en cuenta que

emitieran su docto parecer en estos términos:

«¡Esta no es una obra teatral!»

Y no les faltaría razón. Molière desconocía el teatro, quiero decir, el teatro tal como es hoy, como lo han hecho Scribe y sus sucesores; lo cual probará que no hay «teatro», sino «teatros», ó, lo que es igual, maneras distintas de tratar los asuntos, según las épocas, y que continuamente cambian y cambiarán, porque jamás habrá ley que las fije. Un autor puede intentarlo todo en el teatro, porque éste siempre está abierto para las nuevas generaciones de escritores; el arte no tiene más límite que la impotencia de los artistas.

Nuestro actual teatro dista mucho de ser tan escénico como el de Molière; fuerza es confesarlo. En este último, las escenas están maravillosamente tratadas, y con movimiento simétrico y cadencioso, como el de un *minué* bien dirigido, van poco á poco, siguiendo la escala ascendente, con transiciones apenas sensibles, hasta llegar al episodio final. Aquel era un arte estudiado y complicado, el arte de las representaciones al aire libre, refinado y aplicado á la alta comedia. Tal arte, puede

no tener aplicación para la difícil pintura de la sociedad moderna, mas no por eso deja de ser el interesante medio de que se ha valido un hombre de ingenio para escribir obras maestras. Molière, aunque considerado como un pobre planeador de obras dramáticas, con respecto á las exigencias que el teatro contemporáneo tiene, ha sido el comediógrafo más habil de su tiempo.

El arte, pues, es libre, y como las fórmulas cambian al cambiar las épocas, creo que cada autor tiene el derecho de buscar la nueva fórmula, la que indefectiblemente ha de venir á reemplazar á la que toca á su ocaso. Cuando Molière empezó sus trabajos dramáticos, inventó ó arregló su escuela; pero de él, lo que es preciso tener en cuenta, es la soltura, la sencillez de la acción y la ignorancia en que vivía de ciertos métodos y de ciertas complicaciones enteramente pueriles.

Mucho se ha discutido acerca de la interpretación que ha de darse al papel de Jorge Daudin. Yo creo que el actor encargado de interpretarlo debe representar á este personaje como á mi entender lo concibió Molière; esto es, simplemente como un marido del gé-

nero cómico, cuyas desventuras, puestas en escena, no tienen más objeto que hacer reir al público. La obra, en el fondo, podrá ser amarga y cruel, pero es indudable que Jorge Daudin es grotesco. Esta comedia pierde completamente su carácter si se le da cierto colorido moderno, haciendo del rústico enriquecido, engañado por su mujer, la figura doliente y exasperada del pueblo oprimido por la nobleza. Lo grande de Jorge Daudin consiste en que, á pesar de ser un personaje cómico, derrama un rayo de luz que ilumina hasta el fondo de la bajeza humana. El actor que en el momento de postrarse de hinojos á los piés de Angélica, haga reir, y al mismo tiempo provoque ganas de llorar, rayará en lo sublime.

### III

Nuestro juicio se embota en las venerables obras que la tradición nos ha legado y conservamos en el museo de las obras maestras; al

pasar ante ellas nos inclinamos con respeto y nadie se atreve á discutir las. Nada de cuanto encierran nos admira, pues familiarizados con su lectura casi desde nuestra infancia, todo lo que en ellas vemos nos parece natural y necesario. ¡Cuánto aprenderíamos estudiándolas, es decir, comparándolas con las obras del día, á fin de apreciar la diferencia que media entre estas dos épocas de nuestra literatura dramática.

Supongamos por un momento que asistimos á una representación del *Horacio*, sin conocer la obra, sin que en nuestra juventud hayamos aprendido de memoria muchos trozos de ella; como si no hubieran llegado á nuestra noticia los juicios, los comentarios de dos siglos. Supongamos también que sólo conocemos el repertorio de M. Sardou y el de M. Dumas—cuyos nombres cito porque caracterizarán la actual época dramática—y formaremos de la obra mencionada un juicio propio, y sentiremos impresiones completamente nuevas.

En primer lugar, no hay en el mundo asunto más patético que el de la tragedia de que hablamos, ni que despierte sentimientos más nobles y profundos.

Aquellas dos familias, la de los Horacios y la de los Curiacios, unidas ya por el matrimonio de Horacio con Sabina, y que el enlace de Curiacio con Camila iba á unir aún más estrechamente; aquellos cuñados que peleaban y se mataban por la patria, mientras sus respectivas mujeres sollozaban y gemían, ofrecen un interés vivísimo, que el tierno cariño del padre para el hijo, el afecto de la mujer hacia el esposo y el amor de la doncella á su prometido, aumentan en grado sumo. Pero un espectador de nuestros días, acostumbrado á los miramientos y á las gradaciones que ofrece el repertorio contemporáneo, encontraría bárbaro, cruel, sanguinario é insoportable el heroísmo que en tales escenas pintan. Las costumbres de hoy difieren de las de aquel tiempo, y semejantes sucesos los aceptamos solamente en la leyenda.

