

The Project Gutenberg EBook of El teatro por dentro  
, by Eduardo Zamacois

This eBook is for the use of anyone anywhere at no  
cost and with  
almost no restrictions whatsoever. You may copy it  
, give it away or  
re-use it under the terms of the Project Gutenberg  
License included  
with this eBook or online at [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

Title: El teatro por dentro  
Autores, comediantes, escenas de la vida de  
bastidores, etc.

Author: Eduardo Zamacois

Release Date: December 25, 2007 [EBook #24031]

Language: Spanish

Character set encoding: ISO-8859-1

\*\*\* START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK EL TEATRO  
POR DENTRO \*\*\*

Produced by Chuck Greif and the Online Distributed  
Proofreading Team at <http://www.pgdp.net>

\_Eduardo Zamacois\_

EL TEATRO POR DENTRO

AUTORES, COMEDIANTES, ESCENAS DE LA VIDA DE BASTIDORES, ETC.

BARCELONA  
Casa Editorial Maucci  
Mallorca 166

BUENOS AIRES  
Maucci Hermanos  
Cuyo, 1059 al 1065

1911

\_Es propiedad de la Casa Editorial Maucci de Barcelona.\_

Compuesto en máquina TYPOGRAPH.--Barcelona.

## LA FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA

Para que una compañía de las llamadas «de verso» merezca francamente y sin limitaciones el calificativo de «buena», no basta que sean notables todos los artistas que la componen; importa también que entre unos y otros haya cierta proporción ó equilibrio, pues de ello inmediatamente se derivará una belleza nueva: belleza de síntesis, belleza de conjunto.

Parece que la formación de una compañía es tarea fácil, sobre todo cuando el empresario es persona inteligente y propicia á no regatear al

negocio aquellos gastos que éste reclame. Nada, sin embargo, más difícil, más ingrave y quebradizo, más sujeto á imprevistas mudanzas.

El que la «campana teatral» haya de celebrarse en Madrid, es detalle que favorece y allana eficazmente las dificultades con que el director ó empresario ha de luchar. Los artistas prefieren una contrata modesta en Madrid, á marcharse á provincias, donde las temporadas generalmente son cortas, con un buen sueldo. Ellos, gobernados como están por el pueril sentimiento de la vanidad, adoran los elogios de la Prensa cortesana, y en los pequeños rincones provincianos la Fama no hace vibrar nunca sus trompetas gloriosas. En Madrid, además, tienen «su casa», su familia, hostil casi siempre al molesto ambular de la farándula, y lo que pierden en sueldos, lo ahorran en viajes y en fondas...

La circunstancia de que la contrata sea para Madrid, es, por consiguiente, lo único que positivamente favorece los intereses del empresario. Todo lo demás, á pesar del dinero y de los probables honores que va ofreciendo, le es inhospitalario y adverso, como la playa de un país enemigo.

La persona encargada de organizar una compañía, debe hacer con los artistas algo de lo que las partes de una orquesta realizan para ponerse de acuerdo ó al unísono. El director, verbi gracia, coge un diapasón, y golpeándolo contra una mesa que le sirve de caja so

nora, levanta una  
nota limpia, clara, rotunda..., á la que inmediatam  
ente se ajustan los  
diversos elementos orquestales, desde la flauta pla  
ñidera al violón  
roncador y enfático. Así el empresario, para la org  
anización de su  
compañía, necesitará elegir una actriz ó actor «tip  
o», que encarnará un  
grado, X, de perfección artística, y con arreglo á  
este modelo deberá  
luego buscar los otros elementos, procurando celosa  
mente que ninguno de  
ellos le sea muy superior, ni tampoco excesivamente  
inferior, sino que  
todos se hallen «á tono», ó, lo que es lo mismo, qu  
e ocupen  
aproximadamente el mismo nivel, porque nada perjudi  
ca tanto al «reparto»  
y dichoso éxito de una obra teatral, como esas absu  
rdas compañías  
extranjeras que suelen visitarnos, y en las cuales  
vemos frecuentemente  
agrupados, alrededor de un artista de mérito deslum  
brante y magnífico,  
diez ó doce tipos, borrosos anodinos, insoportablem  
ente vulgares. Con lo  
cual, y como justo castigo á cuanto rompe estúpidam  
ente la inexorable  
ley de las proporciones, la figura capital, lejos d  
e ser engrandecida y  
mejorada, pierde, por efecto de la sombra que sobre  
ella proyectan los  
demás, mucho de su orgulloso relieve y prestigio.

Amén de este equilibrio espiritual, un director int  
eligente debe  
preocuparse de buscar, entre las diversas partes de  
su compañía, cierta  
armonía física. Claro es que en la realidad, ó sea  
en aquella verdadera  
vida de la cual el artificioso microcosmos teatral

sólo es trivial  
remedo ó mezquino trasunto, no siempre los hombres  
más altos son los  
más fuertes y temidos, ni hay ley fisiológica ningun  
na que se oponga á  
que de un cabeza de familia raquítico y aislado se  
derive una prole  
vigorosa y lucida. Pero en la ficción escénica, los  
acontecimientos y  
las imágenes se encadenan de muy distinto modo, y a  
sí el espectador,  
bien sea por hábito ó por predisposición caprichosa  
de sus sentidos, no  
comprende que un «barba» débil y pequeñuco pueda se  
r padre de una  
«primera actriz», robusta y alta, ni menos reducirl  
a con sus amenazas á  
sumisión y obediencia; ni tampoco que el «segundo g  
alán» aventaje al  
«primero» en estatura y gallardía, ya que su misma  
cualidad de «segundo»  
implica cierta noción de inferioridad ó dependencia  
. ¿Qué queréis? Acaso  
sean estos resabios del Teatro romántico, en donde  
el protagonista,  
siempre noble, jarifo y apercibido á la pelea, derr  
otaba fácilmente á  
sus rivales; pero los hechos son así, y no hay para  
qué rebelarse contra  
el vigor todopoderoso de la costumbre.

Quedamos, pues, que si la «primera actriz» es elega  
nte y gallarda, la  
«segunda» deberá serle inferior, aunque no con exce  
so, ya que lo más  
seguro es que el corazón veleidoso del protagonista  
vacile entre ambas,  
y necesario será justificar estos momentos de indec  
isión sentimental.  
Por razones análogas, el segundo galán deberá aprox  
imarse bastante, en  
cualidades físicas y morales al primero; y el «barb

a» guardará cierta  
armonía--aire familiar ó de parentesco--con la «car  
acterística», y las  
otras figuras secundarias ó de relleno irán escalon  
ándose de mayor á  
menor, pero sin brusquedades y suavemente, de modo  
que el conjunto no  
ofrezca suturas lamentables ni altibajos violentos.

Finalmente, en la nómina ó coste de una compañía, i  
nfluye mucho, amén de  
que la contrata sea ó no para Madrid como antes dij  
e, el que los  
artistas vayan solos ó sean matrimonio, hermanos, e  
tc. Actores  
acostumbrados á cobrar, por ejemplo, treinta peseta  
s diarias, y cuyas  
esposas disfrutaban habitualmente de un sueldo igual,  
por el lógico deseo  
de no separarse de ellas, se avendrían á contratars  
e por un haber muy  
inferior. Detalles son estos de gran importancia, y  
que un empresario ó  
representante de teatros no debe echar en olvido.

Además de este prudente equilibrio y semejanza de u  
nos artistas con  
relación á otros, el director de la compañía necesi  
ta tener muy bien  
determinada la clase de literatura que sus comedian  
tes han de cultivar,  
de tal suerte, que las comedias encajen en la archi  
tectura ó complexión  
material y moral de sus intérpretes y parezcan como  
confeccionadas á su  
gusto y medida; pues actores conocemos que no saben  
moverse dentro de  
los moldes pulidos y ricos en policromías interiore  
s de la comedia  
moderna, y que en los dramas románticos y violentos  
, por el contrario,

saben llegar á las notas más agudas de la emoción;  
y otros, en cambio,  
fríos, correctísimos, incapaces de un verdadero gesto trágico.

Terminados todos estos perfiles, acoplados y unidos todos estos cabos sueltos, el empresario puede poner manos activas á su obra, en la seguridad de que su labor no será baldía. Los que creen á los actores gente díscola, interesada y de manejo difícil, se equivocan. El rasgo característico del comediante es la vanidad: este sentimiento constituye su acicate mejor, y en ocasiones, su mejor rendaje. Así, quien sepa sujetarles por esta su gran debilidad, podrá gobernarles á su capricho y sin esfuerzo.

## LOS BAÚLES MAGOS

En París, como en Madrid, al llegar este mes, los teatros sufren esa crisis económica que nuestros comediantes llaman «la cuesta de Enero», pues siempre las festividades pascuales trajeron consigo gastos imprudentes que desequilibraron el «haber» de las familias; con la diferencia que allí dicho malestar es menos intenso, por lo mismo que la población flotante es muy considerable y se renueva mucho.

Los contratos que actores y empresarios firmaron á fines del pasado

Septiembre, terminan ahora, con las primeras claridades del día que desvanece en la imaginación infantil el encanto brujo de la Noche de Reyes. Momentos son estos de grave inquietud y trasiego para los servidores de la farándula: en las \_terrazas\_ de los cafés cosmopolitas del \_Boulevard\_, como en los aireados «mentideros» de la calle de Sevilla, por la tarde, y de la Puerta del Sol, á última hora de la noche, las buenas y las malas noticias revuelan como bandada de pájaros sobre bancal de trigo, las discusiones de los descontentos arrecian, y las ofertas de empresarios fantásticos llueven que es bendición para desvanecerse horas después como por ensalmo diabólico. Hay que asegurar el trabajo durante los meses que aún faltan hasta el 30 de Mayo, día que señala, con la llegada del verano, la clausura de los principales teatros cortesanos y la completa renovación de las compañías. Por ahora sólo se trata de cambiar ligeramente el personal de cada coliseo, para «refrescar» un poco el cartel y así atraer mejor la atención ingrata del público. Los comediantes que se hallan á disgusto en Madrid, buscan en provincias compromisos ventajosos; y otros, por el contrario, que pasaron en ciudades de segundo y tercer orden la primera mitad del invierno, regresan á la corte con propósitos de éxito y de lucro.

Este vaivén febricitante dura poco, que ni los empresarios pueden descuidar sus negocios, ni los representantes dilig



entes desaprovechan  
la ocasión de robustecer sus compañías con la adquisición de los buenos  
artistas que hallan desocupados. Las «bajas» habidas en los teatros  
provincianos, acuden á cubrirlas los comediantes residentes en Madrid y  
viceversa; es un cambio rapidísimo de intereses, un flujo y reflujo  
pintoresco y alegre, con alegría zumbadora de enjambre, que recorre toda  
la nación de un extremo á otro.

Ya los mejores teatros quedaron tomados, ya las compañías principales  
salieron... Y en los «mentideros» madrileños sólo quedan los malos  
comediantes, los fracasados; ó los inadaptables, los ariscos, los  
orgullosos, que no aceptaron las proposiciones que recibieron por  
juzgarlas despreciables y hasta ofensivas á sus merecimientos.

Ellos son los que forman después esos negocios efímeros que en el  
\_argot\_ de bastidores se denominan «bolos», y que puede durar ocho días,  
dos, uno... Para esto sus organizadores buscan una actriz ó actor de  
cierto prestigio, cuyo nombre presta autoridad al cartel, y el resto de  
la compañía se improvisa de cualquier modo, utilizando indistintamente  
artistas de verso y de zarzuela. La víspera del viaje la compañía se  
reúne á ensayar, y para facilitar el trabajo se eligen obras de las que  
figuran en el repertorio de todas las compañías: \_La Dolores\_, \_Juan  
José\_, \_Marina\_, \_Los sobrinos del capitán Grant\_... El montaje exacto

de las mismas es lo de menos; lo importante es que los artistas se conozcan y se acoplen bien, para que el conjunto no padezca mucho. Así, el ensayo se limita generalmente á repetir las escenas más difíciles, las culminantes: todo lo demás queda encomendado á su inspiración, al artificio embaucador de las decoraciones y de la batería.

Y llega la noche, esa noche impregnada de extraña melancolía en que los pobres comediantes, al volver del ensayo con los párpados cargados de sueño, se aplican á sacar de su equipaje los trajes que han de necesitar para el éxodo que emprenderán al siguiente día.

Muchas, muchísimas veces, he asistido á esta operación llena de evocaciones tristes. ¡Ah, los buenos, los aventureros, los sufridos baúles magos!... Arcas de hechicería donde se dieron cita armas de todas clases, pelucas de todos colores, trajes de vivos matices pertenecientes á épocas separadas en la historia universal por siglos; y en cuyos costados hay etiquetas con el nombre de ciudades distanciadas entre sí por millares de leguas. ¡Baúles magos! Al abrirlos el comediante á quien acompañasteis en su peregrinación por el mundo, recibe como un perfume de cosas idas, de luces extintas, de aplausos perdidos en la frialdad infinita de lo olvidado. Y el artista suspira. Sobre todo las mujeres. ¡Pobres actrices!... Uno tras otro van apareciendo el traje con que representaron La niña boba, las tocas monjiles de

«Doña Inés», la  
rubia peluca de «María Antonieta», la falda corta y  
las medias blancas  
de «la Dolores...»; y cada objeto despierta en ella  
los recuerdos,  
punzadores como espinas, de cien noches triunfales.  
Ya está el hatillo  
hecho; ya nada falta; ahora, á dormir, que la noche  
va muy de vencida y  
hay que madrugar.

Y á la mañana siguiente todos se reúnen en la estac  
ión: ellas locuaces y  
nerviosas, ellos simpáticos, con sus semblantes afe  
itados y sus  
sombreros blandos de fieltro; y todos alegres, por  
efecto de la  
costumbre que tienen de fingir.

--¿Vámonos?

--Vámonos.

Suenan un silbido y una campana. El tren se pone en  
movimiento. Allá va  
la farándula, imagen de la vida...

#### A PROPÓSITO DE ELEONORA DUSE

Cuenta Ceferino Palencia que hace bastante tiempo,  
hallándose él en  
Buenos Aires con su compañía, fué á visitarle á su  
cuarto del teatro un  
caballero de nacionalidad italiana, verdadero hombr  
e de mundo,  
inteligente, elegante y buen mozo. Representaba cua  
renta años. Aquel  
señor, que había viajado mucho y trataba personalme

nte á todas las  
actrices y actores célebres de Europa, prodigó á Ma  
ría Tubau las más  
fervorosas alabanzas.

--Conozco--prosiguió,--varias comediantas que la av  
entajan en la  
interpretación de ciertos papeles, pero dudo que ni  
nguna la iguale en la  
riqueza de sus aptitudes, ni en la asombrosa varied  
ad y extensión de su  
repertorio.

No sabiendo cómo corresponder á tantas lisonjas, Ce  
ferino Palencia dióse  
á encomiar exaltadamente la labor de las artistas i  
talianas: en teatro,  
como en pintura, como en ciencias, Italia sería sie  
mpre la más gloriosa  
de las naciones latinas. Y concluyó:

--Para mí, una de las mejores, por no decir la mejo  
r de las trágicas  
contemporáneas, es Eleonora Duse. ¡Qué voz, qué fue  
rza emotiva, qué  
agilidad de expresión tiene!... ¿No opina usted lo  
mismo?

El interpelado, que había palidecido hasta la livid  
ez, repuso con un  
gesto ambiguo. Palencia, aunque sorprendido por aqu  
ella frialdad que  
atribuyó á un exceso de modestia patriótica, contin  
uó elogiando el arte  
extraordinario de la Duse. A cada momento, y á guis  
a de ilustraciones  
interpoladas en el curso de su apasionada jaculator  
ia, preguntaba:

--¿La ha visto usted en \_La dama de las camelias\_  
¿La ha visto usted en  
\_Fedora\_?... ¿Y en \_Lucrecia Borgia\_?... ¿Y en \_Mar

ía Estuardo\_?...

Según Ceferino Palencia hablaba, el semblante del caballero italiano iba nublandose; endurecía sus facciones el fuego de un rencor violento y recóndito; temblaban sus labios. De pronto, perdiendo el dominio de sí mismo, gritó imperativo:

--¡Señor Palencia!... Yo le ruego, yo le suplico... que no hable jamás de Eleonora Duse delante de mí.

Estaba rojo, sus manos se crispaban coléricas, su respiración se convirtió en jadeo fragoroso. Después, recobrándose prestamente en una transición de voz y de ademán que sus compatriotas Novelli y Zacconi hubiesen admirado, agregó:

--Perdone usted mi incorrección: no he podido contenerme... El solo nombre de esa mujer funesta me vuelve loco... Ha de saber usted que yo soy el marido de Eleonora Duse...

El cronista ignora la historia íntima de la insigne actriz italiana, pero no duda de su intensidad. Pasiones de fragua y fieros dolores deben de haber asolado á esa pobre alma, á la vez dulce y sombría. La existencia de este infierno interior se transparenta en los recursos insuperables de su arte, en el abismo negro de sus ojos, cargados con la enorme tristeza de haber visto pasar la dicha, en la nerviosa elocuencia de sus manos lívidas, en todas las actitudes de su cuerpo raquítico,

delgado, desprovisto de atractivos sensuales, y sin embargo, tan imponente en los arrebatos homicidas de la tragedia, y tan envolvente, tan adorable, tan refinadamente femenino, en las horas azules de la caricia. La gran artista, rival de Sara, sufrió mucho, porque toda su vida fué de amor, y ese padecer acerbo informa su arte y lo fecunda. Para desesperarse, como para reír, no necesita Eleonora Duse recurrir á la vulgaridad de los gestos aprendidos: con asomarse á su propio corazón habrá hecho bastante. Yo la he visto llorar, lector a; ¿la viste tú también?... Y si tuviste esa fortuna, ¿no es cierto que en ella el llanto, más que una ficción, parece un recuerdo?

Acerca de todo esto, un excelso poeta, Gabriel D'Annunzio, podría referirnos una historia bien triste.

En estos días ha corrido por París la noticia absurda y grotesca de que Eleonora Duse, que desde hace mucho tiempo vive retirada en Florencia, se casaba con un opulento modisto de la Ciudad-Sol.

Indignada la ilustre actriz, escribe al director de una revista francesa:

«Vivo muy alejada de todo y no doy motivos á la prensa para que se ocupe de mí. Hoy leo la ridícula noticia, lanzada por la Agencia Stéfani, de mi matrimonio. ¿Quién ha podido inventar eso? He telegrafiado á M. Worth lo siguiente: «Espero de su caballerosidad que desm

ienta tal noticia, se  
lo suplico. Yo con mi silencio no debo autorizar es  
e «se dice»  
calumnioso y contrario á la línea de conducta de to  
da mi vida.»

Este telegrama es, sencillamente, el retrato de un  
alma. Eleonora Duse,  
cansada, envejecida, fatigada de sufrir esa inquiet  
ud imprecisa y sin  
nombre que tortura á los artistas y que raras veces  
halla término y  
reposo, porque más que amor, es deseo de amar, empi  
eza á aborrecer la  
popularidad. Para ella, como para otras muchas hist  
rionisas célebres, el  
olvido es bálsamo precioso; la que así sobre los es  
cenarios de la  
farándula, como en el gran teatro de la vida, fué s  
iempre protagonista  
envidiada, ahora solicita un puesto obscuro de comp  
arsa. ¡Por piedad! Un  
poco de silencio, un poco de reposo; que no se habl  
e de ella, que los  
periódicos no repitan su nombre más, que cuando vay  
a por la calle nadie  
vuelva la cabeza para mirarla: la exclamación admir  
ativa: «Ahí va la  
Duse...» que antes llenaba sus oídos de orgullo, og  
año la asusta y la  
hiere, y es para su pobre alma desilusionada, un az  
ote.

Vivir, sí, pero vivir en paz, alejada de sí misma,  
cual si asistiese al  
desenlace sereno de su propia historia; vivir en la  
sombra, en el  
olvido, que tiene la serenidad augusta de la muerte  
...

¿Se comprende ahora el asco con que Eleonora Duse h  
abrá recibido la

noticia estúpida de su matrimonio?...

## RAQUEL, LA TRÁGICA

En un salón de la Comedia Francesa y guardado respetuosamente entre los cristales de una vieja vitrina, hay un zapatito, un zapatito blanco, de tacón muy levantado y punta muy fina, que perteneció a Raquel. Y el cronista, que conocía la doliente historia de la gran trágica, se preguntaba atónito:

«¿Cómo bajo esos pies tan pequeños, tan frágiles, tan lindos, más hechos para holgar entre pieles que para correr descalzos sobre el polvo ó la nieve de los caminos, ha podido pasar media Europa? ...»

Porque Raquel (Elisa Félix era su verdadero nombre) fué hija de bohemios y hasta los diez años ella y sus hermanos siguieron a sus padres por todas las carreteras de Alemania y de Suiza. Sucia, desgredada, curtida por los vientos y el sol, desnuda de pie y pierna, el cuerpecito raquítrico y asexual vestido de andrajos, la pobre niña durmió al raso, donde la noche la sorprendía; y fué de villorrio en villorrio pidiendo limosna, apurando todas las hieles de desdén que tiene para los mendigos la caridad pública; y en las calles de Lyon bailó, al son de la pandereta que golpeaba su padre, sobre la tragedia



de sus piececitos  
ensangrentados...

Desde Lyon, la familia, andando siempre, se trasladó á París. Allí la niña también bailó por las calles y cantaba esas tonadillas alegres, canciones de bohemia que parecen flotar sobre los caminos como un perfume rústico y que los nómadas aprenden nadie sabe dónde. Su voz de contralto y las graciosas muecas y arrumacos de su rostro atraían á la gente.

Entre estos curiosos, acertó á detenerse una tarde M. Choron, profesor de canto y fundador de la Real Institución de Música Religiosa. La voz de la niña mendiga le interesó: era extensa y dulce, y había en ella un ardor extraño. Choron llamó á la futura histrionisa con un gesto.

--¿Qué edad tienes?--la preguntó.

--Once años.

--¿Quieres que yo te enseñe á cantar?

--Sí, señor; ¡ya lo creo!...

Su respuesta fué rápida, terminante; en su cara cobradora, los grandes ojos artistas brillaron de ambición. La diosa Fortuna acababa de pasar junto á Raquel, y Raquel la siguió...

Meses después, Elisa Félix dejaba la escuela de canto para concurrir á la clase libre de declamación que explicaba Saint-Aulaire, comediante

meritísimo, frío, correcto, cuya técnica había de dejar en el espíritu de su discípula huella perdurable y excelente. En aquella época, Raquel no pensaba dedicarse á la tragedia; prefería la comedia; sus días de hambre no habían podido secar la vena caudalosa de su buen humor. Era indócil, endiablada, aventurera y alegre como un muchacho. Sus compañeras la llamaban \_Pierrot\_, y ella misma firmó con este pseudónimo muchas cartas íntimas que Mlle. Valentina Thomson ha publicado más tarde.

