



COQUELIN

I.

Todos los críticos teatrales europeos están de acuerdo en decir que M. Coquelin (Ainé) es un excelente actor dramático. Parecerá, pues, una blasfemia negarle esta cualidad; pero como la verdad, á mi juicio, debe anteponerse á todo, y como no creo que M. Coquelin sea un excelente actor, ni siquiera un actor, así lo digo. Hay reputaciones usurpadas que viven á expensas de la ignorancia ajena. No afirmo precisamente, que la de Coquelin sea una de ellas, pero sí me atrevo á asegurar que los públicos europeos, al apreciarla y encarecerla tanto, han sido víctimas de una superchería. Tal vez me equivoque, y sírvame, en tal caso, de disculpa, lo breve de la temporada teatral á que hemos asistido; pero á mí me parece que Coquelin no es un actor, lo que se llama un actor. Y no se piense que lo digo por envidia, pues que nunca he pretendido ser buen cómico ni siquiera he representado en teatritos caseiros: lo digo con convicción, el Sr. Coquelin no es un actor. Aun más: no creo en la existencia real y positiva de M. Coquelin. No existe tal Coquelin: es acaso un mito solar, como pretenden algunos que lo fué Napoleón primero.

Actor, el Sr. Burón! De éste sí no puede ninguno sospechar que no existe. He visto al Sr. Burón en la "Vida es sueño," en "Hamlet," en "El Octavo no mentir," y en muchas otras piezas, y siempre el Sr. Burón es el Señor Burón; siempre es el hombre que habla en décimas, aun cuando esté hablando en prosa; siempre es el "Padre doloroso" que enclavija las manos y alza al cielo los ojos,

que nada dicen porque están en blanco; siempre es el infeliz que está aguardando el último acto para morir de golpe y porrazo. El Sr. Burón tiene una voz; tiene dos ojos — en blanco, — tiene un modo de andar; un modo de quitarse los guantes; un modo de enamorar, hablando aprisa; un modo de torear á su interlocutor; un modo de morir. . . . y no hay manera de equivocarlo con otro alguno, porque siempre es el Sr. Burón. Coquelin no tiene una voz, ni dos ojos, ni dos manos, ni un cuerpo, ni una manera idéntica de hacer las cosas, ni un estilo propio, ni una personalidad, en suma. Lo único que lo individualiza es la nariz. Será, por consiguiente, una nariz acomodaticia que se ajusta á muchas caras, pero no es un hombre. Ya es joven, ya es viejo, ya gruñe, ya canta, y siempre, siempre no es Coquelin, sino otro. Hemos conocido á Taturfo, á Mascarille, al Duque de Septmonts, á Gringoire, al viejo Noël, á Don César de Bazán, pero no hemos conocido á Coquelin.

Me dijeron que él era un hombre á quien ví en la calle: bajo de estatura, de facciones gruesas, de mirada fría y recta, como la de un juez que interroga á los acusados; de nariz abultada, como si estuviera siempre olfateando alguna presa, y de manos que, al estrechar otras, quieren detener, atrapar, como las de un agente de policía. Pero estoy cierto de que ese no era Coquelin, sino el empresario de todos los Coquelin que hay en Coquelin. Porque este hombre es una especie de trabajo chino: dentro de una bolita de marfil hay una bolita de plata y dentro de la bolita de plata, una bolita de oro, y dentro de la bolita de oro, otra de ágata, y así sucesivamente, muchas otras bolitas de cien materias y metales. Así dentro de Coquelin hay incontables Coquelin. Yo creo que él mismo se ha de desconocer algunas veces y se ha de preguntar, al verse en el espejo: ¿quién será ese caballero? y se ha de hablar de Ud. de cuando en cuando; y se ha de perder y no se ha de encontrar, y ha de sentir que no sabe ya quién es, ni en qué tiempo nació, ni en qué lugares ha vivido, ni cómo se llama. Será casado. . . . ? Él tiene un hijo. . . . pero eso nada prueba. Pues bien, si es casado, su señora tendrá por fuerza que pegársela con él mismo. De quién es hijo Coquelin hijo? ¿De Don César de Bazán? ¿De Scapin? ¿De Perrichon? ¿De Cadillac? ¿De Barbasson? ¿Del Aníbal de la *Aventurera*? Porque lo tengo dicho y lo repito: Coquelin no es un hombre, no es un apellido: es una razón social. El Proteo mitológico no ha tenido nunca más completa encarnación. Coquelin pue-