Por otra parte, el argumento de la obra, aunque sea tan dramático que pueda tentar á un escritor contemporáneo, no nos importa, pues el interés de la comparación está en la forma de la producción teatral que nos ocupa.

Supongamos que á M. Sardou, que ha escrito la *Haine*, hubiera tentado el asunto de

*Horacio.* Si tal hubiera acontecido, el escritor hubiera dirigido inmediatamente sus esfuerzos á buscar el modo de presentar los personajes y el desarrollo de la acción lo más hábilmente posible, para conseguir atenuar los relieves más fuertes y explicar las pasiones; en una palabra, á obviar las dificultades. M. Angier y M. Dumas en persona no se hubieran atrevido á emprender semejante obra, sino después de haberse asegurado de la facilidad del mecanismo de los actos y de la posibilidad del desenlace.

Corneille, por el contrario, no deja entrever estas preocupaciones; por todo mecanismo se sirve de una palanca, el amor patrio, y de algo más inflexible todavía, el fanatismo del romano por Roma; estas dos palabras que se repiten muy á menudo hacen el papel de argumentos supremos y reemplazan muchos hilos, muchas habilidades y muchas precauciones. Tales palabras son las que traen y desenlazan todas las peripecias.

¡Qué sencillez en la acción, qué actos tan pobres si los comparamos aun con los menos recargados que se escriben hoy! El primero tiene tres escenas: en la que comienzan Sabina

y Julia, hablan de la inminente guerra de Roma y Alba, y de la lucha que se entablará necesariamente entre las dos familias; luego Camila manifiesta su amor por Curiacio, y por último, éste viene á anunciar que la guerra no causará gran derramamiento de sangre, porque campeones escogidos en uno y otro bando, dirimirán la contienda. En el segundo acto, que es el más patético, se sabe que Roma ha escogido por adalides á los Horacios y Alba á los Curiacios; Sabina y Camila se afligen al saberlo, pero el viejo Horacio, insensible á sus lamentos, envía al combate á sus hijos. El acto tercero se compone de relatos: los personajes van acudiendo sucesivamente á narrar las fases del duelo, y cae el telón cuando se anuncia la supuesta derrota de Horacio. Este vuelve al empezar el acto cuarto: entonces tiene lugar un acontecimiento, completamente imprevisto. Camila muere á manos de su hermano, lo cual da ocasión á una nueva tragedia. El quinto acto, en fin, se reduce á alegatos en defensa ó en contra del crimen de Horacio, al cual, por último, perdona el Rey, en gracia del servicio que ha prestado á la patria. ¡Es esto «el teatro» tal como la crítica actual

lo quiere? ¡Qué asombro el de esta crítica y el del público, si hoy un escritor se atreviera á hacer sus primeras armas presentando una obra de tan sencillo mecanismo! A una voz le calificarían de torpe y de inexperto, y probándole lo que es «el teatro», le aconsejarían que siguiera la escuela de Scribe. ¡Ah! el teatro—le dirían—el teatro, señor mío, requiere esto y lo otro y lo de más allá... Y acaso llevarían la broma, hasta el punto de recordar al inocente autor, que escucharía estupefacto, el respeto que se debe á los maestros.

Me parece que veo á M. Sardou contemplando desdeñosamente el primer acto. ¡Qué pobreza de medios!—diría—aquí no hay nada que prepare el desenlace, no hay siquiera una intriguilla que despierte la curiosidad del espectador! El acto segundo resulta también bastante pálido; y ¡qué soberbias escenas podía tener! Pero nada, Horacio y Curiacio pasan el tiempo dialogando tranquilamente, el segundo felicitando al primero por haber sido elegido campeón de Roma, hasta que de repente entra en escena un soldado que anuncia á Curiacio que la elección de adalid de Alba ha recaído sobre él. Esto es todo; he aquí la situación cul-

minante de la tragedia, presentada sin ruido en medio de interminables diálogos. Un director de escena desenvolvería el acto diciendo: «Esto es frío y antiescénico; aquí hace falta algo más movido y más saliente». El acto tercero resulta aún más soso, porque es un relato, dividido en tres ó cuatro escenas, y todas ofrecen la misma situación: una familia que espera el resultado de un duelo. Este cuadro se ha reproducido cien veces en otras tantas obras, pero no ocupa más que una página; désele la longitud de un acto, como tiene en el *Horacio*, y la calificación de un novelista, que en boca de un crítico es la injuria más cruel, caerá indudablemente sobre el autor del drama.

Pero vamos al acto cuarto. Regresa Horacio victorioso del combate; y como su hermana Camila, en vez de abrazarle, le recrimina que haya matado á su amante; la mata también. Si una escena como esta se llevara hoy al teatro, pondría fin á la representación, pues en el acto se hundiría la obra bajo el peso de la indignación y los silbidos del público. A pesar de lo dicho, es gracioso el que los comentadores de Corneille, sólo hayan reprochado á éste el que Camila no sea herida en escena. La jo-