La primera entrevista de Raquel con el gran actor Samson, que luego había de dirigirla y favorecerla eficazmente, merece relatarse.

Pequeña, desmirriada, sin otro encanto que el prestigio de sus ojos magníficos, la pobre niña acababa de cumplir quince años y representaba doce apenas. Inconsolable, su madre repetía:

--¡Qué desgracia! M. Samson, cuando te vea, dirá que todavía eres muy joven.

Entonces, con objeto de dar á su hija mayor plasticidad y representación, la astuta mujer endosó á Raquel varios trajes, unos encima de otros: ya que no podía ser alta, sería ancha. Raquel, bajo su disfraz, reía á carcajadas: aquella truhanería, de verdadera bohemia, la hacía feliz. De este modo, las dos mujeres se presentaron en casa de M. Samson, que las esperaba. Al ver á Raquel, el céleb

re actor tuvo una  
ruda explosión de sinceridad.

--Imposible, señorita--dijo,--¿por qué vamos á perder el tiempo? Usted  
no sirve para el teatro; está usted demasiado gorda  
... usted ya no  
crece...

Hija y madre se miraban consternadas. ¿Qué hacer?..  
. Al fin, la madre,  
reconociéndose autora única de aquel descalabro, confesó su superchería.

--Todo esto--balbuceaba,--M. Samson... todo esto...  
¿sabe usted?... es  
trapo.

El comediante se echó á reír.

--Pues hágame usted el favor de desnudar á esta señorita--repuso,--y  
sabré á qué atenerme.

Raquel ingresó en el Conservatorio en 1836, y al año siguiente apareció  
como primera actriz sobre el escenario del Teatro Gimnasio, y en un  
drama histórico de escaso mérito, titulado La vandeana. Nerviosa,  
vehemente, dotada de impetuosidades sobrehumanas, poseedora de una voz  
capaz de repetir todos los alaridos dantescos de la tragedia, con ella  
resucitaron las heroínas sangrantes y solemnes de Corneille y de Racine:  
Cinna, Safonisbe, Andrómaca, Ifigenia... Pero siempre, á  
despecho de tantos triunfos, persistía en ella el recuerdo romántico de  
La vandeana, su primer drama, con el que salió de la obscuridad y que,

según la frase feliz de Julio Janin, fué para Raquel «\_La Marsellesa\_ de sus días de hambre...»

La mendiga que bailaba al son de la pandereta bohem  
ia en las calles de  
Lyón y de París, murió agasajada, envidiada, rica;  
la que anduvo  
descalza y alegre por tantos caminos, marchó rápida  
mente por el de la  
gloria. Tenía, al finar su vida, treinta y ocho año  
s. ¿Qué actriz, en  
menos tiempo, habrá subido más alto?

#### ANTE LA BATERÍA

El famoso actor Edmundo Got habla en sus \_Memorias\_  
del desdichado  
estreno de \_La mariposa\_, obra de Victoriano Sardou  
, á quien yo conocí  
septuagenario y con un rostro burlón y astuto, de v  
ieja histrionisa, y  
que tenía en la época á que Got se refiere un sembl  
ante reflexivo y  
dulce, de institutriz.

\_La mariposa\_, como se dice en la pintoresca jerga  
de bastidores, «se  
hundió».

«El primer acto--cuenta Got,--obtuvo muchos aplauso  
s; pero los otros dos  
fueron silbados y pateados, especialmente el segund  
o. El peso de la  
batalla lo llevábamos Agustina y yo. Agustina, que  
no consigue acoplarse  
del todo al repertorio moderno, empezó á vacilar, c  
omo de costumbre, y

acabó por perder la cabeza. Me quedé solo y vencido  
... ó casi vencido.

No obstante, continué luchando valerosamente...»

Estas palabras, que atestiguan la noble abnegación  
del célebre  
comediante francés, no deben sorprendernos, porque  
ese heroísmo, que ha  
llenado la historia del teatro de anécdotas conmove  
doras, es una flor de  
hidalguía que brota muy fácilmente en el impresiona  
ble y generoso  
corazón de los siervos de Téspis. Precisa conocer l  
a vida efusiva,  
febril, toda emoción y toda sobresalto, de telón ad  
entro, para medir el  
cariño fraternal, la amistad desinteresada y llena  
de sacrificios, que  
liga al autor y á sus intérpretes ante las luces de  
la batería una noche  
de estreno.

Hasta entonces, durante el lento devanar de los ens  
ayos, el dramaturgo  
fué una especie de pequeño dictador, sin cuyo conse  
ntimiento y  
beneplácito ninguna iniciativa prevaleció: los acto  
res le pedían la  
entonación verdadera de las frases difíciles, el pi  
ntor escenógrafo le  
expuso sus bocetos, las actrices le consultaron el  
color de sus pelucas  
y de sus trajes, el guarda-muebles aceptó sus órden  
es, sin su aprobación  
el director de escena no hubiese hecho nada... Y en  
este vaivén de  
discusiones minúsculas, de reprensiones, de enmiend  
as, de consejos,  
seguidos muchas veces á regañadientes y sólo por el  
imperio de la  
disciplina, ¡cuántas vanidades chafadas, cuántos pe  
queños orgullos

hervidos, cuántos ocultos rencores surgieron aquí y allá, como espinas, porque el dramaturgo, á pesar de su amabilidad, de la cortés blandura que ponía en sus réplicas y de su vigilante empeño en no disgustar á nadie, no pudo, sin embargo, complacer á todos!... Esa misma impresionabilidad ardiente que caracteriza á los sacerdotes de la farándula les hace susceptibles y vidriosos: ayer fué la primera actriz la que se irritó secretamente contra el autor, porque éste, al enseñarle ella el sombrero con que pensaba «vestir» la obra, no demostró entusiasmarse mucho; hoy es el galán quien se disgusta, porque el dramaturgo, en el ensayo, le corrigió un ademán con demasiada viveza; mañana, en fin, serán la característica, ó la dama joven, ó el actor cómico, los que se creerán ofendidos por el desdichado autor, que preocupado con las multiplicadas peripecias de su obra, al marcharse del teatro no les saludará con bastante afecto...

Semejante á una gran ráfaga de aire, la noche del estreno tiene la virtud de barrer todas estas pequeñas impurezas. Nadie, mejor que los comediantes, sabe cuánto arriesga un autor en esas horas, de las que acaso dependen, no sólo su porvenir personal, sino también el éxito de la temporada y los intereses de la comunidad. Hay, pues, que defenderle, porque aquel hombre es como la bandera en quien van vinculados el prestigio y la gloria y el dinero de todos. Entonces, frente á la

batería, cara á cara con el público, el dulce y temible enemigo de los artistas, las pequeñas antipatías se olvidan: hay que vencer, aunque luego, ya en la intimidad y pasado el peligro, los rencores y los celos retoñen. Así, no hubo comediante famoso que alguna noche de quebranto y borrasca, cuando la muchedumbre comenzaba á manifestar con bastoneos y murmullos su disgusto hacia la obra, no sintiese el deseo heroico de hacer algo genial, extraordinario, para contener la catástrofe.

Hay muchos actores que, como aquella Agustina de que habla Edmundo Got, se empavorecen y desconciertan ante la hostilidad del público; pero, en cambio, otros, los más esclarecidos, gustan de luchar con él brazo á brazo y de fascinarle con su gesto hasta vencerle y obligarle á juntar las manos para aplaudir. Acerca de todo esto, don José Echegaray podría referirnos muchos y muy curiosos lances, especialmente si recordase el estreno de La escalinata de un trono, drama que la trágica María Guerrero, bella, soberbia, irresistible, defendió como una leona.

Pero tan hermoso espíritu de solidaridad y sacrificio sólo late perenne en las relaciones de los actores para con el autor. Entre sí, los comediantes, separados por el deseo de brillar, celosos unos de otros, se destrozan fieramente en una lucha taimada y sin cuartel: sus rivalidades personales rebasan los límites de los bastidores y les

acompañan sobre el escenario, y allí se recrudecen.

Ante la sala silenciosa y palpitante, tan fácil al aplauso como á la protesta, los artistas se despedazan, noblemente unas veces, recurriendo otras á triquiñuelas de mala ley. Los hombres olvidan su galantería, las mujeres su misericordia. Si el galán puede «pisarle» una frase ó «robarle un efecto» á la primera actriz, lo hace, y viceversa. Se acabaron los sexos; nadie tiene piedad de nadie; la sed de gloria lo envenena todo. El encono llega al extremo de que el actor cómico, por ejemplo, diga un chiste que no estaba en su papel, ó deja caer una sillita ó haga algo hilarante y grotesco, sin otro propósito que el de distraer al público para que no aplauda á otro actor que «se había preparado» un mutis magistral...

¿Diremos por esto que los comediantes son peores que los demás hombres?

No. ¿Por qué?

¿Acaso todos nosotros, abogados, médicos, ingenieros, comerciantes, en el gran teatro humano, no hacemos lo mismo?

## LOS NOVELISTAS EN EL TEATRO

La figura enorme de Balzac, que á pesar de hallarse en la ubérrima y gloriosa plenitud de su labor, necesitaba escribir



diecisiete y  
dieciocho horas diarias para pagar sus deudas, es p  
rueba concluyente de  
que raras veces el libro produce lo necesario para  
vivir holgadamente.  
Los novelistas, sin embargo, sienten cierto aristoc  
rático desdén hacia  
la literatura dramática, á su juicio sobradamente a  
rtificiosa y  
mercantil.

Cuentan que Honorato de Balzac y Alejandro Dumas se  
encontraron una  
tarde en la puerta de la Comedia Francesa. Dumas ac  
ababa de entregar el  
manuscrito de La señorita de Belle-Isle.

--Cuando me sienta cansado--dijo orgullosamente Bal  
zac,--escribiré para  
el teatro.

A lo que Alejandro Dumas repuso, irónico:

--Le aconsejo á usted empezar cuanto antes, querido  
amigo.

El autor de Antony tenía razón. El teatro, á pesa  
r de esos moldes  
inquebrantables de tiempo y de espacio en que neces  
ariamente ha de  
desarrollarse, no es inferior á la novela: es... «o  
tra cosa»; y el  
radical antagonismo de ambos géneros, si divorciado  
s esencialmente, más  
separados aún en cuanto concierne á su complexión y  
arquitectura, impide  
fijar entre ellos puntos discretos de comparación.

Lo que sí reconozco son las grandes dificultades de  
la novela, los  
milagros de penetración filosófica y de arte indispen  
sables para

escribir una obra-tipo: una Madame Bobary, por ejemplo. La novela es narración de acontecimientos, descripción de figuras y de escenarios, examen científico, y al mismo tiempo bello y ameno, de caracteres. A un dramaturgo le basta con escribir al margen de su original la siguiente acotación: «Salón elegante.--Es de noche.--Fulana y Zutana aparecen por la izquierda y en trajes de baile...» No necesita añadir más; el resto queda encomendado á la diligencia de los comediantes y del director de escena. Pero el novelista tiene que decirlo todo, y de manera que sus explicaciones, sin pecar de aburridas, sean lo bastante minuciosas para dar al lector la emoción exacta del ambiente ó lugar donde los personajes van á moverse. Alternativamente psicólogo y pintor, su inspiración irá del sujeto al objeto, y viceversa, ora alambicando la germinación y crecimiento de nuestra vida sentimental, ora estudiando las impresiones que el mundo exterior determina en los individuos, y las reacciones amables ó perversas que en éstos produce, según su educación y temperamento. Paisajes, costumbres, caracteres, modos de hablar, antecedentes étnicos, nada cae fuera del vastísimo campo de acción de la novela: género admirable, amasijo exquisito de ciencia y de arte, donde campean, junto á las trascendentes afirmaciones de la sociología y de la medicina, las frivolidades de las nueve musas; obra suprema, en fin, ordenada á reflejar dentro de una inquebrantable unidad todos los

colores y todos los rumores, y todos los perfumes y todas las complejidades, sin guarismos, de la vida. Novelar es bucear, inquirir. Una buena novela es un laboratorio. Hablan los personajes, y el autor debe decirnos por qué hablan así, ó lo que es igual, cuáles sean sus sentimientos; y remontándose, habrá luego de explicarnos también por qué sienten de aquel modo y no de otro diferente, lo que inmediatamente le obligará á internarse por las selvas oscuras de la herencia.

Por lo mismo, la inspiración del novelista es eminentemente analítica; su labor capital, faena de clasificación y desmonte .

Esta cualidad, fertilísima, omnímoda y preexcelente dentro del libro, se transforma en enemiga tenaz, á veces invencible, del novelista, cuando éste, sin verdadera vocación, y atraído sólo por las ganancias pingües que suele reportar el teatro á sus mantenedores, trata de encerrar las frondosidades de su fantasía dentro de los prietos moldes de la comedia. La transición es demasiado brusca; su costumbre de avizorar pacientemente en las almas para desmenuzar los móviles de cada sentimiento ó pasión, les vuelve prolijos; sus personajes, obligados á decir todo lo que en el libro los novelistas, aun los más impersonales, acostumbran á explicar por su cuenta al lector, «hablan demasiado»; las escenas van devanándose con lentitud desesperante; los actos «pesan».

La única razón, por tanto, de que sean contados los grandes novelistas que hayan obtenido en el teatro verdaderos triunfos, es una razón de temperamento; porque rarísimas veces suele unirse al vigor analítico que desciende á las causas de todo fenómeno, esa visión sintética que únicamente aprecia los efectos, y que si alguna vez examina su origen, siempre lo hace de soslayo y como al descuido. El teatro es síntesis, refundición, abreviatura: algo que para interesar, para vivir, necesita tener toda la rapidez palpitante de la vida; la intensidad, superficial y compendiosa, del gesto; la pintoresca movilidad de una cinta cinematográfica.

¿Un ejemplo?

«La casa de la dicha», de Jacinto Benavente.

Seguramente los que aplaudieron las magnificencias de pensamiento y de forma que resplandecen en «Rosas de otoño», «La princesa Bebé», y «La noche del sábado», no recuerdan ese dramita que representado dura media hora apenas, y es, no obstante su brevedad, una de sus creaciones más afortunadas y memorables del extraordinario dramaturgo. «La casa de la dicha» tiene una simplicidad ibseniana. Todo en ella es perfectamente vulgar: los tipos, el diálogo, el asunto. «Federico», el protagonista, es un padre modelo y un esposo ejemplar, consagrado á la felicidad de los suyos; su amabilidad, su buena conducta, la dul

zura de su carácter,  
le han granjeado las simpatías del vecindario. Inopinadamente aparece un inspector que, de orden judicial, va á prenderle por falsificador. La esposa, que ignora la vida secreta de su marido, grita: «¿Qué has hecho, Federico, qué has hecho?...» El responde: «¡Mujer, calla por Dios! Vamos...» El matrimonio sale escoltado por los agentes; la niña, viendo que se llevan á sus padres, llora desoladamente. Una vecina exclama: «¡Pobre hija! ¿Qué será de ella? Si se pensara en los hijos, no se haría nada malo». A lo que la portera responde con esta frase, que resume toda la filosofía sencilla y enorme del drama: «¡Quién sabe! También por ellos se hacen muchas cosas.»

Hoy... ayer... siempre, á cada momento, leemos en la Prensa diaria noticias parecidas: «Anoche, el inspector señor Z. detuvo en su domicilio á X., reclamado por este Juzgado, por delito de falsificación...» Efectivamente, son incontables las veces que en el gran teatro amargo de la realidad se ha representado «La casa de la dicha». De aquí su fuerza, su terrible fuerza de la vida humana y vivido; vigor que no proviene de la originalidad de los caracteres, ni de la novedad desusada del argumento, ni de las brillantes artificiosas del estilo, sino del hecho mismo; porque en el teatro, donde un ademán, ó una inflexión de voz, ó un timbre que suena, pueden tener más elocuencia que una frase, la retórica es lo de menos. De aquí

que el mérito  
literario (no artístico) de muchas obras teatrales  
modernas sea bien  
exiguo.

Pero los novelistas ignoran esa sencillez preciosa  
del arte teatral;  
acostumbrados á explicarlo todo, tipos y paisajes,  
no comprenden que,  
ante las luces de la batería, se pueda responder co  
n una mirada á un  
largo discurso, ni que un suspiro de amor y una ven  
tana abierta para dar  
paso á un rayo de luna, basten á servir de desenlac  
e á una comedia; de  
aquí su frondosidad barroca, sus vaguedades y esa p  
esadez de detalles  
que el público no perdona. Añádase á lo expuesto el  
desdén que sienten  
hacia el teatro, y que Honorato de Balzac no disimu  
laba, y se  
comprenderán sus frecuentes fracasos.

Al teatro hay que ir «por amor», por vocación respe  
tuosa, no por  
bastardo prurito de lucro y granjería. Hay que quer  
er, con cariño  
fetiquista, esa vida, bella y ridícula á la vez, de  
la farándula; hay  
que sentir la majestad de los escenarios, la religi  
ón de sus pobres  
paredes de trapo, de sus bambalinas, de sus cielos  
de gasa, de sus  
árboles pintados, de sus montañas y de sus bosques  
druídicos, fabricados  
con madera y cartón, de «sus multitudes» que rugen,  
obedeciendo á una  
señal, entre la obscuridad de los bastidores; y hay  
que amar también á  
ese tipo extraño, compuesto de docilidad y de orgul  
lo, de fatuidad y de  
sencillez, indomable á ratos y á ratos también mane

jable y candoroso  
como un niño, que se llama actor.

Únicamente así podremos comprender la grandeza del  
teatro y la majestad,  
majestad de altar, de esos telones que unos hombres  
vulgares levantan  
todas las noches ante el misterio de la vida.

## EL DOLOR DE ESTRENAR

Un público heteróclito se agolpa impaciente bajo la  
gran claridad blanca  
irradiada por los tres arcos voltáicos que alumbran  
la fachada del  
teatro: los automóviles se acercan trompeteando; un  
o tras otro; los  
landós se detienen al borde de la acera, y de ellos  
descienden  
diligentes mujeres hermosas cubiertas de pieles y d  
e encajes, con la  
magnificencia de sus cabellos y la nieve de sus gar  
gantas desnudas,  
aljofaradas de piedras preciosas; mantones plebeyos  
, capas, boinas,  
gabanes elegantes y relucientes sombreros de copa,  
se acercan ó separan,  
siguiendo esos extraños calofríos que rizan el lomo  
temblequeante de las  
multitudes, y al cabo desaparecen por las puertas d  
el teatro; puertas  
voraces, contraídas en una especie de succión insac  
iable.

Un joven, modestamente vestido, atraviesa resuelto  
aquel enjambre de  
mujeres y de hombres, á los que mira con una expres  
ión compleja de

respeto y desdén. Va pensando: «Algún día, muy pronto quizás, vendréis á oírme...» Desaparece por una puertecilla lateral. Un empleado que pasea por allí metido en un largo gabán de paño azul, el aire aburrido, las manos á la espalda, le detiene:

--¿Qué desea usted?...

El interpelado responde aplomadamente:

--Ver al señor X... Conozco el camino.

Y sigue adelante, pisando recio, y dueño de sí mismo. Su entereza le salva; parece «de la casa». El portero le saluda amablemente. ¡Menos mal! El intruso recorre un largo pasillo, empuja una mampara, tuerce á la izquierda, baja dos peldaños, sube después una escalera estrecha. Ya está «entre bastidores». Aquel segundo corredor parece una calle, y lo es, en efecto; una calle del grande y amable mundo de la farándula: á ambos lados del pasillo hay puertas numeradas, éstas cerradas, aquellas abiertas. Un individuo, con fiebre de impaciencia en los ojos, va de una á otra precipitadamente, diciendo:

--¡Señorita A..., señorita B..., señorita C..., que se va á empezar!

Los cuartos se abren con estrépito, é invaden el corredor murmullos arpegiantes de conversaciones y de risas, y frufrutuos de faldas. Aparecen las actrices sobresaltadas, los rostros embadurnados, prendiéndose aún los últimos alfileres, y luego, ga



llardas en medio de su inquietud, se dirigen hacia el escenario. Pasa un actor, rígido, aparatoso, con una enorme nariz ciranesca y un bigote postizo. El recién llegado le interroga:

--¿Tiene usted la bondad de decirme: el señor X...?

El comediante, sin detenerse, mira á su interlocutor de arriba abajo; adivina en él á un autor incipiente; su gesto es de espectivo.

--Al fondo, en el saloncillo...--responde.

Y se va.

El visitante encuentra al señor X... discreteando a menamente con varios autores: allí están, sentados y formando semicírculo, D. Pedro y don Luis, dramaturgos de altísima y merecida reputación; el señor N..., crítico literario muy estimable; el señor O..., sainetero excelente, Pontífice Máximo de la Risa, y otros escritores de menor historia y cuantía. De pie, y apoyados familiarmente sobre el respaldo de los sillones, algunos comediantes, vestidos ya para salir á escena, escuchan la conversación y celebran sus donaires.

Al aparecer el intruso, todas las miradas refluyen hacia él, y por cada uno de aquellos semblantes burlones y mundanos de «gente de teatro», pasa el mismo pensamiento, la misma expresión de sorpresa irónica: «¡Un autor novel!» Siente el mozo en las mejillas el cho

que, casi hostil, de  
tantos ojos curiosos, mas no se desconcierta, y con  
fiado, sereno, con  
esa serenidad risueña que distingue á los fuertes d  
e voluntad, avanza  
hacia el grupo:

--¿El señor X...?

--Servidor de usted.

Se levanta despacio, disimulando un gesto de mal hu  
mor, y sale al  
encuentro del visitante.

--Yo soy H... Usted habrá recibido una carta que le  
anunciaba una  
visita...

--¡Ah, sí!...

Los dos hombres se dan la mano.

--Pues aquí tiene usted mi comedia. Tres actos. Ust  
ed la leerá, ¿no es  
eso?...

--Sí, sí, señor... ¿por qué no?... Advierto á usted  
que tengo en ensayo  
muchas obras. Sin embargo...

--¿Cuándo quiere usted que vuelva por aquí?

--De hoy en un mes.

--Perfectamente. Servidor de usted.

--Beso á usted la mano.

