

ven huye de su hermano y desaparece entre bastidores: pero Horacio la persigue, y este hecho, al decir de los referidos comentadores, convierte aquella muerte en un acto meditado. Según ellos, el asesinato, violentamente ejecutado en la escena, hubiera sido más admisible. Corneille ha respondido á tal acusación con su único argumento, que era el amor á Roma. Camila ultrajaba á Roma. Horacio la mató, y punto concluido.

Recuerdo un asunto que M. Dumas, hijo, indicaba como muy dramático, pero imposible: Dos jóvenes se casan, y él se entera la misma noche de bodas de que acababa de contraer matrimonio con su hermana. ¿Cómo salir del paso? El problema, en efecto, sería difícilísimo de resolver con nuestro mecanismo teatral. ¿Mas qué dirán mis lectores de este otro asunto? Un hermano, un soldado que en el campo de batalla acaba de matar al amante de su propia hermana, y despés, al regresar á su casa, mata á aquélla con la misma espada, sólo porque el dolor la hace delirar. ¿Qué desenlace puede tener lugar despues de un asesinato tan cobarde y tan atroz?

La ciencia de todos nuestros ingenios se es-

trellaría contra el segundo asunto, lo mismo que contra el primero; mas Corneille no ha hallado dificultad ninguna para resolverlo. Una vez asesinada Camila, el rey se presenta en casa de los Horacios, y allí se dilucida la cuestión tranquilamente. Cada personaje expone sus razones en pro ó en contra, en tiradas de cincuenta ó sesenta versos; Horacio se defiende, y la escena es un torneo de oratoria que se lleva á efecto mientras el cuerpo de la víctima yace, caliente aún, entre bastidores. Por último, el rey falla y la tragedia termina.

¡Qué quinto acto, Dios piadoso! ¡En vano busco en él la escena culminante! Parece que Corneille se haya complacido en aglomerar escenas lisas y llanas. No conozco desenlace más desprovisto de sutilezas y de efectos preparados de antemano; parece que el autor se propusiera hacer la antítesis de los desenlaces que hoy están en boga. Los dos últimos actos del *Horacio* bastarían para probar el abismo que media entre la fórmula dramática del siglo xvii y la nuestra. Aquélla y ésta son artes completamente distintas, dos teatros que en nada se parecen; ni en las reglas, ni en las formas, ni en el espíritu. ¿Dónde está enton-

ces «el teatro»? Lo pregunto, quiero verlo. Si dentro de dos siglos se representan aún las obras de M. Sardou y de M. Dumas, habrá de nuevo un abismo entre ellas y las de la época. Ante hechos tales, ¿por qué la crítica quiere immortalizar el arte, y por qué se muestra tan asustadiza y severa cuando ve que los escritores quieren marchar hacia adelante?

Si tratáramos de analizar la literatura dramática del siglo XVII y la del nuestro, sería necesario que hiciéramos el estudio de dos públicos diferentes. Es indudable que los espectadores que aplaudían las novedades de Corneille, gustaban de oír trozos literarios en el teatro. Los tengo comparados á los aficionados á la música de salón, y me parece que les veo escuchando atentamente y saboreando, á fuer de conocedores, las tiradas de cincuenta ó sesenta versos; me los figuro siguiendo sin trabajo el desarrollo psicológico con la atención del que oye un discurso sobre las pasiones humanas, pronunciado con hermoso y sonoro lenguaje, y que no quiere que la acción se precipite, para seguirla mejor. Camila es el amor con sus arrebatos; Sabina la mujer del hogar, tierna y fuerte á la vez; Horacio el pa-

triotismo enérgico é intransigente; Curiacio el valor y el corazón, y así sucesivamente, cada cual tiene su parte en aquella sinfonía humana. Es necesario instalarse cómodamente en la butaca y saber apreciar el colorido de las pasiones y de los sentimientos, pues en esto consiste todo el drama; la acción casi siempre tiene lugar entre bastidores.