de ser todo: Francisco I^o y Triboulet, Carlos II y Don Fernando Valenzuela, Luis XVI y Robespierre. Coquelin puede ser Ud.; Coquelin puede ser yo. Lo que se ignora, lo que ni siquiera me imagino, es cuándo Coquelin es Coquelin.

II.

Para juzgar á este actor, es necesario juzgar al personaje que está representando. Él descarta su responsabilidad. Si algo se nos ocurre reprocharle, replica luego: — yo no soy! éste es! — Y si el personaje nos parece malo, se encoje de hombros, como diciendo desdeñosamente: ¿y á mí qué? :

Pero, vamos á cuentas, M. Coquelin, éste es un ardid que yo no acepto. No puede Ud. evadir toda responsabilidad. ¿Quién hace á los personajes, ¿Ud. ó el autor? *Pater is est quod nuptias demonstrat*, dirá Ud. . . . pero ya tiene bien sabido que eso no siempre es rigurosamente cierto. El Padre de muchas criaturas que vinieron al mundo con el nombre de Dumas, de Augier, de Landeau, de Banville, es Coquelin. ¡Ah, cazador en vedado, no penséis quedar impune! ¡No neguéis, feo Don Juan, á vuestros hijos ilegítimos! ¡Qué gloria la de haber tenido amores, y amores secundos, con la Musa honrada de Emilio Augier! ¡Qué satisfacción la de poder decir: —ese pobre Dumas cree que el Duque de Septmonts es su hijo. . . . y no. . . . es mío! — Más todavía (porque esos autores son contemporáneos, y sus musas, por honradas que sean, pueden haber tenido debilidades y flaquezas). ¡Qué gloria la de saberse héroe en adulterios retrospectivos! ¡Qué justo orgullo el de tener razón para exclamar: Molière y yo hicimos á *Tartufo*! Competir en derecho á la paternidad, con los grandes genios, es glorioso.

Un literato, un autor dramático, puede colaborar con Dumas, con Halévy, con Sardou, con Pailleron, con Henry Becque; ningún literato, ningún autor dramático, puede, como Coquelin, colaborar con Molière. Y á Coquelin le toca, en justicia, una parte de la herencia que dejó el inmortal poeta cómico. ¿Por qué? No es su hijo, no es su descendiente! Pero él encuentra en la heredad inmensa que dejó Molière, riquezas desconocidas, no encontradas, y las denuncia, y se las adjudica.

III.

Acaso el mejor papel que ha representado Coquelin en México, es el de *Tartuffe*. Yo vacilo entre dar la preferencia á éste ó al del Duque de Septmonts en la *Extranjera*.

Tartuffe, es eterno. Todos conocemos á ese conocido de Molière. Pero lo conocemos en el mundo, lo conocemos en la calle, lo conocemos por haber sentido alguna vez sus arañes de gato; no lo conocíamos en la escena. Ahora sí lo conocemos. Oid á Coquelin: cuando habla parece que está tramando una tela de araña. Su voz siempre sale mojada en baba. Cuando se arrodilla, no es que se arrodilla: es que busca algo que se ha caído, para levantarlo solapadamente y robárselo. Cuando habla, comprendemos que su palabra es un rezo dicho de memoria, mecánicamente, mientras el pensamiento anda á picos pardos. La mirada de ese hombre es á veces ganzúa que prende algún objeto para hurtarlo; otras, llave falsa que abre una puerta sin hacer ruido. Cuando *Tartuffe* baja los párpados, es que esconde la ganzúa ó llave falsa debajo de la manga. Si la concupiscencia encandila y enciende aquellos ojos, entonces su mirada es una mirada que desnuda. No es la mirada del ebrio: *Tartuffe* no se embriaga nunca porque no quiere exponerse á decir nunca la verdad. Es la mirada del sátiro que tiene miedo; la mirada encogida que va á saltar sobre su presa.