Y transcurre aquel mes y el siguiente, y el señor X  
... no lee la comedia  
de H..., tales y tantas son las preocupaciones que

le agobian. Pero la  
espera no debilita las energías del joven autor; al  
contrario, seguro de  
vencer, busca recomendaciones, insiste, suplica, po  
rfía, amenaza, y  
luego, diplomáticamente, se amansa y vuelve á rogar  
. ¡Cuánta paciencia,  
cuántos paseos inútiles, cuántas antesalas humillan  
tes le cuesta el  
pequeñísimo honor de ser leído!

--¿El señor director?

--Acaba de marcharse.

--¡Demonio! ¿A qué hora podré verle?

--Hoy, imposible. Venga usted mañana.

Y al día siguiente:

--¿Está?

--Sí; pero muy ocupado. Pásese usted por aquí más t  
arde.

Y después:

--¿El señor?...

--Se ha ido enfermo.

--¡Cómo ha de ser! Volveré mañana.

Y la persecución continúa sañuda, implacable, hasta  
que el señor X...,  
vencido, obsesionado, lee la comedia.

--Sí--dice,--la obra está bien; pero si quiere uste  
d verla representada  
en mi teatro, ha de modificarla mucho.

H..., sin vacilar, responde:

--Cuanto sea preciso.

¿Y cómo no, si ve la victoria inmediata, resplandeciente, detrás del estreno?... Lleno de inmensa fe en sí mismo, pone manos diligentes á su labor: pule, corrige, burila, aligera unas escenas, alarga otras, justifica ciertas situaciones, interpola en el papel de la primera actriz varias frases un tanto platerescas y enfáticas, pero que seguramente han de ser aplaudidas..., y con todo ello, ya «bien peinado» y puesto en limpio, vuelve al despacho del señor director.

--Aquí tiene usted mi comedia; ó, mejor dicho, «nuestra comedia».

--Muy bien; la leeré otra vez.

--Y suponiendo que le guste á usted mucho, ¿cuándo podrá representarse?

--La temporada próxima.

¡Un año perdido, ó dos... ó acaso tres!... Bueno, á la juventud, para la que toda la vida es porvenir, el tiempo no le importa.

Estos odiosos trances por que han pasado cuantos escritores llegaron al teatro antes de haber conquistado en el libro ó en la Prensa un nombre respetable, constituyen los prolegómenos--nada más que los prolegómenos--de lo que propiamente podría llamarse «el dolor de

estrenar»; Gólgota durísimo, Calvario de ingratitud, al que ningún autor, ni aun los privilegiados, puede estar nunca completamente seguro de haber subido.

Aquella alegría indescriptible, tan vehemente y aguda, que llegaba á ser dolorosa, con que el dramaturgo novel veía acercarse la noche de su primer estreno, es algo precioso que va amortiguándose, por grados insensibles y fatales, en el curso soporífero, interminable, de los ensayos. Todos los días, desde las dos hasta las cinco ó las seis de la tarde, el autor asiste á esa labor lenta, tenaz, puramente mecánica, de los comediantes, que, poco á poco, van asimilándose sus papeles. Desde el primer «ensayo de mesa», hasta que la obra, mal aprendida aún, «baja á la concha», ¡cuántas horas monótonas, cuántas repeticiones, cuántos tanteos baldíos, cuántas energías apagadas en el martirio, sin gritos ni gestos, de la paciencia!...

Al principio, el autor experimenta un placer inefable «en oírse».

«Todo eso, tan bonito y «que suena» tan bien--piensa,--lo he escrito yo...»

Cuanto el apuntador va diciendo, lo repiten los actores, lo que equivale á dos representaciones simultáneas y paralelas. Pero el gozo narcisiano de escucharse se reproduce tantas veces, que llega á emborronarse; los pensamientos, á fuerza de resobados, se deslustran

y vulgarizan; las frases pierden su frescura, su elasticidad jugosa; las escenas de más alta tensión dramática, pierden su calor. Lo que fué inspiración, ahora es rutina; las figuras se desdibujan, el interés se apaga..., y al pobre autor, desconcertado, incapaz de recobrar la tensión nerviosa en que se hallaba al escribir su obra, le parece que nada de aquello que oye decir, es suyo.

Añádanse á esto las perplejidades torturantes que en el ánimo del dramaturgo incipiente van sembrando las pequeñas exigencias de los actores y los consejos, impertinentes casi siempre de los amigos. En un entreacto del ensayo, la primera actriz le llama con cierto misterio.

--¿Quiere usted explicarme--murmura,--cómo debo «decir» esta frase?... Yo la he estudiado mucho y «no la siento».

Añade algunas observaciones:

--¿Ve usted?... Si la grito, desentona; si la digo con ironía, también...; si la digo riendo, ¡peor!...

Efectivamente; la primera actriz parece tener razón. Además, ha confesado que aquella frase «no la siente», y no sintiéndola, ¿cómo va á repetirla bien?... El autor trata entonces de sustituir algunas palabras; pero esto, así, de sopetón, tampoco es posible; mejor será cambiarlo todo.

--¡No pase usted apuros--exclama;--mañana la traeré  
á usted una frase  
nueva!

Lo peor es que la característica también le pide otra frase para adornar un mutis que, bien aderezado, puede ser de gran lucimiento para ella; y que el galán afirma que tal ó cual escena es empachosamente larga, y conviene á todo trance aligerarla; y que el actor cómico se lamenta de que su papel es corto, y hay en él pocos chistes... Batiéndose en retirada, el autor infeliz promete á todos lo mismo:

--Yo lo pensaré, yo lo estudiaré... Desde luego, lo que usted indica me parece muy bien. Lo importante es que usted, dentro de su papel, se encuentre á gusto...

Pero su suplicio no termina aquí. Al salir del ensayo, su mejor amigo le traba por un brazo.

--Tu obra--dice,--es muy hermosa; pero, á mi juicio, está mal construída. Yo, en lugar de tres actos, hubiera escrito cuatro, más cortos; y casi todo lo que ahora es segundo acto, pasaría á ser primero...

El autor defiende su obra, insiste el otro, discuten acaloradamente y no llegan á un acuerdo. El amigo concluye, con énfasis profético:

--Hijo mío, haz lo que quieras; mi opinión leal, ya la sabes; yo creo

que caminas á un desastre. ¡Ahora, tú allá!...

Y cuando se marcha el dramaturgo, desorientado, piensa que su pobre comedia, en efecto, debe de ser muy poca cosa cuando nadie, ni la primera actriz, ni el galán, ni la característica, ni el actor cómico, ni el amigo que ha presenciado los ensayos, acaban de encontrarla completamente bien.

Un autor primerizo se halla en el teatro, según la frase vulgar, «como gallina en corral ajeno». La misma timidez que informa sus gestos y palabras, desautorizándole, eriza su camino de pequeños obstáculos. Sus incertidumbres, su miedo al fracaso, le hacen accesible á las observaciones de todo el mundo. Así, el apuntador, el electricista, el maestro carpintero, el individuo encargado de mover el telón, animados de los mejores deseos, también le aconsejan, aumentando con ello la selva de sus terribles inquietudes.

Y, al fin, llega la noche del estreno; noche dramática, cruel, desgarradora; noche injusta, en la que el éxito es para todos, y el fracaso para el autor únicamente.

Pero no; no seamos pesimistas y coloquémonos en un término medio prudente: supongamos que la obra ha gustado bastante.

¿Y después?

Nada ó casi nada. Los periódicos hablan sumariamente



e de la nueva  
comedia, el nombre del dramaturgo vive unas cuantas  
horas la vida  
febril, inapresable, de la actualidad, y el público  
que lee aquel nombre  
por primera vez, lo olvida en seguida. Una noche, s  
ólo una noche, ha  
bastado para destrozar y convertir en liviano recue  
rdo los esfuerzos,  
las amarguras y las zozobras de tantos años. La obr  
a subsiste en el  
cartel quince, veinte días...; luego cae en olvido.  
Su autor, que á  
fuerza de verla ensayar casi la odia, ni siquiera t  
iene el consuelo de  
ir á verla: no puede, se aburriría; todos sabemos q  
ue Alfredo de Musset  
se durmió profundamente y hasta llegó á roncar, en  
un palco de la  
Comedia Francesa, durante la representación de «Un  
capricho», su  
comedia mejor...

Tal es, lectores, la escena de ese calvario durísim  
o, de ese triunfo  
inane y filante, de esa victoria aniquiladora y cru  
el como una derrota,  
por la que suspiran tantos autores y en la que sólo  
hay la desilusión de  
un gran dolor: «el dolor de estrenar...»

LOS OLVIDADOS

ALBERTO GLATIGNY

El espíritu errabundo, lleno de lozanos verdores, de  
e Alfredo de Musset,  
flotaba sobre Francia, y la estrella del divino Hugo  
o incendiaba el cielo  
del arte con resplandores inmortales; era como un florecimiento  
esplendoroso de juventud, el mocerío, deslumbrado por los magos del  
lirismo, sufría la sed exquisita de los amores caballerescos, de los  
viajes arriscados, de las aventuras extremadas y peregrinas.

Alberto Glatigny era hijo de un carpintero. A los quince años tropezó en  
la bohardilla de la casa paterna un volumen, roído de polillas y medio  
deshecho, de las «Obras completas» de Ronsard, y aquel libro, cuyos  
versos se acostumbrió á recitar en voz alta, fué para su alma temprana  
una revelación. Dos años después el futuro poeta huía de su pueblo para  
ir á establecerse en Pont-Audemer, donde, mientras se dedicaba á  
aprender el oficio de tipógrafo, escribió un drama en tres actos. Una  
compañía de comediantes vagabundos pasó por allí, y Glatigny, cautivado  
por aquel vivir errante, se unió á ellos: su alma debió de experimentar  
entonces una emoción análoga á la que produce la música en las tardes de  
lluvia; la misma sensación de melancolía y de silencio que con vigores  
rembranesco retrata Rusiñol en su inolvidable cuento «La alegría que  
pasa».

Aquella existencia nómada enajenó su alma. «A esos enamorados de la  
luna--dice,--á esos perseguidores de una estrella,

les he amado con todo  
mi corazón, y al buscarles por los incontables caminos de la vida, les  
hallé siempre. Yo he oído la alegre canción que vibra en ellos, y os  
juro que es una alegre canción de amor y de esperanza, como aquella cuyo  
eco mortecino susurrea entre los labios entreabiertos y risueños de los  
niños dormidos».

Pocas historias conozco tan accidentadas ni tan dolorosas como la de  
Alberto Glatigny, quien en poco más de quince años ejercitó las  
profesiones de apuntador, comediante, autor dramático, improvisador y  
poeta.

Tras una dilatada excursión por provincias, Glatigny, siguiendo la  
opinión de varios amigos que le querían bien y el duro consejo de los  
públicos que le habían silbado, resolvióse á cambiar el teatro por la  
poesía, y marchó á la conquista de París. Iba solo, hambriento, sin  
recomendaciones ni otro equipaje que un manuscrito guardado en el  
bolsillo interior de su larga levita gris. En París conoció á Teodoro de  
Banville, su maestro predilecto; á Baudelaire, Lecomte de Lisle, Cátulo  
Mendés, Bataille, Monselet y demás contertulios del cafetín de «Los  
Mártires», y figuró entre los fundadores del grupo El Parnaso  
Contemporáneo, que tantos nombres había de legar á la posteridad.

Durante aquella época, Glatigny, que acababa de publicar «Los Pámpanos

Locos», su primer libro de versos, luchaba desesperadamente con la miseria. «Cierta noche--escribe Mendés,--en pleno invierno, bajo las frías estrellas, después de haber cenado una zanahoria cogida en el campo, no tuvo otro abrigo que un extraño traje de teatro, fabricado con periódicos viejos, manchados de vivos colores...

Cansado de tanta miseria, el desgraciado poeta volvió al teatro, oficiando, simultáneamente, de comediante y de autor, y en Nancy estrenó «La sombra de Callot», y en el Casino de Vichy la linda comedia «Hacia los sauces», que el público, no siempre avisado, rechazó injustamente. Más tarde regresó á París, donde publicó el libro «Flechas de oro», que obtuvo gran éxito, y se batió con Alberto Wolf, que había censurado sin miramientos la obra de Banville. El desafío fué á pistola. Al oír pasar cerca de su cabeza la primera bala, Glatigny se volvió hacia sus padrinos, diciendo con resignación exquisitamente cómica: «Está visto que han de silbarme en todas partes...»

Pero la poesía produjo siempre poco, y Glatigny, que había vivido una corta temporada en el Concierto del Alcázar improvisando versos, tuvo que volver á su antigua vida nómada. Entonces compuso sus comedias «Los ciegos» y «El bosque», que más tarde había de representarse en el teatro Odeón; y poco después, hallándose en Córcega, publicó un libro autobiográfico, esmaltado de graciosos paisajes de alma, que titulaba

«El primer día del año de un vagabundo», y le valió de Víctor Hugo un billete de cien francos y una carta que empezaba así:

«Su libro me ha recreado y conmovido. Usted, dulce y querido poeta, nos mueve á sonreír con lo mismo que le hizo sangrar, y tiene usted el arte amable y doloroso de extraer de sus propios sufrimientos un placer para nosotros...»

A los treinta y dos años Alberto Glatigny regresó al lado de su familia, pero ya la enfermedad de riñones que había de matar le le tenía cogido. Allí, en Lillebonne, su pueblo natal, le esperaba, con el amor de la santa Emma Gavien, la única dicha que el destino le reservaba como queriendo poner, á su triste vida un ocaso de mayo. Para el pobre poeta, feo y seco, en quien las mujeres jamás detuvieron una mirada, aquel amor fué, al mismo tiempo que una gran alegría, una regeneración. Odió la bohemia, sintió la afición al hogar y una saludable reacción ordenadora invadió su alma, ganosa de gustar en la quietud de su retiro los placeres que no halló en los caminos y en el acogimiento frío y banal de las habitaciones alquiladas.

Por aquella época, lleno el pensamiento de su amor á Emma, escribía á Mallarmé:

Et les yeux mouillés, j'admire  
ce coeur humble et grand; alors  
á pleins poumons je respire;

je suis fort parmi les forts.  
Et voulant qu'elle soit fiere  
du moi, plus tard, je reprende  
la besogne familiere:  
j'arrete les vers errants.

Deseaba ser rico y famoso para ella; para que ella,  
«\_plus tard\_...»,  
cuando él no existiese, pudiera enorgullecerse de haberle querido.

Pero no pudo; no pudo resistir la luz de aquella gran felicidad que  
empezaba, y murió á los treinta y cuatro años, cuando iba á ser dichoso.

Tal es la triste historia del olvidado Alberto Glatigny, llamado á  
ocupar algún día entre los poetas líricos franceses del siglo XIX un  
puesto de honor.

LA FARÁNDULA PASA...

VIRGINIA DÉJAZET

Alejandro Dumas hizo inútilmente cuanto pudo para obligar á Virginia  
Déjazet, que entonces triunfaba sobre el escenario del «Vaudeville», á  
representar «La dama de las camelias».

--Sería un nuevo triunfo para usted--decía el célebre autor adorado de  
las mujeres;--¿acaso no le gusta á usted el tipo de

Margarita tanto ó  
más que el de Frétillon?

--¡No, señor, al contrario!

--¿Cómo? ¿por qué?

--Muy sencillo: porque Frétillon se da, y Margarita  
Gautier se vende...

Y esta breve contestación, llena de espiritualidad  
y de delicadeza,  
retrata toda el alma de la actriz famosa; alma rebe  
lde, paradójica,  
elegante, irónica, cínica y sentimental á la vez, c  
omo la de Richelieu ó  
la del duque de Lauzun, y que parece una síntesis ó  
evaporación del  
gran espíritu adorable de París.

«Mi vida--escribía la Déjazet á cierto adorador que  
la invitaba á  
publicar sus «Memorias»,--es mucho más sencilla de  
lo que creen, y no  
ofrecería nada de muy interesante, pues ni tengo ba  
stantes vicios para  
atraer la curiosidad, ni tampoco las virtudes neces  
arias para aspirar á  
ser admirada».

Así fué, en efecto; aquella mujer indócil, que pare  
cía ingrata porque lo  
amaba todo, que se reía malévola de sus adoradores  
y luego en Lyon  
rompía su falda bordada para que envolviesen con el  
la á un obrero que  
sacaron moribundo de un pozo; voluntad amoral, sin  
más ley ni otro cauce  
que su alegre capricho; libertina sin sensualidad y  
liviana sin codicia,  
que llegó á ser citada como modelo de madres amantí  
simas, sin haber

podido sin embargo, recogerse jamás en la uniforme  
santidad del  
matrimonio.

Nació Virginia Déjazet en París, el día 30 de Agosto de 1798, y á los cinco años, y bajo la dirección de su hermana Teresa, que pertenecía al cuerpo coreográfico de la Opera, debutó como bailarina. A los dieciséis años, Virginia era una criatura llena de seducciones y de gentileza, con las manos y los pies muy menudos y un cuerpo grácil, que comprendía todos los ritmos y daba vida á todos los disfraces.

El papel de Nabotte, que creó en «La belle au bois dormant», popularizó el nombre de Déjazet, quien, después de una larga excursión por provincias, regresó á París y entró en el teatro del Gimnasio, donde afirmó su popularidad con los estrenos de «Carolina» y «La hermanita». Por rivalidades con la Vertpré, entonces omnipotente, trasladóse al teatro de Novedades, y más tarde al glorioso teatro del Palais-Royal, sobre cuyo escenario había de merecer aquel prestigio de travesura y de gracia genuinamente francesa, que había de consagrar su apellido y hacerle inmortal.

--Es la actriz universal--declara su biógrafo Mirecourt,--á cuyo genio se avienen todos los papeles, como á su cuerpo se acoplan todos los trajes.

Este rasgo último constituye el mérito capital de su arte.



--Poseía--dicen sus contemporáneos,--una habilidad extraordinaria para disfrazarse; los trajes varoniles, especialmente, vestíalos á maravilla, y movíase dentro de ellos con tanto aplomo y desenvoltura, que el sexo desaparecía por completo en aquella mujer, tan mujer y tan linda. Era Virginia Déjazet algo más que una actriz; era también una escultora, una modeladora prodigiosa de sí misma, y sus recursos para transformarse y dar á su rostro expresiones diversas y á sus ademanes ritmos distintos parecían inagotables.

Sobre su cuerpo proteico revivieron la silueta pensativa y delicada de Rousseau, joven; el perfil epigramático de Voltaire, la gracia conquistadora de Richelieu, la hermosura arrogante de Enrique IV, la cabeza atormentada de Napoleón, y también la belleza infinitamente espiritual de Sofía Arnould, la célebre intérprete de Gluck y de Rameau, y la frivolidad \_boulevardier\_ de Frétillon, y la hermosura voluptuosa de Ninon de Lenclos... Para todos estos «elegidos» del talento y de la gracia, tuvo el genio multiforme de Virginia Déjazet una inflexión exacta de voz y un gesto feliz.

Además de actriz, fué la Déjazet mujer de fértil y amable conversación. Tenía el ingenio alerta; la réplica libre y pronta, y «sus frases», á fuerza de graciosas, solían pecar de crueles.

Alguien, queriendo mortificarla, la dijo, en su cuarto del teatro, que á

Leontina, una belleza pomposa y rosada que gozaba entonces de gran popularidad, la llamaban «la Déjazet del \_boulevard du Temple\_». A lo que, picada Virginia, contestó: «No me extraña; el duque de Orleans tenía en sus caballerizas un jumento que llevaba su nombre.»

Cierta noche, la Déjazet tomó parte en una representación que la Empresa del teatro de la Opera había organizado á beneficio de las víctimas de las inundaciones del Loire. Iba á comenzar la función, y la célebre actriz atisbaba por una de las mirillas del telón el aspecto de la sala. En aquel instante, cierto caballero que por su riqueza y noble rango disfrutaba en aquellos bastidores de gran predicamento y libertad, llegándose de puntillas á Virginia la cogió por el tallo. Ella volvió la cabeza. «Se equivoca usted, caballero--exclamó,--no soy de la casa.»

Desesperado, uno de sus adoradores llegó á decirle: «Deme usted siquiera la limosna de un beso». Pero ella, aludiendo con una sonrisa á las veleidades que la murmuración la atribuía, repuso: «¿Una limosna así?... Imposible. Tengo mis pobres...»

En sus ratos escasos de soledad y melancolía, la hermana de Frétillon y de Lisette también era poetisa. Su lirismo tenía un dulzor femenino y penetrante de poderosa emoción. Claretie cita estos versos que la Déjazet compuso á propósito del cumpleaños de un amigo, que bien pudo

ser el cancionista Federico Bérat:

Ami! Depuis un an, combien de jours de fête  
ont fleuri sous tes pas!  
Dans le sentier de l'art le bruit de tes conquêtes,  
et dans celui du coeur que de palmes discrètes  
t'ont salué tout bas!...

Y así continúa la composición, en una fusión delicadísima de triunfos crepitantes y de intimidad silenciosa.

El éxito más noble de Virginia Déjazet, el más personal, aquel que por sí solo hubiese bastado á perfumar, con un suave aroma de rosas viejas, toda su vida, se lo proporcionó «La Lisette de Béranger», canción de amor, canción sagrada, que todas las bocas jóvenes de París repetían de memoria.

La compuso Federico Bérat en honor del anciano y glorioso Béranger, y aquellas notas sencillas, prendidas en no sé qué inexplicable hechizo romántico, tuvieron la virtud peregrina de hacer latir todas las almas y de agarrarse á todos los oídos; y Lisette fué un «tipo» que de una generación á otra ha dejado un rastro de gracia liviana en las obrerillas sentimentales y alegres de la Ciudad-Sol.

Una mañana, Virginia Déjazet fué á conocer á Béranger á su retiro de Passy. Allí, cuidando las flores de su jardín, estaba el buen viejo, á quien el público tornadizo casi había olvidado.

A su alrededor, los árboles, donde susurraba la suave brisa mañanera, esparcían sombra grata.

--Soy mademoiselle Déjazet--dijo la actriz,--y como usted no puede ir á verme al teatro, vengo á cantarle la canción de Bérat, esa canción que usted ha inspirado y que ya conoce todo París.

Acomodáronse los dos sobre un banco, y en el encanto verde y plata del jardín, la voz de la Déjazet vibró cristalina:

Enfants, c'est moi qui suis Lisette,  
la Lisette du chansonnier...

Y mientras cantaba, muy cerca de allí, la señora Judit Frère, la anciana compañera de Béranger, la verdadera Lisette, oyendo aquella canción que ella inspiró y que era su juventud, lloraba en silencio.

Cuando la actriz calló, Béranger tenía los dulces ojos arrasados de lágrimas.

--¡Hija mía!--balbució,--¡hija mía!...