Nada se aleja más que este procedimiento de la famosa ley que la crítica de hoy quiere imponernos. He aquí dos de los artículos de esta ley: abolición del análisis y de la descripción; no se tolera más que la síntesis. Estos dos pretendidos axiomas han sido formulados últimamente en plena Academia. ¡Abolir la descripción! Las obras de nuestros maestros no son más que largas descripciones; véanse si no las interminables narraciones, los sueños tan detalladamente relatados; en tales obras no se encuentran, en suma, más que pasiones y sentimientos. ¡Abolir el análisis! Una tragedia, desde el principio al fin, no es más que un análisis; los personajes, durante escenas enteras, que ocupan cuatro ó cinco páginas, no hacen otra cosa más que analizarse con increíble minuciosidad, y los confidentes no tie-

nen más misión que completar el análisis con sus observaciones. Mas echemos otra ojeada sobre el acto quinto del *Horacio*. En el momento en que, según la costumbre de hoy, los hechos deben precipitarse, los personajes todos, con admirable serenidad, se ponen á analizar una situación delicada.

En el día todo ha cambiado, la fórmula es otra y el público se agita en sus asientos, porque quiere acción, acción y acción. La menor tentativa de análisis le impacienta, y no experimenta satisfacción alguna oyendo trozos literarios. Ya los espectadores no son los aficionados á la música de salón, sino gentes que tienen prisa y quieren que se les divierta á todo vapor y á toda orquesta. Necesitan que se les ensordezca; el teatro no está ya en el salón, sino en la plaza pública. Me limitaré á señalarlo sin quejarme, y añadiré que, siguiendo una ley fatal, las cosas han de cambiar seguramente mañana, y creo que público y autores gusten de mayor sencillez y más verdad.

Nuestras obras de arte quedan en pié, pasando á través de los tiempos, para enseñarnos y marcar las etapas de nuestra inteligencia; por ellas vemos que en tal época la fór-

mula era aquélla, que hoy es ésta, y que la de hoy se ha de transformar mañana. Sólo la crítica no cambia y niega el porvenir, aun después de haber estudiado el pasado. Mas los audaces, los innovadores, tienen para su apoyo á los grandes hombres; á la sombra del genio de Corneille pueden quererlo é intentarlo todo.

IV

Una interesante representación ha tenido lugar en el teatro Odeón el domingo por la tarde, y á pesar de que la ejecución fué bastante mediana, es incalculable la impresión que la tragedia *Ifigenia* — que fué la representada — produjo al público dominguero, poco literato generalmente. La concurrencia se componía de honrados burgueses y de algunos artesanos, llevados probablemente por la curiosidad de ver un espectáculo que quizá igno-

raban en lo que consistía. Semejante público se hubiera visto muy apurado si le hubieran preguntado en qué época vivió Racine; diré más, Agamenón, Clitemnestra, Ifigenia y Aquiles, debían de aparecer á sus ojos como otros tantos personajes inverosímiles. El interés, empero, que estos personajes despertaron fué grande, y la emoción que en los espectadores produjeron, fué general; este hecho ha venido á confirmar mis ideas acerca de nuestro teatro.

Indudablemente, el público sencillo é iliterato de que hablo, no para mientes en la tragedia, ni hace caso del clasicismo de los versos, de las tres unidades, de las reglas, ni de los antiguos; vive ajeno de nuestras cuestiones literarias, y se asombraría si alguien le dijera que hace mal en aplaudir, porque sus aplausos constituyen una manifestación retrógrada. El razonamiento de este público es sencillísimo, ó, mejor dicho, este público no se entretiene en razonar: si se aburre, bosteza, si se conmueve solloza, y por eso sus impresiones son muy dignas de tomarse en cuenta; porque son francas y no sufren la influencia de los prejuicios.

No faltará quien pregunte, cómo *Ifigenia*, que cuenta doscientos años de existencia, produce tan vivo efecto en el público. A partir del período romántico de 1830, nos hemos acostumbrado á la idea de que la tragedia es fría, y aparece como un cadáver galvanizado, y he aquí que una de estas obras que calificaríamos de glaciales, hace derramar lágrimas á dos mil burgueses que se reúnen honradamente para pasar una tarde lluviosa. ¿Nuestro juicio era, pues, erróneo? ¿Hemos formado un prejuicio ridículo contra la fórmula trágica? Le hemos formado un proceso que es necesario revisar.