Y qué manos las de *Tartuffe*! ¡Siempre buscando algo que robar ó algo que desvestir! ¡Y qué nariz! Ésta en *Tartuffe* es la protagonista en la cara de Coquelin.

IV.

En *Mascarille* es otro hombre: *Mascarille* era un tipo nuevo en el teatro francés del tiempo de Molière. Tiene algo del escudero español, el escudero de Tirso, fecundo en dicharachos y agudezas. Es más ligero que Sancho, pero tiene menos buen sentido y menos probidad que éste; es la encarnación de la intriga y de la ley natural, burlándose de la ley humana; es el bastardo de la esclavitud antigua y de la farsa itálica. "Despojadle de su capa"—de raya color de tulipán— y encontraréis en él á Epidico y Davo, á Storax y Parmenon, á Stichus y Syrus; al esclavo de la *Casina*, tradu-

ciendo en truhanerías y picardías modernas, las picardías romanas, purgadas antes de la cruz ó castigadas cuando menos por la vara del amo. Pero—como observa Saint Víctor—mil nuevas expresiones animan y vivifican esa máscara arcaica que parecía esculpida. El travieso ingenio galo, retoza en esas facciones latinas, su verbo se ha aguzado, su imaginación vuela más alto; su *rietus* inmóvil se ha convertido en sonrisa espiritual; sus pies que ya no arrastran la cadena de la servidumbre, calzan las taloneras aladas del astuto Mercurio.

Bajo los pliegues del turbulento manto de *Mascarille* rebullen Scapin, Sganarelle, Sbrigán, Fígaro mismo, todos los lacayos intrigantes, más perspicaces, más atrevidos, más ingeniosos que sus amos. Este tipo llevó al teatro un soplo de democracia. Ya con él sube el pueblo á decir: yo también tengo talento y tengo ingenio, y más talento y más ingenio que mis amos, porque sin mí, *Mascarille*, el Señor Lélío, no hubiera conquistado á la bella Celia, cautiva del viejo Truffaldino; sin mí, Fígaro Almaviva no hubiera conquistado á su Rosina. Soy el criado; pero ya no soy el esclavo; de cuando en cuando, hablo de tú á mi amo, que necesita de mi ayuda, resisto sus brazos, pero también me burlo de sus majaderías; y para vengar la humillación de mi clase, pongo torcida la peluca al viejo marqués, birló la pupila al tutor avaro, escamoteo la novia al rico tonto. Este personaje llega á su apogeo en Fígaro. Ya éste sube al palacio, despejado, con la frente alta y con la risa en los labios; su navaja corta como la pluma de un periodista satírico; hace mofa de las leyes, y no recibe palos como sus antecesores. En la guitarra de aquel barbero sonaron los preludios de la *Marsellesa*.

Después, Víctor Hugo, á fuer de soberano, hizo al lacayo gran señor. Ruy Blas es un *Mascarille* trágico.

V.