No pudo hablar más, y la besó en la frente. Mucho después, refiriendo esta escena, la Déjazet llena de admiración, decía:

--¡Me dió un beso! Es la representación que he cobrado mejor.

Y al decir esto, no exageraba aquella mujer, todo corazón, que había ganado millones...

## DE LA FARÁNDULA

Creer que únicamente los españoles padecemos la dulce manía de escribir para el teatro, es un error. No sé qué hechizo arcano tiene la literatura teatral, que así atrae y emborracha á los hombres; pero es lo cierto que ninguno de ellos, amén de vivir el severo drama de su propia vida, ha dejado de llevar consigo la ilusión de componer un drama, ó por lo menos una comedia de costumbres. Todos, médicos, abogados, oficiales de peluquero... conocieron la golosa tentación. Algunos realizaron su propósito, otros no; de todas maneras, esa obra constituye, en la aridez de sus almas vulgares, «un rincón verde», un oasis de poesía, y también su debilidad, su punto vulnerable.

Hace mucho tiempo, cerca de treinta años, que Alejandro Bissón, que ahora acaba de triunfar en el teatro Vaudeville con su comedia «Mariage d'etoile», llevó una obra al empresario Mr. Laridel. El celebrado autor de «Las sorpresas del divorcio», halló á Laridel en un café solitario y sumido en una desesperación sin gestos ni palabras, ante una copa de \_bitter\_.

--¡Estoy arruinado!--exclamó el empresario;--hoy ó mañana debo pagar cincuenta mil francos, y como no los tengo, me cerrarán el teatro.

--¡Y yo que le traía á usted, en este manuscrito, una mina de plata!--repuso Bissón.

Laridel se alzó de hombros, con la indiferencia de quien sabe que todo está perdido: se debía la luz eléctrica; los tramoyistas no habían cobrado sus jornales; á los artistas se les adeudaba cerca de dos meses...

--No importa--dijo Bissón,--yo me comprometo á conjurar esos obstáculos durante dos ó tres semanas, lo suficiente para que mi obra se ensaye y se estrene.

Al fin convinieron en que Laridel, so pretexto de ir á buscar á provincias los cincuenta mil francos que necesitaba, desapareciera de París, y que Alejandro Bissón asumiría la responsabilidad exclusiva de cuanto malo ó bueno acaeciese en lo sucesivo de telón adentro.

Al día siguiente comenzaron los ensayos: los actores, entusiasmados con la nueva obra, trabajaban febrilmente; las actrices, ¡caso extraordinario! no opusieron el menor reparo al reparto de papeles; Mr. Bissón se multiplicaba, almorzaba y comía en el teatro, y con lo poco que producía la taquilla pagaba á los más necesitados y exigentes.

Una tarde, á la hora del ensayo, penetraba en el escenario un hombrecillo sonrosado, redondo y alegre: era Mr. Ch

alonette, alguacil  
del juzgado.

--Vengo--dijo secamente,--á cerrar el teatro.

Bissón, que ya esperaba aquella visita, recibió á Mr. Chalonette con una cordialidad envolvente.

--¿Ha visto usted alguna vez un ensayo?--preguntó.

--No, señor.

--Pues, siéntese usted; es muy curioso. Luego habla remos.

En el segundo acto había un episodio picante, lleno de travesura, que la hermosa Mlle. Denise interpretaba con gran donaire.

Mr. Chalonette la miraba embobado, y el astuto Bissón, que espiaba á su enemigo, hizo repetir la escena hasta tres veces. Después, Mr. Chalonette levantóse á felicitar calurosamente á la gentil actriz, y ella, secundando los planes taimados de su director, pareció encantada con la conversación espiritual del alguacil.

Todas las tardes Mr. Chalonette acudía á los ensayos, y tan grande era su afición, que llegó á tomar parte en ellos, con lo que Alejandro Bissón dejó de temerle; el terrible representante de la ley estaba vencido.

Un día el dramaturgo almorzó en casa de monsieur Chalonette. A los postres, el alguacil, bajando los ojos y ruborizándose como un colegial,

declaróse autor de una comedia que él creía representable. Bissón vibró de júbilo; acababa de coger á su rival por el cuello; á partir de aquel momento le pertenecía; era su esclavo.

--¡Quiero conocerla en seguida!--exclamó,--y si me gusta, empezaremos á ensayarla mañana mismo.

Rojos de contento, Mr. Chalonette sacó su manuscrito y comenzó á leer. Acabó la lectura de la última cuartilla entre los brazos engañadores de Bissón.

--¡Eso es admirable!--repetía el dramaturgo.--¡Una obra maestra!... Pero, ¿quién iba á creerlo?

El alguacil balbuceaba:

--Y... diga usted... ¿se estrenará pronto?

--¿Cómo?... ¡Pues ya lo creo!... Antes de quince días.

La comedia de Alejandro Bissón fué un éxito, y Lari del pudo pagar sus trampas y vender su teatro en buenas condiciones. La deliciosa Mlle. Denise prosiguió su carrera triunfal. En cuanto á Mr. Chalonette, pagó con la cesantía su descomedida afición á la farándula, y ya convencido de que nunca será autor, trabaja en una copistería y gana tres francos.

Lector, quiero darte un consejo, y es éste: en tus combates por la vida, no temas nunca al hombre de quien sepas que tiene una comedia escrita.



## CARTAS DE MUJERES

En las interesantes «Memorias de Sara Bernhardt», hay un episodio sencillísimo sobre el cual probablemente la atención de muchos lectores resbalará distraída, pero que me impresionó fuertemente por ser un «momento interior» que retrata con admirable fidelidad esa agri dulce emoción de orgullo y de coquetería que constituye cuanto las almas artistas encierran de más indeclinable y substancial.

Sara, la Unica, era muy niña todavía, y en el convento donde se hallaba, la comunidad se apercibía á celebrar la visita del anciano «monseñor» de Sibour, arzobispo de París. Para mayor amenidad y brillo de la fiesta, la hermana Teresa había compuesto una obrita teatral, dividida en tres cuadros, y titulada «Tobías recobrando la vista», que debía ser interpretada por las alumnas mayores.

Pero á última hora la pequeña Sara intervino en la representación, y declamó su papel con tan sincera emoción y tan acabado arte, que «monseñor», maravillado, hubo de felicitarla. La futura actriz, fuera de sí, loca de alegría, vibrando de orgullo, rompió á llorar.

Transcurrieron muchos meses, y aquella emoción purí

sima perduraba en la  
niña, y bañaba en luz radiante su almita ambiciosa.  
Una mañana supo que  
«monseñor» de Sibour había muerto asesinado... ¿Qué  
sintió entonces  
Sara?

Ella lo declara, sin sospechar tal vez el alcance i  
nmenso de su  
confesión. Sentí--dice,--que el asesino me había he  
rido á mí también y  
despojado de algo precioso, pues «acababa de robarm  
e mi pequeña gloria».

¿Comprendéis?... Hasta allí Sara vivió halagada sec  
retamente por la  
admiración que sus aptitudes de artista inspiraron  
á «monseñor», y  
pensando: «El cree en mi talento y se acuerda de mí  
». Pero el bondadoso  
anciano ya había muerto: cerráronse sus ojos á la l  
uz, tinieblas  
perdurables invadieron su memoria, y de su cerebro  
huyó con la vida el  
recuerdo de Sara. Por eso la niña volvió á llorar,  
porque se reconocía  
menos admirada que antes, porque acababa de ver des  
vanecerse «su pequeña  
gloria».

Traigo á colación esta anécdota, porque ella explic  
a con limpidez y  
sobriedad aquel prurito á la vez desinteresado y eg  
oísta, que todos los  
artistas tienen de eternizarse en la memoria de los  
demás.

Despreciadores de lo circunstancial y adjetivo, no  
parecen dolerse ni  
del comer modesto ni del sobrio vestir, pero en cam  
bio, aspiran á lo más  
alto, á la admiración y rendimiento de los espíritu  
s, á que todos les

recuerden, á que así el académico, como el burgués modesto, como el obrero, sepan sus nombres de memoria.

Así no es extraño que siempre me produzcan vivo y purísimo alboroto espiritual esas cartas de felicitación que, de cuando en cuando, recibimos los que escribimos para el público. Generalmente son de mujeres, y es lógico que sea así, pues las mujeres leen más que nosotros y en sus almas ardientes y blandas, prontas al entusiasmo, no es difícil suscitar el cosquilleo exquisito de la emoción.

Estas cartas, antes de romper la nema de sus sobrecitos perfumados, me producen una inquietud semejante á la que en la adolescencia nos causaban los billetitos amorosos; pero más alquitara, más refinadamente egoísta. «Me admira--pienso--y como me admira, me quiere algo; que yo, en mis libros, desnudé mi alma, y «Ella» la encontró hermosa...»

Días atrás el correo me trajo una de estas dulces sorpresas. Era una tarjetita femenina, sin fecha y sin firma, que olía á violetas. ¿Cómo se llama su autora? ¿Dónde reside?... Lo ignoro, pues ni el cartoncito ni el sobre lo decían. ¡Oh, el misterio, el poético misterio, á la vez lancinante y sabroso!... Lectora, cuya alma sensible adivino, leyendo astutamente entre líneas el dolor de mi alma: yo, para quererte, no necesito conocer la blancura de tus manos, ni saber si son tus ojos

hermosos, ni de qué color tienes los cabellos. Me basta con la seguridad de que hay lágrimas en ti para mis penas, y en tus labios jóvenes sonrisas de hermana para mis alegrías; le basta á mi vanidad con tus cartas anónimas, que caen sobre mi mesa de trabajo como flores cogidas en el silencio de tu rincón provinciano, y á mi voluntad laboriosa con la convicción de que tú has de leerme.

Este platonismo, este refinamiento sentimental que atribuyo á los artistas, no es exagerado. Un artista, cuanto más grande, mayor importancia otorga á la gloria. Ser admirado constituye «la mitad» de su vida, acaso «toda su vida»; es una sed rara que, no habiendo de calmarse nunca, á ratos, sin embargo, parece satisfacerse con una gota: así lo más frívolo, una carta, un simple apretón de manos, nos embriaga. Ello explica las lágrimas que arrancó á Sara Bernhardt el asesinato de «monseñor» de Sibour.

Todos los que viven del arte son egoístas, con egoísmo implacable y feroz. Yo mismo, viendo pasar un entierro, me he olvidado del muerto para pensar: «Ese que va ahí me conocía tal vez...»

Y, como Sara, he comprendido que la desaparición de aquella vida mermaba un poco mi pequeña popularidad.

## LA CAMARGO

En los libros del amenísimo Arsenio Houssaye y en la interesante «Correspondencia» de Diderot con Grimm hallamos abundantes noticias relativas á María Ana Camargo, la bailarina más célebre de la Gran Opera, de París, en el siglo XVIII.

Aunque nacida en Bruselas, por las venas de la Camargo corría sangre española, y la pequeñez de sus manos, la finura de sus torsos y la brevedad de sus pies, decían claramente la distinción de su raza, familia noble que había dado á la Iglesia arzobispos y cardenales. En los varios retratos que de ella hizo Nicolás Lancret, el único pintor que ha rivalizado con Watteau en frivolidad y elegancia, la Camargo aparece en la plenitud deslumbradora de su gracia.

En el óvalo nacarino, ligeramente carnosos, del rostro, los grandes ojos italianos llameaban tempestuosos y alegres; tenía la nariz respingueña y corta, voluntarioso el mento, la boquirrita breve y roja, como la herida de un florete; alrededor de la nieve de su frente sajona, los cabellos latinos, encrespados y negrísimos, tejían un marco de ébano. Y luego, su cuerpo, admirable escultura, trepidante y flexible, donde se unían á las redondeces blanquísimas de Rubens, las impacientes nerviosidades goyescas.

Enamorada del apuesto conde de Melun, María Ana huy

ó de su casa, á los  
dieciocho años, una noche, llena de perfumes y de e  
strellas, del mes de  
Mayo de 1728.

A partir de aquel momento, su vida fué un vértigo d  
e oro y de glorias,  
una disipación sin freno, un perpetuo festín. Sus r  
uidosos éxitos de  
bailarina restaban gravedad á sus extravíos; el ref  
lexivo «Mercurio de  
Francia» elogió su arte muchas veces; los poetas má  
s notables de su  
época festejaron su belleza, y si algunos satirizar  
on sus locuras, lo  
hicieron suavemente; el mismo Voltaire, en el apoge  
o entonces de su  
autoridad de su gloria, compuso en honor de María A  
na y de mademoiselle  
Sallé estos versos famosos:

Ah! Camargo que vous êtes brillante!  
Mais que Sallé, grands dieux, estravissante!

Que vos pas sont légers, que les siens sont dansant  
s! Elle est  
inimitable, et vous êtes nouvelle!

Les Nymphes sautent comme vous,  
et les Grâces dansent comme elle.

La Camargo, frívola, interesada, caprichosa, perver  
sa, enamorada siempre  
de la belleza, de la distinción y del dinero, es, d  
entro de la sociedad,  
galante y artista, que formaron las fastuosidades d  
el Rey-Sol y de Luis  
XV, su hijo, como un símbolo de carne rosa.

Fué aquel un período admirable de desafíos á primer  
a sangre y de  
madrigales. Los lacayos gozaban de la confianza de

sus señores, y en el  
gabinets de las damas principales los abates compo  
nían versos; en los  
bailes palatinos, las marquesas, utilizando los tre  
nzados ceremoniosos  
del minué, se dejaban oprimir los dedos. Había, par  
a todos los errores,  
una inagotable tolerancia; el bizarro marqués de Fi  
marcon se escapaba  
por las noches, disfrazado de mujer, de la cárcel,  
adonde le llevó un  
sucio asunto de intereses, para ir á los bastidores  
de la Opera; otro  
noble remitía á la bailarina señorita de Pélissier  
20.000 francos en un  
billetito, donde le declaraba su amor, y el mismo v  
enerable cardenal de  
Fleury sonreía bonachón y se encogía de hombros ant  
e las lamentaciones  
del modesto burgués que iba á pedirle justicia cont  
ra el raptor de su  
hija....

María Ana Camargo usó largamente de aquella liberta  
d de costumbres. A su  
amor estuvieron ligadas las figuras más ilustres: e  
l conde de Clermont,  
rico como un príncipe oriental, el valiente Marteil  
le, muerto en el  
campo de batalla; el marqués de Lourdís, pendencier  
o y libertino; y vió  
á sus pies á Vitry, á quien llamaban «el hermoso pa  
stor», y al caballero  
de Rieux, de belleza apolina, y al brillante duque  
de Richelieu,  
seductor irresistible, cuyos tacones colorados habí  
an pasado por todos  
los \_boudoirs\_ nobles de la Corte, y conoció tambié  
n al veterano Gruer y  
al músico Royer, ante quienes, una noche de locura,  
ella y otras dos  
célebres bellezas de la Opera representaron «El jui

cio de París»...

El tiempo, entretanto, continuaba su obra devastadora; pasaron los años, muchos, cerca de cuarenta, y una mañana la Camargo lloró ante el espejo viendo que sus mejillas habían perdido su frescura, que sus ojos no tenían brillo y que eran grises sus cabellos. Entonces, majestuosa y triste como una reina que abdica, pidió su retiro, que Luis XV la otorgó con una pensión vitalicia de 1,500 libras. Abandonada por sus adoradores, y olvidada del público, María Ana se refugió en su hotel de la calle de San Honorato, donde vivió varios años entregada á sus cacatúas, á sus perros y á sus gatos; aquellos serían sus últimos amantes, los más fieles.

Y ya la Camargo era muy viejecita, ya parecía que todo á su alrededor había concluído, cuando el buen dios Azar vino á consolarla permitiéndola dar al mundo un adiós romántico, de inmensa ternura, que fué como violeta humilde entre el manojito de calientes claveles de su vida.

Cierta tarde, la antigua bailarina recibió la visita de un señor anciano que dijo llamarse Mateo Breuil. Frisaba en los sesenta años, vestía de negro y era hombre enjuto de carnes y de ademanes ceremoniosos y pausados. En su semblante, cruelmente arrugado por las emociones, había tristeza y dulzura.



Al ver á María Ana, que le observaba atenta, el desconocido se inclinó respetuoso.

--Ya sé, señorita--dijo,--que mi nombre no despertará en usted ningún recuerdo.

--En efecto...

--No me extraña: Yo nunca he sido presentado á usted; no me he atrevido á tanto; sus ojos, sus grandes ojos, que un tiempo fueron alegría de Francia, me hubiesen anonadado...

Muy sorprendida, la Camargo repuso:

--¿Y bien? No comprendo...

El señor Breuil continuó:

--Usted estaba muy lejos de mí, porque volaba muy alto; los hombres más ricos, los más célebres, los más nobles, solicitaban su amor, y yo, que lloraba por usted desde mi plebeyo asiento de «paraíso», era pobre y vulgar. ¿Cómo alcanzarla?... Pero los años han pasado, y con ellos los brillantes cortejadores que usted tuvo se fueron; ahora se halla usted sola, y por lo mismo, tal vez, un poco triste. Y yo, María Ana, que la quiero á usted con un amor inextinguible, que se impone á la fealdad y á la vejez, yo, que he conquistado una fortuna y permanezco soltero porque de todas las mujeres que he conocido me separaba la imagen de usted y la seguridad de que algún día seríamos el uno del otro, vengo á ofrecerla á

usted mi libertad. Nos casaremos, si usted quiere.  
Mi mano es ésta...

Hablando así, el señor Breuil, los ojos arrasados en  
lágrimas, se había  
hincado de rodillas. La escena era demasiado tierna  
para no interesar el  
corazón artista de la Camargo, y sus manos trémulas  
estrecharon  
cordialmente las viejas manos de su adorador.

--No--dijo,--casados, no; ¿para qué? La edad de las  
pasiones está ya  
lejos. Seremos amigos, nada más que amigos...

Y el Sr. Breuil repuso:

--Lo que usted quiera.

Todas las tardes se reunían, y charlando de sus lej  
anas mocedades  
pasaron horas muy bellas. El concluyó por instalars  
e en el piso segundo  
del hotel de María Ana. Nunca salían á la calle. Po  
r las noches rezaban,  
jugaban al ajedrez, leían novelas y componían músic  
a. Y era dulce, con  
dulzura inexpresable, el ocaso de aquellos dos anci  
anitos, que ante la  
proximidad de la Nada juntaban la nieve de sus cabe  
zas.

Murió María Ana Camargo el día 29 de Abril de 1770,  
y su cuerpo, vestido  
de blanco, reposa en la iglesia de San Roque. Cerró  
sus ojos el señor  
Breuil, el único de sus amados que no conoció la mi  
el de sus besos.

## LAFONTAINE

Aquella noche, después de cenar, los dos viejecitos cayeron en la cuenta de que á Enrique Thomas, que ya pasaba de los dieciséis años, era necesario enseñarle un oficio. En una carrera no había que pensar; los pobres, como ellos, no deben poner el hito de sus ambiciones tan alto.

--Si fuese carpintero...--dijo el padre:--porque en París los carpinteros ganan mucho.

--Mejor sería ebanista.

--O sastre...

Hubo un silencio.

--¿Y si le hiciésemos cura?--exclamó la madre.

Y la opinión de la buena viejecita, que era muy católica, prevaleció.

Enrique Thomas entró en un seminario.

Repentinamente, el futuro actor, que más tarde había de pasar á la posteridad bajo el seudónimo de «Lafontaine», se halló con las manos cargadas de libros soporíferos, que le hablaban de asuntos trascendentes y graves, y preso el suelto y gallardo cuerpo juvenil entre los negros pliegues de una sotana. Fué su primer disfraz.

Desde las ventanas del seminario, en las horas dulces de asueto, Enrique Thomas oteaba el campo verde, y desde el remoto horizonte, voces

aventureras, voces de libertad y rebeldía, fascinaban su alma peregrina de bordelés. Cada camino que se alejaba serpeando, cada buque que salía del puerto, susurraban en sus oídos una canción de adioses. Sin duda eran interesantes la Metafísica aristotélica y la \_ Suma\_ de Tomás el divino; pero más bello era «vivir» enamorado de unos labios rojos, dormir al pie de un árbol, saludar desde la cresta de un monte la salida del Sol.

Y una madrugada, Enrique Thomas, alucinado por los trinos arpados de las alondras, brincó los altos muros que circuían la huerta del seminario y huyó de Burdeos. Su éxodo fué breve. Otra mañana, un gendarme le detuvo, le pidió «sus papeles», y hallándole indocumentado, le volvió á la casa paterna.

¡Pobre fugitivo!... Sus progenitores no tuvieron para él ningún gesto cordial: apenas le hablaron; en sus sobrecejos, endurecidos por la cólera, no había perdón.

--Si no quieres ser cura, serás grumete--ordenó el padre.

Y pocos días después, Enrique Thomas salió de Burdeos en un bergantín, peor para él que un presidio. Allí, bajo la férula tiránica del patrón, trepó á las vergas, mondó patatas, hizo guardias penosas. Aquella existencia duró tres meses, y fué para él lo que para muchos toreros la primera cornada. Lafontaine sintió el miedo de vivi

r, el horror  
silencioso de esa lucha por el pan, que sólo desenl  
aza la muerte.

Cuando regresó á Burdeos declaró que no volvería al  
mar, y  
sucesivamente, trató de ser carpintero, herrero, br  
oncista, sastre...  
Pero su complexión bohemia era más fuerte que su vo  
luntad, y como antes  
en el seminario, ahora en el taller su alma de vaga  
bundo languidecía.  
¡Qué tediosos los días: las noches qué largas, qué  
iguales!...

Lafontaine huyó otra vez, y sus biógrafos le encuen  
tran en París  
vendiendo de casa en casa las obras por entregas qu  
e publicaba el editor  
Lachatre: novelas folletinescas, libros de viajes,  
libros de Historia,  
de Geografía, de Arquitectura. Enrique Thomas iba l  
eyéndolos por las  
calles, devorado su espíritu por una comezón repent  
ina de saber, y luego  
los vendía, empleando para ello su pintoresca y abu  
ndante verbosidad  
meridional. Su clientela adoraba en él; era simpáti  
co, envolvente,  
inagotable. Jamás tuvo el editor Lachatre un repres  
entante igual.

Cierta noche Lafontaine vió en el teatro de la Port  
e-Saint-Martín á  
Frédérick Lemaitre, al gran Frédérick, romántico y  
enorme como Hugo, «y  
su alma--dice Daudet,--experimentó esa trepidación  
reveladora que sólo  
sienten los artistas y los amantes». Enrique Thomas  
se decretó un  
porvenir.

--Seré actor--dijo.