Acabo de leer la tragedia que nos ocupa, y me explico perfectamente lo que hay en ella que puede conmover al público contemporáneo. La emoción nace de la grandeza y la sencillez trágica; dos palabras que, á mi entender, resumen completamente la antigua fórmula dramática. La acción en las antiguas obras era sencilla, y cortada á lo sumo por dos peripecias, se iba desarrollando hasta llegar al desenlace. El poeta nada sacrificaba al efecto teatral, y evitaba las sacudidas violentas y los acontecimientos extraordinarios; en una pa-

labra, al escribir vivía en un mundo superior, y esto le permitía prestar preferente atención al análisis de los sentimientos y de las pasiones. De este modo ampliaba simplificando.

Es indudable que una obra así escrita pierde algo del movimiento que hace que la producción teatral aparezca palpitante y llena de vida, y se convierte en dialogada disertación sobre un asunto dramático; pero en cambio habla directamente á la inteligencia, merced á la soberana importancia que da al examen de los caracteres de sus personajes. Sírvanos de ejemplo *Ifigenia*, ¿qué asunto tiene! Un padre que se ve obligado á sacrificar á su propia hija, porque así lo quiere el oráculo, y el cual, para llevar á cabo el sacrificio, tiene que disputar aquella hija á su madre y á su amante. Asunto de más interés jamás se ha puesto en escena; mas si un escritor pudiera aprovecharlo, adaptándolo al gusto moderno, seguramente se esmeraría en sembrarlo de complicaciones terribles, porque creería aumentar el efecto dramático haciendo pasar la acción por todo género de episodios. Racine, por el contrario, se ha limitado á presentar su fábula lisa y llanamente, sin accidentes de nin-

gún género. La obra va siempre encaminada al fin, prescindiendo de hechos secundarios, y toda ella se reduce á conversaciones; pero éstas, llevadas de modo tan magistral, que continuamente descubren el corazón de los personajes, y el público puede seguir paso á paso los sentimientos que luchan en aquellos corazones.

De lo expuesto nace, á no dudar, la constante emoción que el público experimenta en las representaciones de *Ifigenia*. Doy de barato que el lenguaje que Racine ha empleado en esta obra sea convencional y que nos haga mal efecto lo carnavalesco de los trajes; pero si la ilusión escénica no es completa, porque hoy estamos acostumbrados á ver reproducciones más exactas de la vida, los personajes están pintados con tanta verdad, con tal exactitud, que forzosamente conmueven al espectador. Aquellos personajes encarnan nuestros deseos, nuestra cólera, nuestras alegrías, nuestra grandeza y nuestras miserias, y los tenemos delante de los ojos, ocupando por completo la escena.

Clitemnestra es simplemente una madre que defiende á su hija, y nos conmueve más, pre-

cisamente porque aparece como desligada de toda acción secundaria, que disminuiría la importancia de la madre típica que el autor ha querido pintar; el interés que esta figura inspira nace de la pasión que se ve en ella.

De este modo trato de explicar el influjo de la fórmula clásica, que ha sobrevivido á las victorias que el romanticismo obtuvo en 1830. El drama de esta época está hoy tan pasado de moda como la tragedia misma, y dudo que el *Ruy-Blas* produjera, representado una tarde en el Odeón, tanto efecto como *Ifigenia* ha producido. Los poetas románticos sólo han dado al teatro tragedias epilépticas; creyeron transformar el arte, y no pasaron de transformar la retórica; el movimiento que pensaron determinar se detuvo bruscamente, y nosotros nos hallamos á la hora presente más recelosos que nunca entre el drama, que ha envejecido en treinta años, y la tragedia que no vemos medio de adaptar á nuestra época.

Estas cuestiones, de las cuales me he ocupado con frecuencia, son de interés capital para el porvenir de nuestro teatro. Si echamos una ojeada sobre las obras que nuestros dramaturgos nos han dado este invierno, veremos

que las opiniones se dividen; unos autores admiten la tragedia ó el drama en toda la integridad de sus fórmulas, y otros tratan de buscar un término medio entre los dos géneros. La cuestión, que hemos creído resuelta con los dramas de Víctor Hugo, no lo está en manera alguna, puesto que, al contrario, la escuela trágica parece que tiene más aceptación que la romántica. Estamos indecisos entre estas dos escuelas, y me parece que ya es hora de determinar la forma dramática del actual movimiento literario.