El *Mascarille* que Coquelin representó, no es el *Mascarille* triunfante del *Etourdi*, sino el *Mascarille* alicaído de «Las preciosas ridículas.» Esta comedia es, á mi juicio, una sátira tan graciosa como injusta. Esta caricatura no puede tomarse como un juicio histórico. «Las preciosas» fueron el núcleo de una reacción literaria importantísima: ellas salvaron las decencias del lenguaje. No creo que para escribir sea necesario imitar á Buffon, poniéndose puños

de encaje; pero tampoco creo preciso remedar á Diderot, quedándose en mangas de camisa. Léase á Brantome, á Tallemant des Reaux, á Scarron, á Balzac, á Theophile, á Saint Amand: la crueldad, la obscenidad ventruda de la frase, se exhibe en toda su insolencia. En vano Ronsard y las *Pléyades* luchaban contra la indecencia y el cinismo. A la almibarada y empalagosa alegoría de *Astrea* respondíase con la *Historia cómica de Trancion*. La marquesa de Rambouillet tapándose los oídos con horror para no oír las palabras del vocabulario de Rabelais, prestó un servicio inmenso á la literatura, enseñando la moderación, la pulcritud, el arte de hacer que todo pase á favor del vocablo, como dice Lafontaine.

En otra esfera más alta, la influencia de las «preciosas» fué transcendental y benéfica. Desde el momento que la mujer toma interés por las cuestiones intelectuales; desde el momento en que las concurrentes al «saloncito azul» del Hotel Rambouillet, quisieron saber la ciencia; de historia, de filosofía é historia y ciencia, se humanizaron, se vistieron con traje de sociedad, salieron del claustro, bajaron de su torre, y adquirieron el arte de agradar.

Los grandes escritores del Siglo XVI son pedantes. Rabelais, que se burla de los pedantes, es pedante. El trato íntimo de la mujer y la ciencia, dió á ésta cierta dulzura, cierta amabilidad, cierta forma vulgarizadora y literaria, que la hizo simpática. El mérito de ser claros, de ser inteligibles, es el mérito más grande de Pascal, en sus *Cartas Provinciales*, y de Descartes en su *Discurso del Método*. Y éste mérito fué luego el mérito de Voltaire, de Montesquieu, de Rousseau, de Buffon; y es ahora — ojalá que el *exquisitismo* y el *decadentismo* no lo borren — el mérito del espíritu francés y de la lengua francesa.

Esta humanización de la ciencia se debe en mucha parte á la mujer, á las «preciosas.» Por supuesto queda dicho que la reacción de que ellas fueron centro, como toda reacción femenina, fué extremada. Cayeron en el defecto contrario del que censuraban; proscribieron del idioma muchas palabras expresivas y enérgicas. Pero de todos los destierros injustos se vuelve, y esas palabras regresaron. Los giros pueriles, alambicados, anizados, ridículos, desaparecieron del lenguaje. Eran caprichos de la moda, tan efímeros como el modo de hacerse el nudo de la corbata. Fueron listones y cintajos de frases que, ya descoloridos y arrugados, cayeron al basurero.

Y tampoco en esta afectación ridícula tuvieron — como observa Brunetière — culpa tan grande las «preciosas.» ¿No hay en los *conceits* de Shakespeare, en el seicentismo de los *italianos*, en el *euph-nismo* de los ingleses, en el culteranismo de los españoles, pecados de buen gusto, como éste de que se burla Molière: «voy á pescar en el lago de mi memoria con el anzuelo de mi pensamiento;» ó como este otro: «permitid que en la plaza pública de vuestra atención dance el oso de mi elocuencia?»

Fué injusto Molière con los discreteos mujeriles del Hotel Rambouillet; pero ¡qué buena injusticia la que nos produjo «Las mujeres sabias» y «Las preciosas ridículas!»

Coquelin interpretando el papel de *Mascarille*, da á éste un realce que ningún otro puede darle. ¡Vedle cual se pavonea con las plumas que le prestó su amo; como hincha el buche; como hace la rueda! En *Tartuffo* era la lechuza; aquí es el pavo.

VI

La inteligencia del teatro antiguo, del teatro de Molière, no amengua en Coquelin la intelección del teatro moderno. ¿Hay algo más moderno que *Frou-Frou*? Esta mujer de seda que lleva el alma atada con un listón, no sólo es moderna sino parisiense. Y su padre, ese padre que no es padre, sino un señor que ha tenido hijas; ese padre que no es padre hasta que el dolor le recuerde que lo es; ese viejo que no sabe que es viejo, y habla en familia de sus queridas, y se tiñe las canas para no obligar á que lo respeten, ¿puede ser más moderno? Pues ese padre es Coquelin.