A la noche siguiente fué á visitar al viejo y populárisimo Sevestre, protector de los comediantes jóvenes y especie de cacique ó de gobernador general de todos los pequeños teatros de los arrabales parisinos. Contaba á la sazón Lafontaine poco más de veinte años: era de mediana estatura y recio de hombros, y al mirar ladearaba la cabeza en un gesto resuelto y simpático de desafío; tenía la boca byroniana, triste y audaz; los ojos, fulgurantes; el mento, conquistador; la nariz, respingueña y cínica; el ademán, amplio; la frase frondosa y colorista. Todo en él era fuego, conversación, impulso; el gesto se adelantaba á la palabra; la palabra á la idea. Su alma parecía un desbordamiento.

Tanta vivacidad y tanta belleza impresionaron las viejas pupilas, llenas de experiencia, de Sevestre.

--¿Tú has trabajado alguna vez?--le preguntó.

--Nunca.

--Entonces...

--Pero no importa. He visto representar á Frédérick, y sé que sirvo; lo sé... ¡Me atrevería á hacer lo que él hace!...

Había en sus afirmaciones exaltación inquebrantable, fe inmensa, contagiosa; ¡demonio de muchacho!... Y Sevestre, bonachón, se dejó convencer, y Enrique Thomas «debutó». Su viril herm

osura interesó á las  
mujeres; sus ojos, ardientes, emocionaron; su voz,  
metálica,  
admirablemente templada, como la de Talma, para orq  
uestar la furiosa  
sinfonía de las pasiones, hizo vibrar las almas. El  
público aplaudió, y  
Enrique Thomas, después de trabajar algún tiempo en  
los teatros de  
Sceaux y de Grenelle, pudo pisar el escenario glori  
oso de la  
Porte-Saint-Martin.

Su primer maestro fué Frédérick Lemaitre. El famoso  
actor, que entonces  
llegaba al cénit deslumbrante de su celebridad, sin  
tió hacia el  
aventurero bordelés un afecto paternal; él mismo le  
decía cómo debe  
estudiarse; refrenaba sus intemperancias, corregía  
la exaltación  
meridional de sus gestos y la dureza hirviente de s  
u voz. Por las  
noches, después de la función, le llevaba á su casa  
, y allí le obligaba  
á sacudir el sueño y á meditar sus «papeles». Lafon  
taine se rebelaba,  
juraba á grandes voces que él no «podía sentir así»  
, que su ademán era  
otro; quería marcharse... Pero Frédérick le dominab  
a con su experiencia  
y le imponía el grillete de su voluntad.

--Esto se dice así--repetía,--nada más que así.

Y Enrique Thomas, agotado, enervado, casi doloroso,  
concluía por  
someterse.

Muchos años después pasó al teatro del Gimnasio, y  
allí, bajo la  
autoridad durísima del veterano Montigny, siempre d

escontento y regañón,  
acabó de perfeccionarse en su arte. A Montigny todo  
le parecía mal.

--No levante usted tanto los brazos; no abra usted  
tanto los ojos...  
Baje usted la voz... ¿Pero por qué se encoge usted  
de hombros? ¿No  
comprende usted que ese ademán rara vez puede ser e  
legante?...

¡Oh! Montigny era peor aún que Frédérick... A Lafon  
taine, rabioso,  
despechado, se le saltaban las lágrimas; su alma in  
quieta de  
seminarista, de grumete, de repartidor de obras por  
entregas, toda su  
alma díscola y errante, protestaba iracunda contra  
tantas y tan  
estrechas imposiciones. Pero al cabo cedía y su téc  
nica se refinaba.

No obstante, Enrique Thomas fué siempre un actor te  
mpestuoso,  
arrebataado, que estuvo más cerca de Mounet-Sully qu  
e del circunspecto  
Le-Bargy. En «Kean» obtuvo un éxito inmenso. Había  
algo en él que le  
ponía fuera de sí mismo. Mas no por esto su prestig  
io menguaba; al  
contrario. Las mujeres le adoraban, y más de una no  
che, al salir del  
teatro y en medio de las sonrisitas envidiosas de s  
us compañeros, se vió  
en el dulce compromiso de subir á un coche que no e  
ra el suyo.

\* \* \* \* \*

Yo conocí á Lafontaine á fines de 1897, en Versalle  
s. Era muy viejecito.  
Del antiguo seminarista bordelés, del bizarro galán



joven del teatro del  
Gimnasio, ya no quedaba nada: los ojos habían perdi-  
do su mocero  
ardimiento; los labios, pálidos, temblaban en el óv-  
alo pulcramente  
afeitado del rostro enjuto; el ademán era frío y bo-  
rroso; el busto se  
inclinaba hacia la tierra; en el mento, antes desafiador y petulante, ya  
no quedaba voluntad. Caminaba á pasos lentos y breves, y al hacerlo se  
apoyaba en un bastón. Por lo tristes y lo blancos, de nieve parecían sus  
cabellos.

Residía en Versalles hacía mucho tiempo, sin otra compañía que su  
esposa, viejecita como él, á quien adoraba; y en la decoración fastuosa  
de aquellos jardines, que sirvieron de refugio á los amores de Luis XIV,  
el rey libertino y magnífico, la figura delgada, vestida de negro, del  
anciano actor parecía más fúnebre.

Una tarde de Diciembre, Lafontaine y su esposa paseaban por el bosque, y  
la color gris del cielo nuboso y el crujir de las hojas caídas y el  
silencio de las fuentes heladas debían tener para ellos elocuencia muy  
triste. De pronto, un árbol se desplomó sobre la anciana, aplastándola.  
Lafontaine lanzó un grito, su mejor grito tal vez, y perdió el  
conocimiento. Su corazón estalló. Cuando le recogieron estaba muerto.

Los periódicos hablaron de él muy poco, porque entonces el affaire  
Dreyfus lo llenaba todo. Le Journal, al dar la noticia, añadía:

«A su entierro no fué nadie.»

¡Nadie!

¡Oh, lectora! A ti, que de haberle conocido joven,  
acaso le hubieses  
amado también, ¿no te espanta la horrible negación,  
el vacío espantoso,  
el abismo de ingratitud, contenidos en esas dos síl  
abas?...

«¡Nadie!»

«Sic transit gloria mundi.»

## EL PÚBLICO

Examinando atentamente y con algo de mala intención  
las obras de  
nuestros novelistas, no es difícil sorprender en el  
las inseguridades de  
desarrollo, titubeos y frivolidades de concepto, qu  
e atestiguan cuán  
menguado ó somero es el lastre científico de sus au  
tores. ¿Y cómo no,  
cuando para muchos de ellos, todo, en literatura, e  
s cuestión de  
forma?...

A este reproche justísimo los aludidos podrían reda  
rgüir que los libros  
de «vulgarización científica» de los naturalistas y  
de los médicos  
adolecen del defecto contrario: todos ellos descubr  
en un desconocimiento  
«práctico» de los hombres y de las cosas, la ignora  
ncia que tienen de la

vida esas buenas almas, apacibles y sabias, que maduraron en la austeridad candorosa de los laboratorios y de las bibliotecas; son obras frías, en las que falta ese complejo perfume de vicios, de virtudes, de alegrías ingenuas y también de recóndito dolor, que constituye lo que apropiadamente podríamos llamar «olor á humanidad».

Yo estoy seguro de que si el amenísimo Gustavo Le Bon, después de estudiar concienzudamente «el alma» de los pueblos asirio y caldeo, y de buscar en Herodoto, y de aprenderse de memoria páginas de Suetonio y de Salustio, se hubiese tomado el trabajo de frecuentar durante dos ó tres temporadas los bastidores de un teatro, hubiera podido aljofarar con muchos y muy nuevos y curiosos «puntos de vista» su famoso libro «Psicología de las multitudes».

Nada, en efecto, ayuda tanto á escrutar la vida, como la «contrafigura de la vida»; es decir, el teatro, porque sobre el escenario, ante el resplandor de la batería y entre rocas de madera y muros y horizontes de trapo, latén el amor, los celos, la ambición, la codicia, el disimulo, todas las ruindades y pasiones, en fin que riñen y se cotizan en el cruel mercado humano; que es la farándula, lector, «un mundo» abreviado ó miniaturizado, «del mundo»...

Así, para conocer pronto á un pueblo, no nos detengamos á examinar sus museos, ni sus bibliotecas, ni sus periódicos, ni m

enos sus costumbres,  
pues todo esto--lo último especialmente,--exige hon  
dos y sostenidos  
sacrificios de atención; nos bastará con estudiar s  
us teatros. En el  
escenario, como sobre un espejo, el ánimo de la est  
irpe se retrata. Poco  
importa que «los intelectuales» comulguen en estas  
ó aquellas tendencias  
estéticas, pues todas esas «modas de belleza» son a  
ccidentales y  
pasajeras: lo importante para el \_turista\_ que por  
primera vez se asoma  
á una ciudad, es «el rebaño», la multitud abigarrad  
a y omnipotente; y  
ésta, en sus juicios, siempre fué inconsciente y un  
ilateral.

El espíritu irreflexivo y nuboso de los pueblos sep  
tentrionales vibra en  
las obras de Ibsen y de Bjorson, sus dramaturgos pr  
edilectos; los  
teatros londinenses copian el carácter inglés, frío  
y correcto, incapaz  
de batir palmas en honor de ningún artista; el cará  
cter alemán, carácter  
fuerte, enamorado sanamente de la diosa Risa, se re  
fleja en comedias un  
poco grotescas, llenas de traviesa hilaridad; como  
el alma francesa se  
burla y coquetea en las obras de Lavedán, de Batail  
le y de Capus; obras  
eccléticas, como dictadas por la gran indulgencia d  
e un supremo  
cansancio. En cambio el alma española, hosca y rebe  
lde, reaparece en su  
insana afición á los dramas sanguinarios, inspirado  
s por ideas atávicas,  
homicidas, de valentía y de honor, como la caliente  
idiosincrasia  
italiana clarinea violenta en las tragedias--traged  
ias infernales de

sangre y de hollín--con que asombran á Europa Grass  
o y Aguglia Ferrau  
en sus \_tournées\_.

En estos largos trazos ó contornos, el alma de cada  
pueblo no varía, y  
siempre aparece única y semejante á sí misma. Mas d  
entro de ésta aun  
restan por estudiar muchos detalles, muchos dintorn  
os imprevistos, que  
constituyen el gran espíritu temblequeante de las m  
ultitudes; y para su  
perfecto conocimiento y análisis, nada tampoco más  
útil que el teatro.

«El público» es un demonio raro, una conciencia que  
, á pesar de su  
propensión á lo rutinario, á lo instituído, ofrece  
anomalías extrañas,  
crisis momentáneas, fuera de toda lógica y razón, e  
n que el espíritu  
enorme de la colectividad se retuerce y ríe ó ruge,  
como una mujer en un  
ataque de histerismo.

¿A qué motivos deben achacarse esas contorsiones ic  
arias de la  
multitud?... Nadie podría decirlo; pero los comedia  
ntes que luchan con  
ella diariamente, las adivinan y las temen, por lo  
mismo que ni su arte,  
ni aun la experiencia--madre ubérrima de todo saber  
--les dá ardides  
seguros para combatirlas.

--Hoy el público--dicen,--viene de mal humor.

Este grito de alarma lo dá el apuntador, el traspun  
te, el racionista,  
que, distraídamente, se detuvo á mirar por el agujerillo del telón de  
boca, cualquiera... Tratándose de esto, ningún «hom

bre de teatro» se equivoca. Si le preguntásemos al que lo dice el «por qué» de su afirmación, probable sería que no supiese contestar nos. Pero, no importa: seguros debemos estar de que no yerra y de que el peligro existe; es algo amenazador que flota en el aire, que vibra, como un gruñido de cólera, en el estrépito con que los espectadores van ocupando sus asientos.

La noticia ha corrido por los bastidores, ha penetrado en el saloncillo de autores, ha llegado también á los «camerinos», donde las actrices acaban, entre risas, de alegrar con carmín la frescura bermeja de sus labios. Durante un momento todos quedan preocupados; «hoy el público viene de mal humor». ¿Qué sucederá cuando el telón se levante?... Y por las frentes pasa un gesto de inquietud; han sido aquellas palabras como una corriente de aire frío...

Las mujeres son las más sensibles á esta emoción miedosa: Rosario Pino, Nieves Suárez, Lolita Bremón (las devotas abundan) antes de salir á escena se persignan llenas de unción; Ramona Valdivia coge «su papel» y lo repasa febrilmente, haciendo un último y desesperado esfuerzo de memoria; la misma María Guerrero, tan dueña de sus nervios y de «su público», palidece y en el livor del rostro la nariz diríase que se encorva, y que los ojos, los grandes ojos trágicos, se inmovilizan y oscurecen.

Y es que todos los artistas, aun los más independientes y de personalidad más firme, son esclavos de la multitud; el gran enemigo cuya voluntad multiforme palpita hostil en la amplitud de la sala.

Otras noches, en cambio, «el público está bueno». ¿Por qué? Tampoco se sabe; pero es así, y actrices y actores acuden entonces al escenario rientes y tranquilos, como á una fiesta.

Dentro de estos, que podríamos llamar «antojos ó caprichos de la opinión», hay reglas constantes: el público, v. gr., de los sábados y domingos, «es malo»; el de las tardes, «bueno», y más accesible que ningún otro á la emoción de la risa; el público de los estrenos es el más descontentadizo, pero también el más respetuoso y atento. Pero, dentro de estas líneas generales, se producen aberraciones inexplicables: hay en las obras teatrales donaires de situación ó de frase que unas noches son reídos y otras no; como hay momentos dramáticos que unas veces dominan en absoluto la atención de la multitud, y otras, sin razón concreta ninguna, la dejan impasible.

El origen de estas mascaradas del sentir colectivo es lo que los comediantes ignoran y lo que todavía ningún psicólogo ha explicado. Yo creo que en tales extravagancias del humor influyen los vaivenes políticos, las jugadas de Bolsa, y, más que nada, e

1 tiempo; una noche  
de lluvia y de ventisca agría el carácter de los es  
pectadores, y, sin  
que ellos lo adviertan, les irrita y predispone á l  
a protesta; la noche,  
en cambio, que sigue á un día tibio y soleado, incl  
ina á los espíritus á  
la indulgencia, el aplauso y la risa. ¡Tan poco som  
os, tan poco valemos,  
que todo el rumbo de nuestras ideas basta á cambiar  
lo á veces un simple  
vaso de vino ó un rayo de sol!

Y es porque el alma del público, esa alma que creemos enorme y terrible, es, en el fondo, un alma frágil y movible de mujer.

## CÓMO ESTUDIAN LOS ACTORES

¿Quién podría medir las miríadas de ideas, de voliciones, de recuerdos, de anhelos, vertiginosamente minúsculos, que cooperan al génesis de una obra literaria?

Es evidente, con evidencia vertical que no necesita limitaciones ni comentarios, que los agentes capitales de la producción mental son el «momento nervioso» por que atravesaba el artista, la orientación pasajera de su espíritu, la cantidad de sangre que circulaba por los capilares de su cerebro durante aquellas horas de convulsión creadora; y un poco detrás, las grandes tendencias de su carácter, sus alegrías ó



sus abatimientos recientes, su idiosincrasia y otros  
s varios detalles  
étnicos, que ponen á la historia de cada individuo  
un largo proemio.  
Pero aún hay otros factores: son todas las lecturas  
, todas las  
impresiones que fué recogiendo en su camino por la  
vida, todas sus  
ufanías y desengaños de un instante, todo ese «polv  
illo de realidad» que  
sobre el espíritu va depositando la experiencia, lo  
que desde lejos,  
desde muy lejos, influye más ó menos eficazmente en  
el definitivo entono  
y arquitectura de la obra artística. Sumemos todo e  
llo, y teóricamente  
(porque el humano cálculo nunca puede descender á p  
rofundidades tan  
arcanas), veremos cómo el fruto de Belleza, sea lib  
ro, página musical,  
lienzo ó escultura, es el cociente de cuantas ideas  
surcaron el alma del  
artista desde su niñez más remota, el acorde sinfón  
ico de cuanto ha  
oído, la síntesis pasmosa de todo lo que ha visto.

La fisiología ó mecánica de ese maravilloso fenómen  
o que llamamos  
pensamiento, es bien sencilla: el artista recibe di  
rectamente las  
impresiones sensitivas, las amolda á su temperament  
o, las devuelve  
después. Nada más.

La labor del comediante, en cambio, es más compleja  
, porque en ella  
interviene otro elemento inspirador: el autor. Quie  
ro decir que el  
«cómico», al mismo tiempo que busca personalmente e  
n la naturaleza los  
insustituibles acicates inspiradores de su arte, ha  
de examinarla á

través del criterio de los dramaturgos que interpreta, y componérselas de modo que el estudio «directo», que es el de la naturaleza, y el tortuoso ó «reflejo», que es el de los autores, se complementen y fortifiquen de suerte tal, que lo «vívido» confirme lo leído, y esto, á su vez, ratifique y corrobore lo por él visto y escuchado.

Aquí reside la dificultad suprema del arte teatral, el abismo de imperfección que constriñe á los grandes comediantes á esfuerzos inacabables de observación y estudio. Téngase presente que el escritor, cuando produce, «ve» y «oye» simultáneamente á sus personajes, cual si tras el «telón corrido» de la frente las ideas manobrasen en un diminuto escenario, y que más tarde el actor, si quiere ser perfecto, ha de hallar dentro de sí mismo aquella voz y aquellos gestos que antes vibraron en el cerebro del artista genuinamente creador.

«Es necesario--dice Iffland,--que el actor se aplique á explicarnos por qué razones el personaje es tal como allí aparece, y qué circunstancias depravaron su alma; siendo, en suma, el paladín oficioso del carácter que representa.»

Ello supone una fusión completa, una identificación sin omisiones ni suturas, entre el dramaturgo y el comediante, un dilatado trabajo de penetración que éste habrá realizado para capturar cuantas vibraciones

agitaron el alma de aquél. Así no debe extrañar que actores como Zacconi, como Novelli, como Coquelin, esos reyes de l gesto que han bordado las perfecciones supremas de su arte, tengan un repertorio pequeño; los Balzac no abundan; la intensidad, grata á los atenienses, generalmente se logra á expensas de la cantidad, que admiran los bárbaros. Hay tipos, como el de Hamleto, cuyo estudio bastaría á llenar la vida de un actor. «Mis meditaciones acerca de este carácter--dice Macready,--han perdurado hasta el final de mi carrera».

Para obtener tan elevadísimos grados de selección, el comediante no sólo habrá de pulir su espíritu, sino también educar su rostro, su voz y sus ademanes, de suerte que todo ello, en un preciso momento, vibre al servicio de la misma expresión.

«La vida--escribe Rafael Salillas,--es una obra que se desenvuelve en nuestro interior y que tiene en la fisonomía su escenario, un escenario que cambia, que no es el mismo en la sucesión de los tiempos, que empieza por ser un teatro Guignol y se muda en teatro cómico y dramático y trágico, y lírico también y de todas las variedades conocidas: género chico y género grande.»

Lo que el ilustrado médico dice, refiriéndose á las evoluciones por que pasa la cara de los niños, es perfectamente aplicable al semblante de los actores. Considérese que, como el mar acepta to

das las presiones del viento, así la fisonomía del comediante queda obligada á traducir cuantas impresiones le imponga el dramaturgo. Estos, ya lo sabemos, jamás saben expresar acabadamente lo que piensan, y todas sus creaciones, aun las más perfectas, son aspectos ó «aproximaciones» de un ideal estético, que el abismo infranqueable que divorcia al fondo de la forma, hace inaccesible. El tormento de la frase lo han padecido los genios mayores; si Shakespeare hubiese podido decir todo lo que quiso, su gloria sería infinitamente más grande. Toda obra, por tanto, deja en el ánimo de su creador la inquietud de algo inconcluído, de algo no dicho, que inmediatamente le impulsa á escribir otra... y otra después.

Así el semblante de los actores: sus facciones deben aspirar á poseer aquella movilidad que el autor lleva en el pensamiento; sus ojos, sus labios, su entrecejo, constituirán un libro de infinitos tomos, un «devenir» inacabable. Es el escenario, unas veces cómico, otras trágico, por donde sucesivamente resbalan todas las gracias, todas las muecas torvas, todos los guiños del juvenil contento, de las pasiones, de la melancolía viril. Cada expresión nueva, por tanto, que el actor descubra, debe constituir una verdadera y legítima obra de arte.

Análogas consideraciones podrían hacerse á propósito de la voz. Como los ojos, la garganta de un actor excelente puede expre

sarlo todo, ó, al  
menos, «apuntar» panoramas psíquicos muy diversos,  
que no es más  
generoso en policromías el espectro solar, que lo es  
la escala  
cromática en penumbras y matices de armonía.

Lo acredita así la costumbre que muchos profesores  
franceses de  
declamación tienen de que sus alumnos traduzcan, con  
una frase vulgar  
cualquiera, estados de ánimo diferentes. Por ejemplo,  
el discípulo habrá  
de exclamar:

--¡Hola..., un perro!...

Alternativamente, según las inflexiones de la voz,  
estas tres palabras  
le servirán para revelar alegría, terror, cólera, fastidio,  
indiferencia. Todo el encanto radicará en la dicción,  
en la distribución  
hábil, apenas perceptible, de los acentos, en la suavidad  
con que la  
intención resbale de una sílaba en otra. Es una gimnasia  
de inagotables  
actitudes, un dinamismo altamente educador, que suelta,  
fortalece y  
sutiliza la anatomía del aparato vocal. ¿Se me dirá  
que tantos  
refinamientos son excesivos?... ¡No! De esto y de bastante  
más necesitan  
ser capaces los buenos actores. ¿Acaso ellos, sobre  
el escenario del  
teatro, no deben hallar, como nosotros en el escenario  
de la vida, la  
exactitud de esos gritos ó de esas modulaciones que,  
en determinados  
momentos, son como miniaturas maravillosas de cuanto  
fuimos y hemos de  
ser?

M. Andrieux dividía á los comediantes en tres grupos: los que «cantan», los que «gritan» y los que «hablan».

Vulgarmente, los artistas dramáticos empiezan «gritando» sus papeles.

Esto suele indicar exceso de facultades, y también emoción, falta de imperio sobre sí. Es un defecto que la misma Sara Bernhardt ha padecido:

á la vista del público, un estremecimiento nervioso la obligaba á

crispar los dientes, y por entre sus mandíbulas cerradas la voz pasaba

sibilante, con una dureza metálica que después muchos actores,

equivocadamente, han querido imitar. Otros comediantes «cantan»; éstos

son peores: son los esclavos del «latiguillo» odioso, los siervos del

ritmo, en quienes la costumbre de «oírse» mata el hechizo avasallante de

la emoción. Para obviar ambos defectos, el actor necesita tener presente

que la perfección suma de su arte es «la naturalidad». El actor que,

sabiendo de memoria su papel, lo diga, no como quien «repite», sino como

quien «improvisa», esto es, hablando desenfadadamente unas veces,

tartamudeando otras, según acontece en la vida, habrá conseguido darnos

la sensación de la realidad.