No me cansaré de repetir que si queremos desligarnos de las extravagancias del drama romántico, es necesario que nos remontemos á los orígenes, esto es, á la escuela clásica. El movimiento de 1830 nos ha dejado la manumisión completa de los géneros y la libertad en el arte; pero hoy se trata de hacer de esta libertad un uso distinto. La tragedia era la escuela de retóricos y cortesanos, y tenía un perfecto equilibrio cuyo método y lenguaje no podemos usar hoy; más su arrogante sencillez, el desdén hacia las intrigas complicadas y el continuo análisis de los personajes, que es su mérito principal, nos deben servir de

norma. Me figuro lo que sería una obra moderna hecha en estas condiciones: un asunto grande, aunque sencillo, que se desenvuelve merced al estudio lógico de las pasiones y de los caracteres. Presiento vagamente que ese es el porvenir del teatro; pero se trata de que este porvenir se realice.

No defiendo la tragedia; sólo quiero demostrar que el principio en que se basa sería excelente punto de partida para un autor dramático que quisiera intentar la alimentación del naturalismo en el teatro. El referido principio no es más que la importancia dominante de la psicología, el análisis de los personajes, al cual se pospone el interés material del asunto, ó más bien se dedica la escena entera. No se me oculta, sin embargo, cuán necesarios son los hechos, pero creo que deben estar subordinados á la expresada idea, y que sólo deben emplearse para dar más relieve al personaje. Lo mismo digo de las decoraciones, que deben tener mucho carácter y reproducir exactamente lo que se trata de pintar; mas siempre con el solo fin de explicar y completar los seres que en la escena se agitan.

V

La importancia que tienen los criados en las comedias del siglo xvii, me ha llamado la atención más de una vez. En las obras de Regnard, sobre todo, los criados son la clave, y siempre aparecen muy superiores á sus amos; tienen autoridad, ingenio y buen sentido, representan los papeles más importantes, están siempre en escena y acaban casi por borrar del cuadro á los demás personajes. En la comedia *Alegrías amorosas*, los mejores versos, aquellos en que el autor ha derrochado más chispa y más ingenio, son los que están en boca de Lisette y de Crispin.

En la obra *El jugador*, ¿Nérine, no sermonea de lo lindo á Angélica, su ama, razonando siempre con la mayor cordura? ¿Héctor, no dice cuatro verdades á Valerio y siempre tiene razón? Además, estos dos personajes tienen en la mencionada obra un rudo trabajo; en

una interminable escena exponen el asunto de la comedia, y por último, son los confidentes, ¡qué digo confidentes!, los amigos íntimos de sus amos. Angélica desahoga su corazón en presencia de Nérine, la pone al corriente de sus tiernos afectos de doncella, y habla con ella como seguramente no se atrevería á hacerlo con su madre. Valerio, por su parte, nada tiene oculto para Hector, en presencia del cual hace todo lo factible, pues lo asocia, en una palabra, á todos los actos de su vida.

Leyendo *El jugador*, me ha ocurrido pensar lo siguiente: traslademos esta comedia á la época actual, y que me diga alguien si el público toleraría semejantes criados en escena. Me parece que no. Recuerdo á este propósito, que se criticó mucho á M. Dumas la siguiente frase que en su obra *La extranjera* pone en labios de un lacayo que se acerca á la duquesa y murmura respetuosamente: «¿La señora se siente mal?» Todo el mundo ha dicho que semejante lacayo era de muy mal tono, porque ningún hombre de su condición hablaría así á una duquesa. Sentado este precedente, ¿qué acontecería si un autor llevase hoy á la escena tipos como Nérine y Hector? Creo que

el público se preguntaría si el escritor se había vuelto loco, y en donde habría visto semejantes personas, y, por último, una formidable carcajada mataría de repente la comedia.

Con lo dicho, trato de llegar á esta conclusión que, acaso parezca banal á mis lectores: hemos adelantado mucho en saber respetar la realidad. Los criados de la comedia antigua eran, en el fondo, personajes abstractos, pues creo que los Héctor y los Nérine no han sido jamás copia fiel de los criados de su tiempo. En la escuela dramática clásica, se exageraban las cosas para dar más relieve á los caracteres, y de esto nacía el poco cuidado de los escritores en respetar la realidad. Para explicar los hechos que agitaban el corazón de Angélica, ésta necesitaba un confidente, y Regnard le puso al lado una criada, como un autor de nuestros días, le hubiera puesto una tía, por ejemplo, á fin de ajustarse lo más posible á la realidad de la vida. Véase lo que es la fuerza de la tradición: esos criados inverosímiles, cuyo origen se remonta al teatro griego y al latino, después de haber imperado en nuestro teatro clásico, agonizan hoy en la zarzuela; escribir la historia de tales persona-

jes en el teatro, sería equivalente á escribir la del movimiento naturalista.