No sabe uno á qué atenerse con este actor. En el Aníbal de *La Aventurera* es un perfecto canalla; en el Noël de *La Joi fait peur* es un perfecto hombre de bien. No se muda de traje: se muda de Coquelin. En *La Aventurera* se emborracha; no puede negar que se emborracha. Y al concluir el acto se le disipa la embriaguez. Una sólo cosa no sé á punto si Coquelin la sabe hacer, y es morir. Parece que no tiene vocación á la muerte. Sarah Bernhardt sabe morir de muchos modos y Coquelin sabe vivir de todos modos.

¡Qué vida tan intensa la que da al duque de Septmonts en *La Extranjera*! Por los cabellos que le faltan, se cuentan los placeres de que ha gozado en cada noche. Su voz es aguda, como si la hu-

biera contagiado el retintín de las copas en los gabinetes particulares, ó el chillido de las flautas en los cafés cantantes. Es un lacayo que parece un caballero. Correcto, frío, sólo se revela en la mirada. Cuando ve á una mujer, parece que pide un placer prohibido. Dan tentaciones de arrancarle la levita y de decirle: — ¡oye tú, sé franco de una vez! — Pero la levita está muy bien abotonada! Vestido ese hombre es un *gentleman*; pero se adivina que desnudo, en su recámara, ha de ser un cochero, con menos la salud y la robustez de los cocheros. Su cara es de color de desvelada. Su cabello, escaso y ralo, es de color de bilis al día siguiente de una noche de embriaguez. No hay hombre más canalla ni más correcto que este duque de Septmonts! Hasta cuando insulta á Gérard lo hace moviendo su palabra, como si moviera un fuetecito yendo á caballo en el Bois de Boulogne. La frase la silba: diríase que tara-rea la picardía. ¡Nada de cólera aparente, nada de puñadas ni de gritos! Su insulto es el latigazo seco que da de paso el noble infame en la espalda del pechero.

Jamás olvidaré esta representación de «La Extranjera.» Desde luego el drama me encanta por su sabor extraño y agrio. Sálese un poco del estilo corriente de Alejandro Dumas, hijo. Esa figura de mujer esclava, hija de mulata, nieta de negros, tiene en sus venas sangre de Alejandro Dumas, padre. ¿No será la Condesa de Montecristo? ¿Qué tenía Edmundo Dantés? La suprema riqueza puesta á servicio de las supremas represalias, de la suprema venganza. Y eso precisamente es lo que ambiciona *La Extranjera*. Sólo que Montecristo se vengaba y hacía el bien. *La Extranjera* se venga. Y es porque *La Extranjera* se parece más á su padre que á su abuelo, más á Dumas segundo que á Dumas primero.

Al ver á ésta tan astuta, tan cautelosa y con hambre de loba, y al ver al Duque de Septmonts tan corrompido y tan canalla, se siente deseo de arrojarle á ese noble bellaco para que lo devore, como se arroja un pedazo de carne podrida á la jaula de una fiera.

VII.

Y este mismo Duque de Septmonts es el honrado y majadero *M. Perrichon*, es el *Diputado de Bombignac*, es el protagonista de *Les surprises du divorce*? No; eso no puede ser; Coquelin es legión!

Falta ahora verlo cuando Coquelin parece que es Coquelin, cuando se disfraza, cuando se encaja dentro del cuerpo imaginado por algún actor dramático, cuando recita monólogos. Entonces se presenta con su invariable frac negro, y nosotros decimos satisfechos: — ¡hasta que conocimos á M. Coquelin: allí está M. Coquelin que va á un salón.