A estas excelencias, que pudiéramos denominar adquiridas ó de estudio,

necesita el actor añadir una gran capacidad de asimilación y cualidades

físicas nada vulgares. Un comediante bizco, patizambo ó jorobado, por

mucho genio que tenga, nunca logrará imponerse ni a

gitar el corazón de las multitudes. Como los profetas, como los oradores, como todos los que triunfaron con el gesto, el actor necesita ser bello. A despecho de los siglos, Grecia y Roma viven en nosotros. Adoramos la línea. A «Cuasimodo» le perdonamos el extravío de su espina dorsal, porque sabemos que, bajo su joroba de bufón, hay un buen mozo.

Dumas (hijo) creía que un comediante podía triunfar sólo con la emotividad, con lo que él denominaba «el demonio interior». El veterano crítico Francisco Sarcey, se muestra más iconólatra; proclama la importancia de la forma. «Al público--dice,--se le seduce con una buena figura y una voz expresiva. Lo demás es obra del instinto».

El antiguo comediante y luego profesor del Conservatorio, M. Worms, también reconoce la supremacía de la escultura. «Primeramente--escribe,--las cualidades físicas son indispensables: la voz, que tan decisiva influencia ejerce sobre el público; la mirada, ese reflejo intenso del pensamiento, sin el cual no puede haber comediante bueno; un temperamento nervioso y sensible; la capacidad de «exteriorizar» rápidamente, un don de observación robusta, y memoria, capacidad que desempeña papel importantísimo en el funcionamiento ó dinámica de todas estas facultades.»

Coquelin, más astuto, establece ciertas clasificaci

ones: para traducir á  
los clásicos exige una irreprochable «dicción»; par  
a la interpretación  
de obras inferiores, una buena presencia, y en la v  
oz un «tic»  
agradable.

Mounet-Sully, sólo quiere que el comediante tenga «  
sensibilidad,  
imaginación». Pero esto es raro: los actores todos,  
desde Mélingue á  
Luciano Guitry, piden para sus compañeros, antes qu  
e genio, elegancia y  
belleza.

A propósito de esto, podrían citarse muchas anécdot  
as. Cuentan que  
cierta noche, M. Dormeuil, director del antiguo tea  
tro del Palais-Royal,  
le dijo á Derval, al hermoso Derval, que entonces e  
mpezaba su carrera y  
tenía el pelo muy rubio y las cejas muy abundantes  
y negrísimas:

--Hijo querido, quítese usted esas cejas; hoy se la  
s ha pintado usted  
demasiado.

Sorprendido el actor, repuso:

--¿Cómo? ¿Que me las borre?... ¡Pero si son más!

El bondadoso M. Dormeuil reparó mejor.

--Es cierto--dijo.--¡Oh! Usted triunfará pronto. En  
usted esas cejas  
constituyen una originalidad y un contraste más.

La observación es justa. Como Derval, otros muchos  
actores han acelerado  
la hora de sus éxitos, merced á la expresión sugest  
iva de sus facciones.



Sirva de ejemplo Antonio Vico: yo creo que la mitad de su poder trágico residió en el bosque hirsuto, terriblemente amenazador y elocuente, de sus cejas irritables.

Claro es que, por obra de ese poder mejorador que la función ejerce sobre el órgano, así como la gimnasia desenvuelve los músculos del acróbata, de modo análogo la costumbre de fingir una y otra vez las mismas expresiones, perfecciona las particularidades fisonómicas de los artistas de teatro, educa la línea de los labios, da expresión a la frente y al mento, agranda los ojos, de suerte que hallaremos constantemente en los actores veteranos una diversidad de miradas y de guiños, que nunca tiene el rostro del comediante joven.

Pero la educación del semblante no basta: la distancia que separa al escenario de las butacas, la riqueza de las decoraciones, y más que nada, el resplandor de la batería «comen» mucho; es decir, merman la importancia de las figuras, las empequeñecen y embozonan, y de ello ha nacido el \_maquillaje\_ ó arte de fortalecer ó «abultar» las expresiones, de modo que éstas puedan llegar al público en su absoluta intensidad y pureza.

El \_maquillaje\_ es al semblante lo que éste es a la idea: algo que lo reanima, que le da plasticidad y relieve, una especie de careta ó de «segundo rostro», que, unido al primero, al rostro

real, coopera á la  
«materialización» perfecta, acabada, del pensamiento del autor.

Todos los grandes artistas de teatro han reconocido la importancia del \_maquillaje\_, cuya invención se atribuye á Daniel Baco, famoso actor bufo de en tiempos del segundo imperio. El célebre Lafont no tardaba nunca menos de tres horas en pintarse; y M. Febvre se extraña de que en los Conservatorios no haya una clase especial donde los alumnos puedan aprender, razonadamente, el arte de caracterizarse.

El \_maquillaje\_, en efecto, constituye una especie de rincón de la ciencia, cuyo discreto cultivo requiere ciertos conocimientos anatómicos. Caracterizarse como suelen hacerlo José Santiago ó Simón Raso, que supo ofrecernos en «El rayo verde» y en «Los malhechores del bien» dos «cabezas» inolvidables, es muy difícil. Requiere saber todos los secretos habladores de la fisonomía: las arrugas por donde corre la burla, los pliegues del abatimiento, los surcos de la desconfianza y de la cólera; y conocer también, como un pintor, la armonía que debe mediar entre las pelucas y añadidos y las expresiones del semblante, el modo de ensanchar los ojos, de aviejar la boca, de dar á los labios aquella expresión y aquel color más en consonancia con las palabras que han de decir.

Además, estos minuciosos detalles coadyuvan á esa a

utosugestión, tan  
preciosa para el arte del comediante. El traje influye en el actor: la trusa y la espada inspiran por educación, acaso por atavismo, pruritos romancescos de aventuras y conquistas; un traje de labriego predispone á las zancadas desvaídas, á los ademanes torpes; una peluca de «viejo» induce á encorvarse hacia adelante y á deslizar temblequeos de ancianidad en las manos y en la voz.

Cuenta Ginisty, á propósito de esto, la historia tierna y conmovedora de cierto actor fracasado que, no pudiendo ya presentarse en público, servía de segundo apunte y para hacer «una voz» de bastidores. La noche en que se estrenó la comedia «Un señor ó una señora», el anciano actor debía representar, «desde dentro», el papel de un postillón. Para lo cual, cediendo á su inveterada costumbre de caracterizarse, se vistió de pies á cabeza, y se tiñó la nariz y las mejillas de rojo, dándose de ese modo á sí mismo la impresión de que era un cochero borracho. Sus camaradas le embromaban por aquel celo, que estimaban inútil.

Pero él repuso:

--No lo creáis: esto me ayuda á «entonar las palabras».

Amén del examen constante, insaciable, de la obra que han de representar, los actores deben aplicarse á rebuscar en la realidad cuantos elementos puedan robustecer las impresiones

que las lecturas les  
proporcionan, y dar á la ficción escénica visos de  
hecho verdadero y  
vívido.

Como los pintores, como los novelistas, los actores  
buscan en la calle,  
en el ateneo ó en la taberna, datos ó croquis que l  
uego adaptarán á las  
figuras ó caracteres que quieren interpretar. Algun  
os comediantes que,  
como Coquelin y Pepe Santiago, saben algo de dibujo  
, tienen un álbum  
donde apuntan ligeramente las cabezas y los gestos  
que más interesaron  
su atención.

Regnier de Maligny, en su «Manual del comediante»,  
dice que éstos  
necesitan conocer los tipos reales y estudiar princ  
ipalmente:

«En «el campo», la voz, los ademanes, sencillos y f  
rancos, de los  
campesinos. En «las iglesias», á los verdaderos y á  
los falsos devotos.  
En «las audiencias», á los abogados, á los fiscales  
y á los jueces. En  
«los hogares de los nobles y de los ricos», á los c  
riados y á los  
subalternos arrogantes. En «los palacios de los prí  
ncipes», á los que  
los custodian y á cuantos van allí de visita. En «l  
os cementerios», á  
los parientes verdaderamente afligidos y á los here  
deros que aparentan  
estarlo».

Los consejos de este viejo «Manual», un poco pueril  
, son, en el fondo,  
de una exactitud insuperable. Jamás la agilidad cre  
adora del genio

igual a la fecundidad inexhausta de la naturaleza; todos los caracteres que novelistas y dramaturgos desde Corneille hasta Rostand, han inventado, no suman la muchedumbre de tipos, de temperamentos y de familia, que pueden pasar ante nuestro balcón en el espacio brevísimo de una hora. Algunas de esas «huellas» que la realidad dejó en la formación ó ideación de un personaje escénico, han pasado á la historia. Garrick declara en sus «Memorias» que los gritos, muecas y lívida desesperación de cierto amigo suyo que perdió el juicio porque una hija de dos años se le había caído á la calle desde un balcón, le sirvieron después para componer el borrascoso carácter del «rey Lear».

Después de tan múltiples y prolijas meditaciones, llegan los ensayos llamados «de mesa», que algunos directores de escena tan peritísimos como Fernando Díaz de Mendoza, estiman adversos á la espontaneidad que debe dar gracia y frescura á la labor del comediante; luego los ensayos de conjunto ó generales, donde cada actor se habitúa á conocer el verdadero sitio que ocupa en la obra con relación á los otros personajes, y, finalmente, la noche, siempre pavorosa y terrible, del estreno.

La actriz inglesa Cristina Nilsson, dice: «No son artistas los que pretenden ignorar esa hiperestesia dolorosa que precede á los «début».

Son contados los artistas que, como el malogrado An

tonio Perrín,  
conservan, en medio de la sobresaltada emoción general, el amistoso buen humor de su sangre fría. Vico, en los entreactos, permanecía absorto.  
María Tubau rehuye toda conversación. Pepe Rubio busca la soledad y va y viene, la vista fija en el suelo, las manos cruzadas á la espalda. Son noches de fiebre en que, de telón adentro, nadie nos estrecha la mano, en que parece que nadie nos conoce...

El pánico de esas horas crueles obliga á muchos comediantes á adoptar ciertas precauciones. Algunos buscan á sus nervios un acicate en el ayuno; otros procuran irritarse momentáneamente, artificialmente, para no sentir el «miedo al público». Talma, por ejemplo, antes de salir á escena, arremetía á su criado, le abofeteaba, le insultaba:

--¡Traidor... miserable... ponte de rodillas!...

Esto le permitía autosugestionarse mejor; después se iba. En la mucha ó poca rudeza de aquellos golpes, conocía el pobre servidor la tensión nerviosa en que su amo se hallaba.

--Hoy--decía,--M. Talma me ha pegado muy fuerte; trabajará bien.

Otros artistas, por el contrario, buscan la codiciada perfección en la serenidad, en cierta laxitud íntima que les deja sentir mejor. Así, Adelaida Ristori, la víspera de los grandes estrenos, visitaba un cementerio, y leyendo los epitafios se conmovía has

ta el llanto con  
aquellas expresiones del «humano dolor». Y Fanny Ke  
mble, horas antes de  
interpretar por primera vez el papel de «Julietta»,  
se fué al parque de  
San Jaime á leer el libro de Blum, titulado: «Princ  
ipales caracteres de  
las Santas Escrituras», «porque aquello--dice,--ser  
vía de excelente  
sedativo á la exaltación de mi cerebro».

El público, que al penetrar en un teatro adquiere c  
on el billete de su  
localidad el derecho á que le diviertan, desconoce  
todos esos obstáculos  
que amargan los éxitos, fáciles al parecer, del com  
ediante. Estos, por  
su parte, también los ignoran. Si los supiesen, al  
salir del  
Conservatorio, la carrera del arte escénico aparece  
ría ante ellos como  
una cuesta agria, inhospitalaria, casi inaccesible,  
que tratarían de  
subir muy pocos.

## LA MONTANSIER

Hace un siglo que en cierta habitación reservada de  
l teatro Vaudeville,  
de París, se conserva el sillón de aquella mujer ex  
traordinaria que se  
llamó «la Montansier». El amigo que camina delante  
de nosotros, nos  
dice, deteniéndose y bajando un poco la voz:

«...Aquí se sentaba la Montansier para dirigir sus  
ensayos».

Es un sillón canonjil, amplio y cómodo, de respaldo y asiento cuadrados, entre cuyos brazos tranquilos creemos ver agitarse la figurilla picante y grácil, llena de movilidad y de iniciativas, de la famosísima empresaria del Palais Royal. Y hay alrededor del viejo mueble olvidado, como una evaporación de silencio, de melancolía y de paz.

Margarita Brunet nació en Bayona el año de 1730. Sus padres eran obreros modestos. Una tarde llegaron á la ciudad varios artistas de aquellos que á mediados del siglo XVIII llevaban á través de Europa, y sobre una carreta, la alegría pícara de sus almas ingrales. Los rostros pintarrajeados de los cómicos, sus trajes vistosos, los acordes carnavalescos de su charanga, que tronaba en la plaza, agitaron el espíritu, hasta allí tranquilo, de la joven, con un viento de libertad. Sería bonito huir, romper lo ordenado, entregarse á la atracción de esos horizontes donde la diosa Aventura celebra diariamente, en la vaguedad ondulante de todos los caminos, sus ritos de poesía y misterio.

Y alucinada por «la alegría que pasa», Margarita Brunet, sin despedirse de nadie y sin amar á ninguno de sus raptos, siguió á la farándula...

Cuando llegó á París, tenía veinte años, y fué á instalarse en casa de su anciana tía, Mme. Montansier, mercera de la calle San Roque. La futura actriz era entonces una muchacha menudita, p



izpireta, gran  
conversadora, diabólica de puro insinuante. Sus lab  
ios, rebosantes de  
risas y de gracia, su palidez meridional y la hermo  
sura de sus ojos  
negros, rindieron la admiración de muchos viejos no  
bles que, á la puesta  
del sol, paseaban la majestad de sus largos casacon  
es bordados bajo los  
árboles de las Tullerías. Algunos la protegieron ge  
nerosamente, y  
Margarita, á quien todos apellidaban «la Montansier  
», tuvo, como las  
reinas medioevales, una «Corte de Amor».

A los treinta años conoció á Neuville, un actor que  
representaba en  
teatrillos de ínfimo orden papeles de segundo galán  
; el admirable  
Neuville, tolerante y discreto, con quien la Montan  
sier ya vieja y  
gloriosa, había de casarse treinta y cuatro años má  
s tarde. Realmente,  
Margarita Brunet, con este último rasgo de fidelida  
d, tan en desarmonía  
con su olvidadizo temperamento, no hizo más que pag  
ar una deuda sagrada:  
Neuville, en efecto, fué quien, al mismo tiempo que  
conquistaba aquel  
corazón ingrato, fijó su destino. Deslumbrado bajo  
las pupilas  
fulgurantes y arcanas de su ídolo, el modesto actor  
repetía:

«Has nacido para actriz. ¿Por qué no te atreves? Yo  
te aseguro que en  
los «papeles» de reina, habías de estar muy bien.»

Al cabo, la Montansier se decidió, y protegida por  
algunos personajes  
acaudalados, tomó en arrendamiento el teatro de Rou  
en. Así comenzó su

carrera de empresaria aquella mujer excepcional, que mandó construir el teatro del Havre y tuvo en París dos teatros suyos, por los cuales, durante sesenta años, desfilaron las actrices y actores más célebres de aquella época: Mlle. Mars, la intérprete feliz de Molière y de Marivaux; la Monvel, las hermanas Sainval, el célebre Dugazón, maestro de Talma; el gracioso Brunet, el solemne Grammont, que murió decapitado; Tiercelin... y otros muchos. Y los autores festivos entonces más en boga: Dorvigny, Martainville, Aude...

El primer «paso largo» hacia la Fortuna lo dió Margarita Montansier en Versailles, hallándose de directora en la «Sala» de la calle Sator.

Representábase aquella noche una obra de Fabart, titulada «Los Segadores», y el coro cantaba alegremente alrededor de una olla en la que humeaba una sopa de coles. El olor de la frugal comida impresionó á la reina María Antonieta, quien de incógnito y acompañada de la princesa de Lamballe, presenciaba la función desde un palco proscenio. María Antonieta quiso probar la sopa, y de este modo, ella y la Montansier se conocieron y fueron amigas. Poco después, y merced al favor de la Reina, Margarita construyó en la calle Réservoirs otro teatro más grande y lujoso, que llegó á ser una especie de «antesala» de la Comedia Francesa, ya que allí debían examinarse todos los artistas que aspiraban á pisar el escenario sagrado de la calle Richelieu.

Tantos quehaceres no bastaban á satisfacer ni la actividad ni la ambición de la joven actriz, quien la noche del 12 de Abril de 1790, abrió, con el nombre de «Teatro Montansier», las puertas del clásico coliseo del Palais-Royal. La inauguración fué un éxito completo.

Representáronse «Los esposos descontentos», ópera cómica de Dubuisson y Storace, y «El sordo», comedia en tres actos, de Desforges; y el público, que había pagado los palcos á dos y tres libras, no cesó de aplaudir á los artistas. La Montansier y Neuville estaban encantados; el empresario, un buen abate llamado Bouyon, que amaba á la Montansier paternalmente, y á quien años después, en un motín, colgaron de un farol, se frotaba las manos...

Amén de una inteligencia siempre despierta y de una voluntad que jamás conoció los desmayos y cobardías de la fatiga, la Montansier poseía el don de la oportunidad; esa rara virtud, casi omnipotente, que guarda el hito de todas las victorias.

En el mes de Junio de aquel mismo año, el Gobierno, que anhelaba celebrar el primer aniversario del asalto de la Bastilla y comprendía que los trabajos de demolición estaban muy atrasados, invitó al pueblo á tomar parte en ellos.

«Esta invitación cívica--dicen Bordier y Chartón en su «Historia de

Francia»,--electrizó todas las cabezas; las mujeres participaron del general entusiasmo y lo propagaron; los estudiantes, los seminaristas, hasta los mismos frailes, dejaban sus claustros y corrían al Campo de Marte, con un pico al hombro».

La Montansier no fué la última en corresponder al patriótico llamamiento, y secundada por el obediente Neuville, cerró su teatro y acudió al Campo de Marte, al frente de una risueña compañía compuesta de autores, músicos y comediantes. Muchas mujeres imitaron su ejemplo, y esto aumentó su popularidad. Ella, finalmente, decretó el traje que las parisinas que desearan contribuir á la patriótica labor, debían de usar. Era algo muy frívolo, muy de bazar, pero muy bonito : un trajecillo de muselina gris, que disimulase bien el polvo; medias y zapatos del mismo color, y un ancho sombrero de paja adornado por una escarapela. En los diminutos azadones que esgrimían, ardían flores y cintas tricolores...

Además de actriz notable y de empresaria de iniciativas y recursos inagotables, fué la Montansier una de esas mujeres envolventes en quienes el arte de sumar simpatías y de saber servirse de ellas, es algo innato y natural. Así, en su casa, que un corredor ponía en comunicación con su teatro, Margarita reunía todas las noches á los prohombres de aquella época de furiosas tormentas políticas, y bajo los ojos conciliadores, un poco burlones, de la actriz, los

Montañeses y los  
Girondinos deponían sus odios pasajeramente y se daban las manos.  
Sentados indolentemente sobre los largos divanes de aquella casa  
indulgente, artistas llenas de belleza y de gracia, y hombres temibles  
llenos de voluntad, hablaban de política ó charlaban de amor: allí se  
conocieron el actor Volange y el duque de Orleans; allí nació la amistad  
de Bonaparte, desconocido aún, y de Talma; por allí pasaron también las  
cabezas poderosas que poco después, y una tras otra, habían de  
acrecentar la fama siniestra de Guillotín: Camilo Desmoulins, San Jorge,  
Barrás, Dantón, Marat, Robespierre...

Cuando Francia sufrió la acometida de las naciones coaligadas, la  
Montansier, queriendo disipar el mal recuerdo de su amistad con la  
difunta María Antonieta, organizó y puso bajo las órdenes inmediatas de  
Neuville un lucido batallón compuesto de actores, autores, figurantes y  
maquinistas. También se alistaron como cantineras y Hermanas de la  
Caridad, varias actrices. Este pelotón de voluntarios se portó  
bizarramente en la sangrienta jornada de Jemmapes, donde el general  
Dumouriez se cubrió de gloria. Entonces la Montansier, que así sabía  
vencer como sacar partido de sus victorias, formó una compañía  
dramática, al frente de la cual corrió á reunirse con sus compañeros, y  
sobre el mismo campo de batalla dió, para recreo y esparcimiento de las  
tropas, una función teatral al aire libre.

Estos rasgos magistrales de ingenio y de oportunismo, no bastaron, sin embargo, á serenar la desconfianza que inspiraba á los demagogos, y la Comuna la encarceló, so pretexto de que el «Teatro Nacional», levantado por la Montansier en la plaza de Louvois, y que luego se llamó «Teatro de la República y de las Artes», fué construído «con objeto de poder quemar á mansalva la Biblioteca Nacional».

Cuando la Montansier recobró la libertad, su voluntad, nunca domada, aun tuvo bríos para dirigir otras campañas teatrales, o rganizar compañías nuevas y exigir al Gobierno, como indemnización á los daños que la había ocasionado injustamente, ¡siete millones de francos !...

Pero ya la Montansier se sentía vieja, usada; sus antiguos amigos y protectores habían muerto, y su espíritu, aunque si empre animoso, había perdido aquella elasticidad rebelde de los años tempranos. Entonces la célebre aventurera miró á Neuville, el bondadoso Honorato, su primero y también su último amor, y se casó con él...

Falleció la Montansier el día 13 de Julio de 1820, á la edad de noventa años. El público que concurría á los jardines del Palais-Royal, conocía de vista á esta viejecita de cabellos plateados, que todas las tardes, desde su ventana, posaba la mirada de sus largos ojos inteligentes sobre aquella multitud, donde ya no quedaba ninguno de los hombres que la

amaron.

Con esta mujer empieza la historia del Teatro francés en el siglo XIX...