Aunque Regnard nació solamente treinta años después que Molière, en sus obras se nota ya algo más moderno que en las de éste. Indudablemente el primero no tenía el profundo ingenio del segundo, ni en sus producciones hay el fondo de amargura que en las obras de nuestro gran poeta cómico se ve siempre oculto tras la risa. Regnard era un autor de menos vuelo que Molière, pero en él se advierte ya la tendencia á complicar las escenas y á anunciar la comedia con episodios de libre imaginación.

Citaré el monólogo célebre, el episodio del Marqués en que sin cesar se repiten como un estribillo estas palabras: «¡Vamos, salta, Marqués!» La exclamación y el juego escénico son tan extraños é inesperados, que se parecen á algunas de las licencias líricas de los poetas de nuestro tiempo. Aquel Marqués, aquel pícaro vulgar, aquel caballero de industria, á quien su buena fortuna exalta en un momento dado hasta el punto de que se pone á bailar una extravagante zarabanda, no es una figura que pertenece á nuestra comedia

clásica; más bien, se parece algo á las nerviosas creaciones de Shakespeare. Semejante escena da al traste con el equilibrio clásico, y en vez de los personajes latinos, tan ponderados y ricos de razonamientos, me parece que de repente veo la desorganización moderna, bailando como un Juan de las Viñas en la cuerda tirante de la imaginación. Diré más: creo que Regnard no inventó los saltos del marqués, porque en la literatura de aquella época no hay ejemplo de nada semejante; en mi opinión, el autor reprodujo una escena que había visto ó que le habían contado.

La complicación á que da lugar Valerio empujando el retrato de Angélica parece de corte moderno. Cualquiera de nuestros autores podría aprovechar la idea de Regnard para preparar y desenlazar una intriga; tengo la certeza de que M. Victoriano Sardou sacaría gran partido de ella y tendría asunto para un acto cuarto lleno de peripecias.

Otra escena que parece escrita hoy, es aquella en que Héctor, el criado, lee á su amo, cuando éste entra desbancado, una obra de Séneca. Nada más cómico que el efecto de las sentencias del sesudo filósofo, leídas á un ju-

gador que acaba de arruinarse. La escena, indudablemente, nos parece mal traída, porque un autor de la época actual no se hubiera limitado á prepararla haciendo que Héctor, sin motivo alguno, mandase buscar el libro; un escritor de nuestro tiempo, hubiera procurado justificar el hecho, pero luego no habría tratado el asunto de distinta manera que lo trató Regnard. En tales escenas, lo repito, se advierte ya el deseo de despertar el interés del público, más que el de pintar los caracteres.

En nuestra época nadie ha pensado en aprovechar el hermoso asunto del jugador, que siempre es de actualidad. Es cierto que existe *Treinta años ó la vida de un jugador*, pero me refiero á aprovechar aquel argumento para hacer una obra literaria, profundamente estudiada y rigurosamente escrita. Tengo la persuasión de que todos los asuntos de la comedia clásica son igualmente aprovechables, aunque habría que modificarlos, porque todo ha cambiado, desde la forma á las costumbres.

El jugador de Regnard, ¿es acaso el jugador de hoy? De ningún modo. La pasión, en su esencia, no ha cambiado, pero el hombre apasionado se ha transformado con la socie-

dad. Cada etapa de ésta trae consigo nuevas formas de pasión, y cada nueva forma de pasión da lugar para que se escriba una nueva obra.