Y nada de eso! Tampoco es Coquelin! El frac es el mismo, el pantalón es el mismo. El cuerpo y el alma se les van á ese pantalón, á ese chaleco y á ese frac, y se les van por invisible escotillón, á manera de esos trajes que se escurren y filtran por tramoya en las comedias de magia. Salió Coquelin por la puerta del fondo, y al llegar á la concha del apuntador, ya no es Coquelin: es *Barbasson*! Sí, es marsellés, no cabe duda; y aunque esté vestido de etiqueta, nosotros lo miramos en su traje propio, de codos en la mesa de una taberna. No hay que dudarlo; es *Tartarín de Tarascón*! Pero el monólogo termina y empieza otro, y voz y cuerpo y todo cambia, y se va *Barbasson* á buscar á Coquelin, y se queda un inglés, un londonense, un amigo de Paul Bourget, un señor de sombrero, levita y paraguas blanco, aunque lo veamos vestido de negro.

¡Desespera este escurridizo, este fluído Coquelin! En *Les Ecrévaises*, no es uno, es muchos: no es el provinciano que cena, es la cena misma; es el mozo, es la tía Verónica, es la croquette, es el cangrejo! A cada verso cambia de cara. Y en seguida, después de habernos hecho reír hasta llorar, su voz se ensombrece, y con admirable claridad, con frases que son pinceles mojados en color, recita, tierna, incomparablemente, los versos de *La role*. . . . y conmovidos por ese cuadro triste de que él es pintor y el autor paleta, vemos con gusto que la risa de *Les Ecrévaises* no gastó todas nuestras lágrimas, y que aun nos quedan muchas para regar el vestido blanco del inocente muertecito.

VIII.

¡Y qué arte de decir! ¡Cómo acuña los versos en monedas de oro! El poeta le da el metal; él hace la moneda grabando en ella su efigie propia. Cuando otros recitan los eternos pareados de la poesía francesa, su voz suena á trote inglés en pavimento de madera. Cuando Sarah Bernhardt ó Coquelin los dicen, hay música en el aire. Yo tengo — muy de veras lo digo — pésima opinión de mis

versos; pero estoy cierto de que si oyera alguno dicho por Coquelin, no podría menos de exclamar: ¡qué hermoso es!

IX.

Pero ¿he conocido de veras á Coquelin? No sé decirlo: pero si él era, he conocido al actor que más intenso sentimiento de la verdad lleva á la escena; el que mejor sabe decir y con más suavidad y más dulzura imponer la admiración. *Nessun maggior dolore....!* ¡Ah! olvidaba que los señores de la Compañía Italiana saben y hablan su idioma.



A PROPOSITO DE COQUELIN.

I.

Va á realizarse una de mis grandes ilusiones; oír á Molière dicho por Coquelin, ó lo que es lo mismo, conocer á Molière. Entre el gran poeta cómico y el gran actor cómico, existe, á mi juicio, más que parentesco. No desciende éste de aquél: son coexistentes. Los considero como á dos colaboradores en la propia obra, los mezclo, los confundo, los barajo, los gemelo (cometiendo en esta frase un barbarismo de lenguaje); los miro en la imaginación como dos caras idénticas que rien; como dos siameses sentados juntos en la barra del trapecio. He leído muchísimo á Molière, pero, de seguro, no le conozco porque no he visto á Coquelin. Y sin embargo, me parece haber visto al actor, porque he leído muchísimo al poeta. De manera que van á serme presentados dos conocidos á quienes no conozco.