## OCTAVIO MIRBEAU

Es Octavio Mirbeau, antes que nada, un gran descontento, un atrevido removedor de ideas, un «profesor de energías», que diría Barrés, y también un filántropo. Descendiente de una antigua familia de notarios, creeríase que en él se reconcentró el espíritu de protesta de todos sus tataradeudos, almas mollares, pensamientos apagados sin luchas, voluntades pacíficas envejecidas mansamente en la uniformidad perdurable, horriblemente triste, de los despachos notariales. Mirbeau siente odio hacia aquella quietud que encorvó la espalda de sus predecesores y su verbo, á ratos impetuoso y flamante como el de Hugo, excita á los vastos combates, desdeña á los hipócritas, maldice de los rutinarios sociales y descubre á los vencidos y á los débiles el fuego santo de las rebeliones.

Mirbeau es normando; desde niño amó el peligro; era ágil, fuerte y violento; sus compañeros le temían; muchas veces, para acreditar su valor, se arrojaba ante los coches que pasaban por la carretera de

Trévières, su pueblo natal. Cursó la segunda enseñanza en un colegio de jesuitas, del que salió, como su desdichado «Sebastián Roch», llevando en el alma, «el odio al cura, odio inagotable y fecundo, capaz de llenar toda una vida».

A los veintidós años entró, como crítico de artes, en la redacción de El Orden, desde cuyas columnas defendió los atrevimientos revolucionarios de Rodin, Pissaro, Claudio Monet, etc.; pero la novedad de sus opiniones y las violencias de su estilo, le dejaban cesante poco después. Entonces, imitando el ejemplo de un amigo recién venido de Conchinchina, dedicóse á fumar opio, deseando conocer por sí mismo las torturas que tanto celebraron Baudelaire y Quincey. El exquisito veneno de Oriente, le trastornó; dominado por una melancolía invencible, pasaba los días sentado, sumido en un largo ensueño sin impulsos, esperando las revelaciones de la Pereza, esa gran amiga de los artistas, que Gautier llamó «la décima musa»; comiendo un huevo crudo cada veinticuatro horas y fumándose algunos días ciento ochenta pipas. Esta situación duró varios meses.

Después de ser subprefecto en Ariege una corta temporada, Octavio Mirbeau regresó á París, donde reanudó en Le Gaulois sus tareas periodísticas. De pronto, y cediendo tal vez á una pasión que había de serle fatal, acometió temerarias operaciones bursátiles, que le



procuraron ganancias copiosas. Pero luego, herido por una gran traición, huyó de Francia y compró un barco pesquero, sobre el que anduvo navegando dieciocho meses por los mares británicos, lejos de la humanidad traidora que le había lastimado.

Vuelto á la vida literaria, publicó «El comediante», folleto terrible, que le valió una contestación inolvidable de Cocquelin y el odio de todos los actores, quienes, reunidos en asamblea general, prometieron dedicar á monsieur Mirbeau «su indiferencia y su desdén». De esto vengóse Mirbeau, fundando con Pablo Hervieu y Grose lande, \_Las Muecas\_, hebdomedario satírico que fustigó con crueldades juvenales á las figuras capitales del teatro francés.

Las tres novelas que fijan rotundamente la orgullo a personalidad de Mirbeau, son «El Calvario», libro admirable, según Bourget, «por la sencillez magistral de la factura, sus asuntos de punzante sinceridad y el valor con que desnuda las más secretas heridas del alma».

«El Calvario» es «el fracaso del amor». Mintié, el protagonista, adora á una mujer indigna, á quien desprecia, pero de la que no puede zafarse. Algo terrible, superior á su voluntad, le lleva á ella. Una noche, viéndola dormida, se complace en imaginársela muerta, y siente «en su fresco aliento un imperceptible olor á podrido». No obstante, la adora; tiene la atracción de las vorágines; será esclavo s

uyo hasta morir. Las mejores páginas que Balzac, Dumas y Daudet consagraron á la descripción de este pavoroso estado de alma, son muy inferiores al cruel examen que Mirbeau hace del fatalismo trágico, ineluctable, de las pasiones infames.

«El abate Julio» es el fracaso del sacerdote obligado, por sus votos, á no tener familia. El abate Julio, en quien el autor retrató á cierto tío suyo clérigo, es hombre sencillo, indulgente, lleno de compasión hacia la humanidad y que olvida los latinajos de ritual junto al lecho de los moribundos; sus labios piadosos balbucean frases profanas, ingenuas, de un lirismo místico infinitamente dulce.

«¡Pobre niña--dice,--que te vas al día siguiente de llegar! De la vida sólo conociste las primeras sonrisas, y te duermes á la hora del sufrimiento inevitable... ¡Vete á la claridad y al reposo, almita querida, hermana del alma aromosa de las flores y del espíritu músico de los pájaros!... Mañana, en el jardín, aspiraré tu perfume en el perfume de mis rosales, y te oiré cantar sobre las ramas de mis árboles...»

Finalmente, «Sebastián Roch», es el fracaso de la educación, el infortunio incurable del niño, cuya alma inteligente y dulce corrompieron maestros infames. Es un libro terrible, pesimista y amargo, donde aparece, como en los cuadros de Greco, un fondo de hollín poblado

de figuras lívidas.

Consecuencia, derivación ó remate de esta trilogía dolorosa, son «Los malos pastores», obra sombría donde todo naufraga, porque de todo triunfan la injusticia, la desesperación y la muerte, como en el drama de Bjornson, «Más allá de las fuerzas».

Los rasgos más ostensibles de su carácter son la acometividad, la rebelión, el odio; pero «el odio--como dice Rodenbach,--sólo acredita un exceso de amor». Aborrece á los poderosos porque el sufrimiento de los débiles acongoja su corazón. También maldice la guerra: para él, sobre la idea de Patria, siempre acotada y estrecha, está la idea de Humanidad; su altruismo llega al suicidio: «No, yo no mataré--dice Sebastián Roch;--acaso me deje matar; pero no mataré». Y el protagonista de «El Calvario» besa la frente del prusiano á quien hirió mortalmente en la batalla.

Actualmente, Octavio Mirbeau tiene poco más de cincuenta años: es un hombre recio y tranquilo; la serenidad de su ademán revela un gran vigor latente; su cabeza balzaciana, fuerte y cuadrada, tiene una expresión noble de severidad tolerante; la nariz es ancha, el bigote rojizo y áspero; bajo el frontal, que la lucha de las pasiones y del pensamiento arrugaron, las cejas, algo canosas ya, pintan dos arcos inquietos, irascibles y enérgicos; al hablar adelanta el mentón con gesto retador y

audaz. Todo acusa la austeridad de un carácter resuelto y severo; únicamente los ojos azules, un poco húmedos, como propensos al enternecimiento, descubren el temple íntimo y más alto de aquel espíritu mejor inclinado á la emoción y al entusiasmo, que á la burla; su cuello robusto tiene, como dice Goncourt, «el tinte sanguiholento de la piel del hombre que acaba de afeitarse». Observándole ceñudo y como preocupado, dispuesto siempre á la exaltación agresiva del impulso, me acuerdo de Anatolio France, cortés, pálido, inalterable, irónico como un dios de marfil.

En casa de Mirbeau los colores verde-claro y amarillo del mobiliario evocan las alegrías del campo y del sol; desde los balcones, abiertos sobre la Avenida del Boulogne, se ve un gran trozo del Bosque. Aunque avecindado en París desde hace muchos años, el alma fuerte de Mirbeau conserva el recuerdo sano de los paisajes normandos; la afición á la naturaleza, á los horizontes inmensos donde las grandes almas enamoradas de lo Absoluto, hallan consuelo...

VICTORIANO SARDOU

He visitado á Victoriano Sardou en su casa del Boulevard Courcelles, casa magnífica y fastuosamente amueblada, que podría servir de escenario

á un drama de gran espectáculo: tapices soberbios v  
isten las paredes: la  
tonalidad oscura del mobiliario insinúa algo de la  
complexión soñadora  
y romántica de su sueño; todo allí es penumbra y qu  
ietud; de los  
levantados techos cuelgan complicadas arañas de bro  
nce.

Conocí á Sardou una tarde de invierno. Al entrar en  
su despacho el gran  
dramaturgo, que sabía el objeto de mi visita, salió  
á mi encuentro,  
alargándome sus dos manos con efusión seductora de  
cordialidad y  
agasajo; fué uno de esos gestos admirables que, sup  
rimiendo de cuajo las  
frialdades ambagiosas de la etiqueta, equivalen á u  
na intimidad de  
varios años.

Sardou es de mediana estatura, viste limpiamente, p  
ero con el descuido  
de los hombres que llegaron á abuelos, y no usa joy  
as. Todos los rasgos  
de su semblante afeitado y cetrino acusan resolució  
n y osadía; el mentón  
es vigoroso, la nariz larga parece reír entre dos p  
ómulos muy fuertes,  
el labio superior se escapa hacia adentro dando á l  
a boca el «rictus»  
irónico de Voltaire; una larga melena gris cubre su  
s orejas y su cuello;  
bajo las cejas despeinadas por los años, los ojos,  
escépticos y agudos,  
parecen repetir lo que Schopenhauer escribía á un a  
migo suyo: «Estos  
jóvenes vienen á conocerme para poder vanagloriarse  
, cuando viejos, de  
haberme visto en carne y hueso y de haberme hablado  
...» Nada en él, sin  
embargo, descubre al humorista bilioso; el ademán e

s copioso y alegre y  
fácil la risa; sobre aquella cabeza, menos grave qu  
e la de Wagner, á  
quien también se parece, ni el fastidio ni el desen  
gaño hicieron blanco  
nunca.

Victoriano Sardou nació en 1831, y sus primeros año  
s se deslizaron bajo  
el bello cielo provenzal. Ya en París, sus padres q  
uisieron dedicarle al  
profesorado; pero él empezó á estudiar medicina, at  
raído, más que por  
una verdadera curiosidad científica, por el aspecto  
trágico de las salas  
de disección. Bien pronto las exigencias de la vida  
le obligaron á  
abandonar los estudios. Aquellos tiempos fueron ter  
ribles; la miseria le  
expulsaba de todas partes; para poder comer, unas v  
eces daba lecciones  
de griego y de latín, otras escribía biografías en  
\_La Europa Artista\_,  
ó pasaba las tardes pescando á orillas del Sena...

Entretanto, su buen talento y su inquebrantable ten  
acidad, le  
permitieron escribir varias obras dramáticas: entre  
ellas «Bernardo  
Palissy», «Nuestros íntimos», «Flor de Liana» y «Re  
ina Ulfra», que la  
famosa Raquel no quiso representar.

La fatalidad perseguía á Sardou. El primer drama qu  
e estrenó se titulaba  
«La Taberna», y fué estrepitosamente silbado por lo  
s estudiantes,  
enemigos del segundo Imperio: todo contribuyó al fr  
acaso de la obra;  
hasta la circunstancia de apagarse el gas cuando co  
menzaba la escena más  
interesante... A pesar de lo ocurrido con «La Taber

na» en el teatro  
Odeón, Carlos Desnoyers aceptó «Flor de Liana» para  
el Ambigú; pero  
Desnoyers fallecía poco después, y su sucesor perdi-  
ó el manuscrito.  
Féval pide á Sardou un drama \_raro\_, que no recuerd-  
e nada conocido, y  
Sardou escribe «El jorobado», que debía interpretar  
Mélingue; pero éste,  
que era muy celoso y no quería aparecer ridículamen-  
te á los ojos de su  
mujer, se negó á representarlo. El actor Montigny r-  
echazó la comedia  
«París del revés», que Scribe halló \_inmunda\_; y la  
censura prohibió los  
ensayos de «Cándido».

Con estos reveses el destino se dió por satisfecho,  
la ola amarga había  
pasado, y el joven luchador, ya bien templado el án-  
imo por la  
desgracia, iba á caminar, sin tropiezos, hacia la v-  
ictoria. Su obra «Las  
primeras armas de Fígaro», estrenada por Déjazet, f-  
ué un éxito que le  
valió ser llamado «el nieto de Beaumarchais». Casi  
al mismo tiempo  
triunfaba en el teatro del Palacio Real con «Gentes  
nerviosas», y poco  
después robustecía su fama con «El señor Garat», y  
la lindísima comedia  
«Patas de mosca».

--Cincuenta años hace que escribo para el teatro--m  
e dice Sardou,--y el  
éxito aún sigue sonriéndome. Ahí está «La bruja», e-  
strenada ayer... Como  
para La Fontaine, mi preocupación única es gustar,  
lo que logro  
examinando escrupulosamente los gustos de mi siglo.  
Ya sé que la crítica  
no es benévola conmigo, pero crea usted que los aut

ores que maldicen del público y hablan de corregir sus gustos, es porque no poseen el arte de agradarle.

El matrimonio había de marcar en la inspiración del autor de «Divorciémonos» un nuevo y felicísimo oriente. Esta es la época ó fase moral de su obra, y coincide con ciertos pruritos de recogimiento y honestidad que la desenfadada sociedad del Segundo Imperio sintió después de veinte años de orgía. Nadie mejor que Victoriano Sardou, que había frecuentado las veladas de Compiégne y los bailes de las Tullerías y salvado á la emperatriz en la terrible jornada del 4 de Septiembre, podía responder á tal deseo: así sus éxitos se multiplicaron. A este período deben referirse las obras «Patria», y «El odio»; sus deliciosas comedias «La familia Benoiton» y «Viejos muchachos», y sus dramas «Serafina» y «Rabagás», en quien unos vieron á Emilio Ollivier y otros á Gambetta.

No discutiré aquí el teatro de Sardou, del que conozco más de cuarenta obras; pero, aun censurando, en general la labor del autor de «La Tosca» y de «Madame Sans-Gêne», cuyas rebuscadas artificiosidades repugnan cuantos creen que la belleza y la verdad teatrales pueden convivir sin estorbarse, no cabe negar que sus fábulas están hábilmente compuestas, que las escenas chorrean pasión y enérgico colorido y que sus personajes, y muy especialmente sus mujeres, tienen



algo extraño y  
atrayente sobre todo encomio.

Como otros muchos autores, Victoriano Sardou acostumbra á escribir, no ya los cróquis ó siluetas de aquellos argumentos que más tarde habrá de desarrollar, sino también pensamientos, frases dispersas, citas, artículos de periódicos en los que subrayó con lápiz rojo algunas palabras, y otros pequeños elementos cuya significación y alcance sólo él sabe, y que luego su imaginación y su memoria, laborando juntas, sabrán interpolar entre los hilos del nuevo drama. Estas notas, escritas ligeramente de sobremesa, en el paseo, yendo de cacería ó en el mismo coche que le lleva ó le trae del ensayo, forman más de cien grandes legajos; algunas fueron apuntadas hace veinte años.

Para trabajar, Sardou elige aquella «situación» que ha de ser «motivo» capital ó escena culminante del drama, y seguidamente comienza á preparar cuantos episodios han de anteceder y de seguir á dicho momento; de tal modo que éste sea consecuencia obligada de cuanto le precede y también origen fatal y único de lo que le sigue.

Realizado este trabajo preliminar, Sardou se sienta á escribir. En él, como en Daudet, la producción es violentísima; produce de un tirón, rápidamente y como delirando. A veces se le oye exclamar: «¡Ah, tunanta!»... O bien: «¡Ah, miserable, ya eres mío!..» La cólera de sus

personajes le quema, irritándole hasta el paroxismo , obligándole á salpicar el primer original de sus obras de interjecciones y frases soeces. También, según las circunstancias, llora ó ríe.

--No es raro--dice,--hallar huellas de lágrimas en mis manuscritos.

Terminada la obra, Victoriano Sardou, que es, simultáneamente, un «visual» y un «auditivo», dedica toda su atención á ponerla en escena. A su juicio, es tan difícil presentar bien un drama, como escribirlo.

Sardou, que se indignó hasta el insulto contra el famoso Irving, porque éste había representado el papel de Robespierre con botas de reverso y no con medias blancas de seda, no permite que nada quede encomendado á la discreción ó cuidado de los actores. El lo vigila todo, desde el ornato del escenario hasta la forma y calidad de los muebles: si sobre una mesa, verbi gracia, ha de haber algunos libros, él determinará cuántos serán y de qué tamaño. Las mismas actrices, aun las más rebeldes, aceptan su autoridad, consultándole el corte y color de los trajes que vestirán la noche del estreno. Sardou dá su opinión, que es irrevocable.

--Si no lo hiciese así--dice sonriendo con su risa mordiente como un epigrama,--todas querrían presentarse vestidas de rojo, para mejor llamar la atención del público.

Esta hegemonía que el gran dramaturgo ejerce sobre la gente de teatro, naturalmente indócil y orgullosa, proviene de sus muchos triunfos, de su dilatada experiencia, y, principalmente, de sus portentosas facultades de actor.

Sardou, con quien han trabajado, desde Déjazet y Félia, hasta Rosa Bruck y Mounet-Sully, imita acabadamente el ademán y la voz de todos los actores; entre su pensamiento y su acción hay siempre armonía perfecta, el ritmo y desembarazo de sus movimientos, son impecables. Cuando un actor no halla una expresión ó la justa entonación de una frase, Sardou, que presencia el ensayo desde una butaca, no puede reprimir su impaciencia y brinca al escenario.

--Esto--exclama,--se dice así...

He tenido varias veces el gratísimo placer de verle ensayar, y declaro que la gallardía, donaire y brioso apasionamiento de este anciano de setenta y tres años, son magistrales. Todos lo reconocen así y nadie se atreve á contradecirle; y probablemente muchos de los artistas que hoy ocupan lugares eminentes en la escena francesa, se congratulan secretamente de que Victoriano Sardou no haya querido nunca ser actor.

\* \* \* \* \*

Mí última conversación con Victoriano Sardou ha sido interesante y muy

larga. El insigne dramaturgo, me habla de su niñez,  
de su abuelo, que  
sirvió como médico en los ejércitos del primer Imperio,  
de cómo conoció  
á Lamartine dirigiendo á caballo un motín popular,  
de su primera  
entrevista con la Déjazet, de la fe inmutable que siempre  
tuvo en sí  
mismo, de su soberbia posesión de Marly le Roi...

A través de su relato pintoresco, frívolo, lleno de  
travesuras y de  
risas, recuerdo el duro camino que el autor de «Fernanda»  
ha recorrido  
antes de llegar á tan alto. Y entonces me acomete esa  
curiosidad que  
inspiran todos aquellos que, viniendo de muy abajo,  
subieron mucho: los  
grandes artistas, los reyes del oro, los exploradores  
que violaron el  
secreto de las cumbres inaccesibles... y que se traduce  
en esta  
pregunta:

--Diga usted, usted que trepó tan arriba: ¿qué piensa  
usted del mundo?  
¿Hay, en efecto, horizontes que yo no sabré nunca?  
¿Qué conoce usted que  
yo no haya visto?

A estas interrogaciones que, al cabo, no me decido  
á formular, los ojos  
burlones y penetrantes de Sardou parecen responder:

--No se apure usted; no se inquiete usted; lo extraordinario  
no ha  
existido jamás. Schélling tiene razón: «Todo es uno  
y lo mismo.»

PABLO HERVIEU

Pablo Hervieu tiene cuarenta y siete años, ha compuesto doce volúmenes de novelas y cuentos y nueve obras teatrales: el orden y el trabajo gobiernan su vida: su voluntad es fortísima, la amplitud de su conciencia pone entre sus actos concatenación lógica inmutable; idea despacio y escribe lentamente y por modo casi definitivo, cual si no quisiera molestarse luego en copiar lo hecho: es, quizás, el único autor dramático francés que no ha sido silbado.

Hervieu me recibe en su despacho: es una habitación cuadrangular, alegre y muy clara, con dos ventanas abiertas sobre la Avenue de Boulogne; los muebles son elegantes y cómodos; ni los cuadros ni los chillones «bibelotes» japoneses abundan; los libros, no cabiendo ya en los armarios, invaden el diván y las sillas; es como una marea desbordada de papel; una biblioteca portátil amenaza desplomarse bajo el peso de las últimas publicaciones; no obstante, en aquel hacinamiento caótico de novelas y de revistas, adivinamos cierta ordenación o clasificación; el maestro recuerda, aproximadamente, dónde están sus libros, y si quisiera buscar alguno, es indudable que tardaría en hallarlo pocos minutos.

Por las abiertas ventanas penetran torrentes espléndidos de sol y canciones de pájaros; estamos á fines de Mayo. El t

tiempo es magnífico;  
en la chimenea, tras un biombo chinesco, arde un bu  
en fuego. Este  
detalle me sorprende; Hervieu, advirtiéndolo, sonríe,  
haciendo ese gesto  
dócil del hombre que no sabe rebelarse contra sus h  
ábitos.

--Tiene usted razón... ya hace calor... Pero, en fin,  
la costumbre...

Pablo Hervieu se halla sentado ante su mesa de trabajo;  
un cigarrillo  
humea entre sus dedos delgados y largos de aristócrata;  
su ademán es  
modesto y sobrio, pero resuelto; habla poco y sin pris  
a, y levantando  
ligeramente la voz al pronunciar las últimas sílabas  
de cada frase, lo  
que acusa ese espíritu enérgico que los grafólogos  
descubren en los que,  
al escribir, dirigen hacia arriba el trazo final de  
las letras. Tiene el  
semblante comunicativo y simpático, la mandíbula fuerte,  
el mentón  
cuadrado; este rasgo y la expresión cavilosa del frontal,  
traducen bien  
su carácter tenaz, reservado, impenetrable tras el  
mutismo de las  
cavilaciones.--«Soy--dice,--como una casa cuyas ven  
tanillas tuviesen las  
cortinas corridas».

Pero lo que más atrae mi curiosidad, son sus ojos,  
grandes, quietos y  
verdes, de un verde muy claro; ojos distraídos que  
parecen desdeñar lo  
que los labios van diciendo.

Aunque fuerte, Pablo Hervieu es pesimista y escéptico.

«La intimidad--escribe en su libro «Pintados por sí mismos»,--ya lo sabes, es el medio de decirle á un amigo lo que un enemigo piensa de él».

Y en otra parte:

«Creo en el poder del amor sexual, del instinto creador. La amistad, la cordialidad... son sentimientos inseguros, impulsos efímeros, como esos enternecimientos que experimentamos hallándonos de sobremesa, durante una digestión agradable...» extraordinario no ha existido jamás. Schelling tiene razón: «Todo es uno y lo mismo»...

Hablamos de los caracteres que la producción reviste en los grandes autores. Hervieu no comprende las vehemencias alucinantes de Balzac ó de Flaubert, ni la fiebre creadora de Daudet: él empieza á escribir poco á poco, merced á un gran esfuerzo voluntario y sin gozar el flujo impulsivo de la verdadera inspiración: sus ideas van presentándose lentamente y como á remolque, alineándose entre los renglones de una escritura vigorosa y apretada, donde las ideas jamás dejan de tener su punto correspondiente. «Mientras trabajo--dice,--guardo conciencia de mi esclavitud, soy como el viajero que espera, bajo las tinieblas del túnel, ver lucir de nuevo la claridad del día.»