Valerio es un joven de buena familia, á quien el vicio del juego ha reducido á vivir en una casa de huéspedes; juega día y noche, y cuando regresa á su domicilio se le ve rendido, despeinado, pálido y ojeroso á consecuencia de las vigiliás. Por lo demás, es un joven honrado, y su padre sólo le reprocha que tome dinero de la usura y que deje el suyo en el tapete verde; quiero decir, que el vicio no le ha arrastrado todavía á cometer malas acciones. El único acto que el espectador puede reprocharle es el empeño del retrato de Angélica; y aun en esto, su honradez, estrictamente hablando, no queda malparada, pues semejante acción sólo hiere el amor de una mujer. La comedia, por lo tanto, no rebasa los límites de tal, y aun en su género es de lo más inocente, porque jamás se ha tratado con mayor delicadeza una pasión tan terrible. Por otra parte, el único resorte cómico que el autor pone en juego es mostrar á Valerio entre sus dos amores: Angélica y el juego. Cuando

gana, la mujer no existe; cuando pierde, ella es su reina. El resorte es ingenioso, pero puede decirse que no es de mucha fuerza, pues hoy no nos bastaría para desarrollar cinco actos. Y sin embargo, tanta sencillez es agradable y conduce al desenlace más lógico que podemos hallar en el repertorio antiguo.

Cuando Angélica descubre que Valerio ha empeñado su retrato se siente tan profundamente herida, que, por despecho, da á Dorante su mano. Valerio entonces, en una conversación que tiene á solas con su criado Héctor, manifiesta á éste la esperanza que abriga de que el juego le resarza un día de la pérdida que su amor acaba de sufrir. Aquí termina la comedia, y con lo expuesto basta, pues Valerio no podría acabar de otro modo. Jugador era, y tal continúa. Si el autor, para llegar á un desenlace agradable, hubiera hecho que el vicioso joven se corrigiera y lo hubiera casado con Angélica, habría echado á perder la obra. Me gusta mucho la sencillez de ese final, que indica un escritor amante de la verdad.

Spongamos ahora que uno cualquiera de nuestros autores contemporáneos quiere llevar de nuevo á la escena la figura del jugador, ¿po-

drá hacerlo? ¿se ha agotado la materia? No, en ésta queda mucho por desenvolver, pues Regnard, á pesar de su talento, sólo ha descrito la parte superficial del asunto. Valerio no puede servir de obstáculo á un escritor, porque su tipo no es tan universal que no pueda presentarse en la comedia ó en el drama. Si un autor evoca la idea del juego, tantas y tan acentuadas figuras surgirán al punto en su imaginación, que sólo tendrá el trabajo de escoger las que necesite; las intrigas se enlazarán por sí solas y las emociones vendrán por su pié al permitirse el cuadro de las miserias. ¿No hemos oído circular hace poco tiempo los más extraños rumores? ¿No hemos oído hablar de casinos cerrados, de considerables pérdidas, de personajes políticos á quienes éstas habían alcanzado? ¿No hemos escuchado ciertas historias de robos que las gentes referían en voz baja? La humanidad entera ruge y brama en el juego. Los autores dramáticos nada tienen que inventar en este asunto, pueden limitarse á copiar del natural.

Un detalle de *El jugador*, que no carece de carácter, es que jamás aparece Valise con la baraja en la mano; las escenas de juego no tienen lu-

gar á la vista del público que sólo conoce las impresiones del jugador por lo que éste le cuenta. Si un escritor lle ara hoy á la escena semejante asunto, procuraría obrar de distinto modo que Regnard. El acto importante de la obra y el acto en que el autor fundaría todas sus esperanzas, sería indudablemente el del garito; en él presentaría al protagonista entregado á su pasión dominante, embriagado con el ruido del oro, ganando y perdiendo entre mortales angustias y jugando hasta el honor en la partida suprema.

Estas son las dos fórmulas dramáticas; hoy queremos ver; á nuestros padres les bastaba oír. La necesidad del hecho material se ha hecho más imperiosa de día en día. Los espectadores de antaño se daban por satisfechos con el estudio simplificado de los caracteres y con la disertación dialogada sobre un asunto cualquiera; los espectadores de hoy exigen acción y quieren ver al personaje agitándose en su ambiente natural.

Desgraciadamente, si hemos ganado en el terreno de la realidad, hemos perdido en el de la verdad superior, pues los personajes se han convertido en maniqués subordinados á los

asuntos. Hemos acabado por dar de bruces en la comedia de intriga, que no es más que de acción, en la cual desaparece el estudio de los caracteres. Semejante caída era inevitable, porque las reacciones jamás se detienen sin haber llegado al término de su camino.