¡Qué extravíos del entendimiento! ¡Qué anacronismos de la simpatía! Como hermano ó caso ó pego, burlándome del tiempo,—que se interpone, como un mar, entre ambos—á dos seres perfectamente distantes uno de otro! Y no obstante, lo hago, porque comprenderse es amarse, amarse es estar juntos, y Coquelin comprende á Molière: es de su casa. Cuando lo mire en el teatro, veré al otro, porque el poeta no muere, no es una luz que se apaga, es una antorcha que pasa, arrebatada, de mano en mano. El poeta dramático, sobre todo, vive en sus intérpretes. Estos lo completan, prolongan su existencia, como un eslabón nuevo alarga la cadena; lo traducen; lo hacen leer de bulto; lo explican, lo comentan; lo sub-

rayan. Colaborar en una obra maestra, hecha hace siglos, es el privilegio de los grandes actores. Pueden ellos vivir para atrás; ser lo que han sido.

Hablemos, pues, de Coquelin-Molière ó Molière-Coquelin, en este introito de mis crónicas.

Dos grandes dramáticos son los que me subyugan: Shakespeare y Molière. Shakespeare es más completo. Como Cervantes se presenta llevando de la mano derecha á Don Quijote y de la izquierda á Sancho Panza. Quiere más á Don Quijote. Molière lleva de la diestra á Sancho y de la siniestra al caballero de la Mancha. Shakespeare se sienta, como un juez, delante de la humanidad, y la interroga. Molière lo sabe, es su ayuda de cámara, su ingenioso *Mascarille*, trasiega en su ropa sucia y la entrega á la lavandera. A Shakespeare se aproxima uno con terror, sabiendo que va á descubrir qué delito hemos cometido; á Molière con vergüenza, sospechando que va á decirnos: tu camisa no está limpia. Shakespeare busca crímenes; Molière defectos. Á veces, como en el *Tartuff*, los dos se encuentran. Uno le habla de tú á Esquilo y le dá la mano á Aristófanes; el otro habla de tú á Aristófanes y le dá la mano á Esquilo.

Ningún otro poeta bucea tan hondo como éstos en el océano del alma. Racine es un escultor, hace estatuas soberbias como *Fedra*. Corneille esculpe también y hace esculturas yacentes como el *Cid*. Lope de Vega pinta lienzos á lo Velázquez y trama tapicerías y gobelinos. Calderón hace óperas cantadas por décimas: toca de cuando en cuando el corazón, pero se va arrastrado por las olas del verso. Tirso es hombre; pero Molière y Shakespeare son humanidad.

Shakespeare, acusa, delata, emplaza. Molière parece convencido de que no existe tribunal que oiga la acusación, y se ríe de nuestros vicios porque sabe que no tienen remedio. El dramático inglés dice á Dios: — mira qué mala es la humanidad! — y el francés le dice á la humanidad: — vé qué fea eres! — Shakespeare fija la vista afuera: Molière, adentro. Shakespeare, doma; Molière, exhibe.

Entre los dos insignes pensadores, hay, sin embargo, muchos puntos de coincidencia. Se encuentran y tropiezan en el corazón humano, como dos barreteros en la obscura labor de alguna mina. Á Shakespeare no le basta lo que tiene ante los ojos, quiere medir sus fuerzas con César, entra á saco en la historia, revive á Cleopa-

tra, da cuerpo á seres invisibles como Titania y Oberon, se inclina con Hamlet — ¡ese triste sauce! — sobre el misterio de la tumba. Molière sólo ve y cuenta lo que ha visto. Pero ¡qué bien ve! Y, después de mirar, ríe, porque reír es ser hombre; sólo el hombre ríe.

Á mi modo de ver las cosas, entre los poetas cómicos antiguos, ninguno iguala á Molière. Aristófanes es un periodista de la escena: hace política. Plauto fustiga, como un dómine, á los muchachos indisciplinados. Terencio caricatura á aquéllos que le antipatizan. Molière individualiza un vicio eterno y lo presenta sin cólera ni enojo, sin querer remediarlo, como si presentara un animal dañino y repugnante, cuya propagación es imposible impedir. Su «Avaro» fué el avaro de ayer, y es el de hoy y será el de mañana; es el avaro.