En mi concepto lo que hay que hacer hoy es presentar el cuadro de la realidad, esto es, la vida tal como la vemos en nuestro derredor; pero al mismo tiempo debemos remontarnos á los orígenes clásicos, para inspirarnos en ellos, y dar de nuevo al análisis psicológico y fisiológico de los personajes su importancia verdadera. La hermosa sencillez de los maestros, nos es necesaria, si hemos de presentar la idea desenvolviéndose por sí misma y sin más resortes que la lógica de los sentimientos. Esta nueva fórmula permitiría la pintura de todas las pasiones y produciría nuevas obras maestras.

VI

En Francia honramos la memoria de nuestros grandes hombres de un modo lastimoso. Los aniversarios de los santos menos conocidos que hay en el calendario, se celebran más que el de Molière, Corneille y Racine. El primero de estos tres poetas tiene en París una estatua erigida en una fuente; pero los otros dos aún están esperando que se les conceda ese honor, y hasta la fecha nos hemos contentado con poner sus nombres á dos calles.

En la Comedia Francesa se representan todos los años, al llegar el aniversario del nacimiento ó de la muerte de los referidos poetas, dos obras pertenecientes á su repertorio; la empresa añade por su cuenta una pieza escrita *ad hoc*, y con esto, el público y el teatro creen haber pagado la deuda contraída con el genio.

Nada hay más fúnebre que semejantes representaciones, que son honras oficiales; ese acto se ha convertido en un verdadero cabo de año, al cual, comediantes y espectadores asisten por deber. Los primeros parece que representan de mala gana, y en efecto, la obligación de asistir á un entierro nada tiene de amena. En cuanto á los segundos, se abstienen de concurrir, pues una ojeada que echen sobre los carteles basta para desconcertarles y ponerles en fuga. El público generalmente se compone de algunos periodistas, á quienes lleva el deber de su oficio, y de provincianos que van por casualidad.

Los apropósitos que se escriben para tales circunstancias merecen un estudio particular. No sería difícil averiguar cómo se procura la Comedia Francesa la obrita que se ha de representar en tales casos. Creo que lo que el comité hace es encargar la piececita á uno de los poetas que se dedican á la especialidad de escribir esa clase de trabajos. Estos se hacen á la medida y se entregan en día fijo; pues como no han de representarse más que una vez, no es necesario que tengan una solidez grande; basta que la obrita, como los trajes

completos á 49 francos, resista sin romperse la primera postura.

Á este propósito me han referido una historia chistosa. Parece ser que la Comedia Francesa, cuando se cansa de devolver comedias y tragedias á algún poeta mediocre que la abruma con sus manuscritos, acaba por encargarle, por vía de consuelo, que escriba una obrita de aniversario. M. Enrique de Bornier antes de obtener el éxito que alcanzó con *La Hija de Roland*, ¿no se encontró en este caso? Era el referido escritor, en aquella época, terror de los miembros del comité de lectura, pues jamás se dió caso de que alguien le encontrara en los pasillos y no le viera el indispensable drama debajo del brazo; mas llegó un día en que el comité, sin duda para atenuar el mal efecto que á M. de Bornier debía producirle el ver constantemente rechazadas sus obras, le entregó á Molière ó á Corneille, permitiéndole asesinar al genio á fuerza de versos malos. M. Enrique de Bornier tiene hoy más arrogancia, y no presta á la Comedia Francesa semejantes servicios, de los cuales otros escritores de menor cuantía pueden encargarse.

Había también un M. Eduardo Fournier que ponía en verso sus investigaciones arqueológico-literarias; pero esto no pasaba de ser inocente manía de sabio. Hoy que M. Enrique de Bornier se considera demasiado alto para hablar de sus ilustres antepasados, la Comedia Francesa se verá obligada á buscar en otra esfera poetas que escriban sus apólipos, y preveo que llegará día en que tenga que dar tal comisión á los copleros. Un acto, una escena que ha de representarse una sola vez, no ofrece dificultad alguna; por tanto, puede el comité poner el incensario en manos del primer poetastro desharrapado con quien tropiece en la calle. El mal está en el programa; mas no por eso es menos vergonzoso el que no se respete á los hombres de ingenio más que á los soberanos, y que se manche su memoria con inmemorables coplas que gentes desconocidas hacen por docenas.