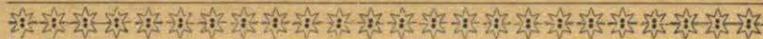
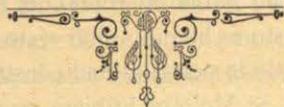
En las comedias de ese pobre grande hombre que ha hecho reír tanto como él lloró, lo excelente es que él no habla jamás. Hace hablar al hipócrita, hace hablar al avaro, hace hablar á la fatua y presumida; pero él no habla, ni reprende, ni regaña, y no dice: «ésto es malo,» «ni ésto es bueno,» sino «ésto es.»

Esta desaparición de la personalidad constituye el mayor mérito del poeta dramático. Si Molière hubiera escrito lo que él sentía, no habría hecho comedias, sino dramas. Pero tuvo el pudor del alma, y se escondió. Para vengarse de los que le habían causado mal, no pintó sus desgracias propias, sino las miserias de ellos. Sabemos que fué infeliz, pero no porque él nos lo haya dicho. El que se siente fuerte y grande, no dice: — voy á decir lo que sufro. — Lo que dice es: «se sabrá.»

¡Nunca las lágrimas se ocultaron también detrás de tantas risas! Y no risa afectada, no risa triste, sino risa franca. Aquel infeliz que escribía *le cocu imaginaire*, siéndolo realmente, no clama al cielo, ni increpa, ni denuesta; se ríe como diciendo: — «es natural!» —

Desagrada, á ocasiones, no encontrar en Molière algún sueño, alguna aspiración. Quisiéramos verlo sondeando los eternos problemas, los mares oscuros, que principian donde el hombre acaba. Puesto que sabe tanto de lo que es, querríamos que nos dijera lo que fué y lo que será. Pero Molière no tiene esos arranques, ni esos vuelos, ni esas impacencias. Camina paso á paso en el corazón, siempre en su juicio, siempre con los ojos abiertos, siempre en tierra firme.

Pocas veces intenta navegar mar adentro en la historia. Desdén hacerlo, porque está seguro de que los hombres siempre han sido iguales. Otros dramáticos hacen figuras más ó menos bellas: Corneille, hace á Polinto; Racine, hace á Esther; Schiller, hace á Don Carlos; Alfieri, hace á Virginia; Molière no hace, encuentra un tipo. Pero éste no ha menester de nombre; es un carácter. No tiene época fija: es un ciudadano del mundo.



UNIVERSIDAD DE BURGOS
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO XEL REY"
Cada. 1675 BORGES, 1877

EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO.

I.

La última temporada dramática de la compañía que dirige Don Leopoldo Burón ha venido á poner de realce la postración en que se halla el teatro español. De ella se quejan los críticos madrileños, aun los más optimistas y los que ven con mejores ojos las obras de sus amigos. Ni en el drama ni en la comedia hay actualmente un ingenio español sobresaliente. Echegaray, á pesar de sus colosales defectos, es el dramático de mayores bríos y más empuje; pero sus composiciones desproporcionadas, sus figuras monstruosas, su inverosímil colorido, su dibujo extravagante, impide que se le presente como buen modelo, y antes obligando á mostrarlo como preciso ejemplo de una imaginación desenfrenada y de un cerebro enloquecido. Echegaray roba á mano armada, armada de talento, los aplausos; pero el hecho es que los roba. El público no lo aplaude de buen grado: siéntese vencido por este Hércules vigoroso y brusco que le oprime la mano hasta hacerlo gritar; pero luego que el forzado dramaturgo nos deja libres, aunque lastimados, comprendemos que usó con nosotros de violencia, y hasta guardamos rencor é inquina á esa especie de salvaje que abusó de nuestra inferioridad física.

García Gutiérrez era un poeta romántico, con todos los defectos y todas las cualidades de su escuela. Sus dramas, mejor que dramas, son leyendas. Piden acompañamiento de arpa, luz de luna, escalas de seda, coros de monjas, estrépito de acero, torreones feudales, ventanas góticas, mucha poesía y poca ó ninguna verdad.