Estas reflexiones me ocurrieron hace pocos días, á tiempo que salía de la Comedia Francesa, donde se acababa de conmemorar el aniversario doscientos sesenta del nacimiento de Corneille. No puedo negar que M. Luciano Pâte, autor de la poesía que M. Maubant re-

citó delante del busto del precitado clásico, es un poeta que siente; creo que ha dado á la prensa dos volúmenes de versos bastante buenos; mas no creo ofenderle si le coloco en la segunda fila de nuestros poetas contemporáneos. El comité de lectura, ¿ha rechazado á este caballero alguna comedia ó algún drama? Si esto ha ocurrido, lo comprendo todo; de no ser así, no acierto á explicarme cómo la Comedia Francesa, entre tantos versificadores buenos como hay en Francia, ha ido á escoger precisamente á un poeta desconocido, cuyo estilo es por demás pesado. Corneille, escuchando desde su tumba, ha debido aburrirse soberanamente.

Por otra parte, *El Embustero* y *Polyeucto*, obras representadas en la solemnidad de que hablo, han sido lastimosamente interpretadas. La Comedia Francesa puede todavía con las comedias del repertorio antiguo, pero la tragedia pesa terriblemente sobre los hombros de los intérpretes que han pisado aquellas tablas de quince años á esta parte.

¡Ah! Sí, sentado en mi butaca, y medio dormido, gracias al cansado runrún de la declamación, me ocurrió pensar que quizá habría

otra forma más útil para conmemorar á Corneille. Aquella representación lánguida y triste que tuvo lugar entre dos alegres y ruidosas de *La Extranjera*, fué una vergüenza para la memoria de nuestro gran trágico. El puñado de versos que anualmente arrojamos sobre su tumba, cada vez producen más sordo ruido; y las obras de aquel genio, que hoy degollamos para honrar su memoria, cada año que pasa dejan más profunda, en el ánimo del espectador, la impresión lamentable de un asesinato cometido con premeditación. Semejantes homenajes son afectados y oficiales, y no pueden resultar bien; mas los hay de otra clase, y son los que constituyen el verdadero culto que se rinde al genio y los que consisten en resucitar á los grandes hombres tomándolos por modelos y por guías.

Si Corneille agoniza en nuestros corazones, es porque hoy le conocemos mejor; porque la gran figura ha sido lanzada de la escena por los grotescos polichinelas del teatro contemporáneo. No se trata ya de resucitar la tragedia, que es una fórmula muerta que debemos dejar en el museo literario, sino de aprender de Corneille la sencillez de los medios, el estudio

constante de los caracteres, la belleza de la lengua y el amplio desarrollo de las verdades humanas. Sería necesario combatir contra el teatro de acción que ha matado el teatro de la lógica y de la literatura.

El día en que el público no quiso escuchar el análisis de una pasión; el día en que las cabriolas de feria vinieron á reemplazar á los hermosos trozos sabiamente escritos, murieron, no solamente la tragedia, sino las bellas letras, á las cuales se expulsó del teatro.

Los clásicos, que tanto desdeñamos hoy, son la única fuente á que hemos de acudir si queremos intentar el renacimiento dramático. Lo repito, es necesario seguir su espíritu y no su escuela. Es menester ver el teatro como ellos lo vieron; esto es, como un cuadro en el cual el hombre ocupa el primer término y en que los asuntos están determinados por los actos de los personajes; un cuadro, en suma, en que el eterno argumento sea crear figuras originales que luchen y choquen entre sí aguijoneadas por las pasiones. La única diferencia que á mi entender existe entre aquella escuela y la naturalista, es la siguiente: la tragedia generalizaba presentando tipos abstractos, y el

drama naturalista moderno debe individualizar, llegando hasta el análisis experimental y el estudio anatómico de cada ser que presente. La ciencia y la filosofía se han modificado como la civilización; hoy no podemos emprender la pintura del hombre del mismo modo que ayer, aunque nos guien las mismas elevadas miras que guiaron á los clásicos.

El homenaje que Corneille, en nombre de las letras francesas, espera que le tributemos es este: que hagamos honor á la literatura en el teatro, barramos las glorias de pacotilla y reemplacemos con obras humanas y verdaderas las falsas y prodigiosas invenciones que el vulgo pervertido aplaude todas las noches.