Pablo Hervieu empezó escribiendo novelas, y en medio del florecimiento naturalista entonces imperante, sus libros, prudentemente mondados de

descripciones soporíferas y de chocarrerías malsonantes, marcaron una tendencia nueva, extraña y personalísima.

«Pintados por sí mismos» es una novela de una tan fortísima, rebuscadora y punzante psicología, que llega á producir en el lector delicado la sensación del dolor físico. Los tipos están magistralmente descritos; la carta con que desenlaza la obra la devota condesa de Pontarmé (que imagina vivir, como Panglós, «en el mejor de los mundos»), tiende sobre este libro lleno de infamias, de arterías cobardes y de rastreras ambiciones, la sonrisa consoladora de una ironía exquisita.

De parecida índole son sus obras «Flirt» y «La armadura», libro de fuerte y copiosa lógica, donde la sociedad aparece esclavizada, más que bajo el amor, por el dinero.

No obstante, aquellos libros en que Hervieu dá una nota más seductora y más original, son «Los ojos verdes y los ojos azules» y «El desconocido». «En nuestros profundos--escribe el autor,--ocurren emociones vagas, vertiginosas, por las cuales comprendemos que una pequeña parte de nosotros mismos ha vivido ya...»

Escuchando al maestro, y bajo la acción sedante de su ademán y de sus ojos tranquilos, recuerdo las incoherencias maravillosas de esos dos libros que emulan las páginas mejores de Maupassant, y que un nervioso no podría leer de noche y á solas. Hoffmann, dando



forma y color á sus  
excentricidades, jamás supo escribir nada semejante  
. El «terror», en  
Hervieu, como en Maupassant, no se vé, y he aquí su  
fuerza; es la fuerza  
de «Lo otro», de lo que nadie sabe; el poder atrae  
nte y poderoso de los  
cuartos cerrados, de los viejos retratos, de los co  
rtinajes que el  
viento estremece suavemente ante la puerta de las h  
abitaciones á  
oscuras...

Un determinismo absoluto y perfectamente razonado r  
ige lo maravilloso en  
Hervieu. A Hervieu le enamoran los locos y cuanto h  
ay de independiente y  
sobrenatural en su desvarío; el protagonista de «El  
desconocido» es un  
demente «lógico». La emoción trágica de este libro  
es poderosísima; un  
ambiente de manicomio lo envuelve; la afición fison  
omista del héroe, que  
se complace en dar noticias estupendas para estudia  
r las rayas que el  
pánico ó la cólera pintarán sobre el rostro de su i  
nterlocutor; el guiño  
suigénérico de aquel médico covail que muestra los  
caninos al reír ¡sólo  
los caninos! en virtud de un peregrino fenómeno atá  
vico de ferocidad;  
sus consideraciones acerca de la muerte y de la pos  
ición en que debemos  
dejar los ojos de los cadáveres... todo tiene una o  
riginalidad  
imborrable.

Hace tiempo que Pablo Hervieu no publica novelas. ¿  
Por qué? ¿Obedece  
este cambio á un sesgo nuevo de su inspiración, ó á  
una idea de  
lucro?...

A mis preguntas Hervieu ha respondido con un ambiguo alzamiento de hombros; probablemente ni él mismo lo sabe: al principio imaginó novelas, y escribió novelas; luego quiso escribir para el teatro, y nada le impidió llevar adelante su propósito; en los caracteres ordenados y tenaces como el suyo, la inspiración es siempre esclava dócil de la voluntad.

El sagacísimo psicólogo Alfredo Binet divide á los autores dramáticos en «grafistas», ó improvisadores que escriben al correr de la pluma; «oidores», que, como Curel, autosugestionados por su concepción, «oyen» lo que sus personajes dicen y trabajan cual si escribiesen al dictado; y «articuladores», en quienes persiste una relación constante entre la palabra y el yo consciente. Pablo Hervieu pertenece á estos últimos. «Estoy completamente solo--dice,--soy yo, quien habla... quien hace esfuerzos para expresar lo que siente...»

A su juicio, lo capital es el argumento de la obra y la trabazón, vigorosamente lógica, de las situaciones; la calidad de los muebles, la disposición y ornato del escenario, no le preocupan. En cambio, el público le asusta; jamás está contento de sí mismo; á veces, la objeción más leve de un actor inteligente, le mueve á descomponer toda una escena. Sin embargo, es un carácter resuelto, refractario á dejar inconcluído aquello que empezó. «Comprendo--dice,--

la indignación, la  
lucha, las escenas de fuerza, mejor que el enternecimiento». Este rasgo  
culminante de su psicología alcanza á sus personajes, aun á los  
secundarios: todos son lógicos y fuertes; «todos tienen menton...»

El teatro de Hervieu no es «un teatro con tesis», como algunos mal  
informados creyeron; sí un «teatro de ideas», teatro veraz, lógico, un  
poco triste, real, en fin... donde siempre aparece «la dolorida pequeñez  
humana de hinojos ante los grandes precipicios sociales».

Brunetiere afirma que Pablo Hervieu tiende á crear la tragedia moderna,  
despojándola de aquel aburrido carácter histórico que siempre tuvo. Esta  
es la gran novedad de su obra. ¿Acaso las costumbres contemporáneas son  
incapaces de remontarnos á la emoción trágica? ¿Acaso lo irremediable ha  
huído de la vida?

La condición inevitable y suprema de la tragedia es la «fatalidad»:  
distínguense, desde luego, lo trágico de la «situación», y lo trágico  
del «carácter». En ambos casos importa que la escena sólo pueda  
desenlazarse de «un modo», y que las voluntades presas en tal conflicto  
ó torneo, no puedan seguir más de un camino: inútilmente la razón  
aconseja y la prudencia y la ternura suplican juntando las manos; los  
acontecimientos continúan su curso, los personajes avanzan como  
autómatas empujados por la espalda. «¿Qué puedo hacer

er? ¿Qué debo hacer?  
¿Qué necesito hacer?...» Esto se lo preguntaron Edipo, Orestes, Hamleto, Don Alvaro... ¡todos!... Pero sus dudas no aprovechan, sus reticencias también son vanas; callan lo que debieran decir, hacen lo que no quisieran hacer, y, como fuera de sí mismos, marchan hacia lo inevitable, que es la desesperación, la muerte, la sublimidad en el horror. Sean cuales fueren los grados que alcance la civilización, lo trágico existirá siempre: el determinismo ha reemplazado sin ventaja, pero tampoco con mengua, la antigua teoría de la fatalidad; y Pablo Hervieu, fiel á las leyes inexorables del derecho y de la lógica, resucita, gracias al Código, la leyenda de Némesis.

Recordemos el argumento de «La ley del hombre», y los dos terribles conflictos de «Las tenazas». ¿Qué hará aquella mujer á quien su marido, escudado en la legalidad, no quiere devolver su independencia? ¿Qué hará aquel hombre que no puede recobrar el hijo que la ley confió á la madre?... Nada: la fatalidad de lo establecido, de lo vigente, les sujeta por el cuello, forzándoles á caer de rodillas.

¿Y «El Dédalo»?

Su artículo me enseña un artículo, muy bien escrito, de «Zeda». El ilustrado crítico de \_La Epoca\_, pregunta: «¿Resuelve ó no resuelve el divorcio los conflictos matrimoniales? Este es el p

roblema que plantea  
Hervieu en su «Dédalo».

Hervieu sonríe.

--No me he propuesto exponer nada--dice,--ni resolver nada. Componiendo esta obra, sólo quise describir los tormentos de dos hombres á quienes la ley hubiese autorizado á desposarse con la misma mujer.

Continuamos hablando. Durante la entrevista, que ha sido larga, Pablo Hervieu ha guardado su actitud respetuosa y amable; su frase siempre fué breve y exacta, y ni el entusiasmo ni la ironía descompusieron en un ápice el ritmo sereno de su ademán; sus ojos avizores no cesaron de mirarme fijamente, saliendo al tropiezo de mi pensamiento, como ganosos de conocer mis penas, mis ambiciones, mi historia.. . todo eso que los hombres no se cuentan nunca. El silencio de Pablo Hervieu tiene la expresión inquietante de una pregunta; callando, parece repetir lo que su mano escribió:

«Haz que yo pase por todo aquello por donde tú pasaste...»

ALFREDO CAPUS

El rasgo típico más seductor y más nuevo de todo el meritísimo edificio literario de Alfredo Capus es la indulgencia. Como

Sócrates, el autor de  
«La Vena» cree que «nadie es malo voluntariamente»:  
los hombres son  
buenos ó perversos, leales ó traidores, según las c  
ircunstancias, por lo  
que éstas debían asumir la responsabilidad total de  
cuanto el individuo  
dice y ejecuta. Capus, que en sus frescas mocedades  
, traducía y  
comentaba á Darwin, aplica al mundo moral cuanto aq  
uel insigne  
naturalista escribió relativo á la presión que el m  
edio ejerce sobre el  
individuo. Todo es obra del momento, y nunca hay en  
nuestra alma dos  
estados absolutamente idénticos, como no contiene e  
l transcurso del día  
dos minutos cuya intensidad luminosa sea matemática  
mente igual: lo  
máximo suele estar sujeto á lo minúsculo; á veces u  
na simple frase ó  
una mirada de ironía, quiebran la recta de una deci  
sión heroica. Nadie  
es porfiadamente bueno; nadie, tampoco, es sistemát  
icamente malo: quien  
ayer fué honrado porque estaba ahito, mañana, hallá  
ndose hambriento,  
puede ser ladrón.

El criterio sincretista de Capus, su tolerancia ine  
xtinguible, su  
bondad, nunca fatigada, embellecen á sus personajes  
, aun á los más  
torcidos y aviesos, dotándoles de una «amoralidad»  
frívola, espontánea y  
riente, que les hace irresistiblemente simpáticos.  
¿Para qué indignarse  
contra aquellos vicios que, más que de la maldad in  
génita del hombre,  
provienen de su triste debilidad y apocamiento? Uni  
camente las grandes  
almas, capaces de juzgarse á sí mismas, sienten el

placer del perdón.

«Conozco vuestro carácter--dice el noble Andrés Jos san, protagonista triunfador de «La Castellana», á Gastón la Rive, ve ncido, envidioso y artero;--lo conozco muy bien; «lo he tenido»...

Trepando lógicamente de inducción en inducción y fi el á las bases primeras de su ética, llega Alfredo Capus á proclam ar un fatalismo nuevo, originalísimo, exquisitamente consolador. A saber: que todos los hombres, aun los más desgraciados, tienen en su his toria un momento en que el dios Éxito les sonríe y ofrece la mano. Todo s, por tanto, debemos recibir impávidos las injurias de la adversidad, y esperar sin desmayos, como el árabe que aguardaba ver pasar ant e la puerta de su tienda el cadáver de su enemigo, á que la fortuna g enerosa nos brinde sus mercedes.

Esta repartición fatalista de los bienes y de los m ales, responde evidentemente á ciertas leyes inviolables por las c uales Capus trata de medir el porvenir de todos los individuos. No olvid emos que Alfredo Capus es ingeniero de minas, y que así como antes, en su modo de juzgar las virtudes y errores humanos, aparece el literato influenciado por el naturalista defensor de la «adaptación al medio», a hora le vemos sujeto al criterio inexorable y rigorista del matemático q ue, sabiendo cómo todas las palpitaciones cósmicas, desde la rotación de las nebulosas y

de los astros, hasta el primer rebullo vital de la célula, son el cociente de una suprema operación algebraica, busca el equilibrio del mundo moral en una especie de fórmula numérica que presida el reparto, al parecer arbitrario y casual de las bienandanzas y pesadumbres.

En «La Vena» le dice Julián á Carlota:

«Creo que cualquier hombre medianamente dotado y ni muy tonto ni muy tímido, tiene en su vida una hora de suerte, un instante durante el cual los demás hombres parecen trabajar para él, en que los frutos vienen á colocarse al alcance de su mano para que él los coja. Esa hora, Carlota mía, triste es confesarlo, no nos la dan ni el trabajo, ni el valor, ni la paciencia. Es una hora que suena en un reloj que nadie ha visto...»

La teoría es tranquilizadora: según ella, los más desdichados deben de esperar, con resignación alegre, á que el tiempo vuelva en el libro augusto de los destinos aquella página donde esté la hora feliz de su victoria.

La activa labor de Alfredo Capus ha producido una obra higiénica, limpia de pasiones tenebrosas, risueña y simpática, llamada á dejar rastro firme y original en la historia del teatro contemporáneo.

Discutiendo la finalidad de las obras artísticas, escribía Flaubert:



«El arte, teniendo en sí mismo su razón de existir, no debe ser considerado como un medio. A pesar de todo el genio que se derroche en el desenvolvimiento de tal fábula tomada como ejemplo, otra fábula cualquiera podrá servir para demostrar lo contrario : los desenlaces no son las conclusiones.»

Esto precisamente marca el gran relieve artístico de Capus, en cuyo teatro no hay «desenlaces», dando á esta palabra su restringida significación tradicional. El autor de «Rosina» (la más atrevida de sus obras), no se propone demostrar esto ó aquello con sus comedias, sino que todos los caracteres y situaciones de cada obra forman un total homogéneo, compacto, sin artificiosidades ni suturas, del que se desprende, á guisa de aroma, una filosofía dulce, fatalista y ecléctica. Capus, que conoce exactamente la historia de sus personajes, les acompaña en sus combates, celebrando sin entusiasmo sus virtudes, que él sabe son cualidades mudables, emigradoras y del momento; censurando por idéntica razón sin acritud sus extravíos y punibles tolerancias. Por lo que sus producciones son retales admirables de psicología que, aunque rigurosamente lógicas en el fondo, se muestran tras esa dulce incoherencia que hace amable la vida; obras que se desenvuelven fácilmente, sin convulsiones, redimidas de aquellas terribles y absurdas líneas verticales con que los cultivadores del antiguo teatro

desfiguraban la realidad.

--¿Nuestro modo de ser?--pregunta Bourget,--¿no es la obra indestructible de las miradas que nos han seguido y juzgado durante nuestra infancia?»

Tan hábil observación se cumple en Alfredo Capus, cuya obra literaria es sagaz remedo ó disimulado trasunto de su propia vida.

A los veinte años, y mucho antes de concluir su carrera de ingeniero, Capus escribió varios juguetillos cómicos. Después, no queriendo salir de París, dedicóse al periodismo, y colaboró en Le Figaro casi diariamente, derrochando en notas breves, redactadas á vuela pluma y por estilo desenvuelto y brillante, el espíritu socarrón del inmortal barbero de Beaumarchais. Más tarde la firma de Capus sufrió un eclipsamiento de varios años, que acaso fueron muy tristes, y durante los cuales el futuro autor, aleccionado por las hielles de la vida, adquirió esa filosofía bonachona y paciente que caracteriza toda su labor.

La primera obra seria de Alfredo Capus fué una novela titulada «Quien pierde, gana», á la que siguieron de cerca otras dos: «Falsa partida» y «Años de aventuras». Aquellos libros pasaron inadvertidos ante el gran público. Capus, que sin duda conocía el mérito de su trabajo, esperó, sin abatimiento ni pesadumbres, á que la crítica le

hiciese justicia.  
Como sus tipos mejores, Capus estaba cierto de que los años venideros desvanecerían la oscuridad en que la indiferencia del presente dejaba su nombre, y entretanto continuó estudiando, aguardando lo que él mismo llamaba más tarde la ocasión, «la vena».

Alfredo Capus no sobresale como creador de caracteres; este dón, inagotable en Balzac, lo disfrutaban muy pocos. Entre los personajes de Capus, el lector advierte puntos numerosos de semejanza, todos se parecen y él lo reconoce así. «Hay--dice,--una docena, una veintena, cuando más, de sujetos-tipos.»

«Quien pierde, gana», es el libro donde Alfredo Capus vertió la originalidad mayor de su espíritu; es el cimiento más fuerte de su obra, la sangre que riega la entraña de sus comedias mejores.

Su argumento es sencillo.

Farjolle, tahúr de profesión, se enamora de una planchadora llamada Emma, con quien se casa, y lo hace sin escrúpulos, seguro de que los celos retrospectivos no han de atormentarle. Farjolle que es pobre, ya no frecuenta los garitos, pero su espíritu de jugador continúa, esperanzado y alegre, aguardando «la suerte». Esta llega al fin. Una antigua oficiala de Emma, que tiene relaciones con el director de un diario importante, protege á Farjolle, que se dedica al periodismo.

(Asunto de «La Vena».)

Entretanto, Emma burla á su marido con Vélard, que también ayuda á Farjolle. Este lo sabe, y acompañado de un comisario, sorprende á los culpables en delito flagrante de infidelidad. Parece entonces que todo va á concluir, que todo entre ambos cónyuges está roto; pero Emma se aferra al brazo del esposo, le demuestra que sus relaciones con Vélard constituyen un capricho frívolo que terminará, sin denuestos ni lágrimas, en cuanto ella quiera, y Farjolle, optimista y ecléctico, se deja persuadir. Este resbaladizo incidente llenaba años después el chistoso segundo acto de «Los maridos de Leontina».

Como los negocios de Farjolle siguen rumbo próspero, el comandante Baret, antiguo amigo suyo, le entrega una fuerte suma para que la emplee en algún buen negocio. Así lo hace Farjolle, mas con tan enemiga fortuna, que lo pierde todo, y Baret, al saberlo y convencerse de que Farjolle no puede reembolsarle su dinero, le procesa y encarcela. Es una escena magistral que reaparece casi íntegra en la comedia «Brignol y su hija».

Emma resuelve la situación rindiéndose al amor del banquero Letorneur, viejo y rico, quien, amén de pagar los cincuenta mil francos que salvarán á Farjolle, ofrece á Emma un regalo de doscientos mil francos, y ella acepta, y el esposo perdona y se aplaca, por

que aquella cantidad  
les asegura de una vez para siempre un porvenir sin  
luchas. Este  
episodio, que desenlaza el libro, inspira casi todo  
el tercer acto de  
«La bolsa ó la vida».

Farjolle, tolerante escéptico, despreocupado, sostenido por la tenaz  
ilusión de que la fortuna ha de visitarle alguna vez, personifica toda  
la ética de su autor.

El teatro de Alfredo Capus registra éxitos inmensos  
. No me extraña.  
Capus, cruzado de brazos y sonriendo benévolo ante  
la superficialidad de  
todas las virtudes y defectos humanos, traduce fielmente el espíritu de  
nuestra época; época sin ideales, en que los hombres, convencidos de la  
levedad de sus méritos, perplejos y acobardados por el desplome de la  
vieja fe y el amanecer de una moral nueva, huyen de las afirmaciones  
rotundas, y sólo se complacen en la grandeza tolstoiana del perdón.

#### EDMUNDO ROSTAND

Doce años hace que conocí á Edmundo Rostand; fué una tarde de invierno,  
en la redacción de Le Gaulois. Días antes se había estrenado «Cyrano»,  
y aquel éxito, sin precedentes en la historia del teatro, parecía ceñir  
á la figura delicada del joven autor un halo de oro y de luz. Un

apretado grupo de literatos y periodistas rodeaba al poeta. Era éste un hombre de mediana estatura, frágil, y vestido con arreglo á las leyes de la más estricta elegancia inglesa. Bajo la ancha frente, su rostro, según aparece en la hermosa caricatura que le hizo Cappiello, se modelaba sobre la línea vertical de un perfil lleno de voluntad. Hablaba en voz baja, y sus manos, débiles y blancas, accionaban muy poco. Parecía distraído. Su aspecto, al mismo tiempo, era amable y glacial.

Eugenio Rostand, padre del poeta, fué en sus mocedades un versificador estimable que tradujo á Cátulo bastante bien, y que más tarde dedicóse ahincadamente á la fundación de Bancos populares, de habitaciones para obreros y otras obras benéficas. De aquel filántropo, que ofrendó á la caridad un inolvidable y largo poema de buenas acciones, heredó su hijo la delicadeza sentimental, la exaltada ternura femenina que aroman toda su obra y ponen en cada una de sus estrofas la fragancia de una lágrima y el bálsamo evangélico de una caricia.

Nació Edmundo Rostand en Marsella en 1868. A los veinte años publicó un libro de versos á lo Teodoro de Banville, titulado «Musardises» (Frivolidades ó Pasatiempos), que ofreció en una dedicatoria alada, rebosante de ingenio melancólico y dulce, á «sus buenos amigos los fracasados».

«Personnages funambulesques,

Laid, chevelus et grimaçants,  
Pauvres dons Quichottes grotesques  
Et cependant attendrissants...»

Aquella obra sin pretensiones pasó inadvertida; era un libro que estaba bien y nada más. Poco después Rostand, en unión de Enrique Lee, un autor hoy completamente olvidado, escribió en cuatro noches, y con destino al teatro de Cluny, un «vaudeville» en cuatro actos titulado «El guante rojo». La crítica actual nada dice de aquel vago en gendro, del que ni siquiera tengo noticia que llegara á estrenarse. Al año siguiente el poeta, modesto y oscuro, desposaba á cierta señorita de notable belleza y distinción, que también publicaba versos bajo el seudónimo de «Rosamunda Gérard», y á quien los literatos que concurrían á las reuniones de Leconte de Lisle habían aplaudido fervorosamente más de una vez.

«Rosamunda», que estudiaba la declamación con Féraud, y Edmundo Rostand, distraían sus ocios y los de sus amigos íntimos representando comedias. En cierta ocasión, no teniendo nada que ensayar, el futuro dramaturgo escribió un diálogo en verso titulado «Los Pierrots». «Rosamunda» cogió el manuscrito y se lo llevó á Féraud para que lo leyese, y éste, entusiasmado, habló de ello con Julio Claretie, quien impresionable y optimista como buen meridional, llamó á Rostand á su despacho de la Comedia Francesa para decirle que su obra le había

gustado mucho y que pensaba estrenarla.

Reunido el Comité encargado de la admisión y revisión de obras, el diálogo de Rostand, á pesar de los esfuerzos de Féraudy, que lo leyó magistralmente, fué rechazado por unanimidad.

Aquel mismo día había muerto Banville, y el recuerdo de sus «Pierrots» emborronaba sin duda, el mérito de los de Rostand. Claretie estaba desesperado. «Nunca me consolaré--escribía luego al futuro autor de «Cyrano»--de ver desvanecerse esa pompa irisada de jabón...» Para recobrase del descalabro sufrido, Julio Claretie pidió á Rostand «otro acto», asegurándole que, por lo menos, sería leído. El poeta (lo ha confesado él mismo después, corroborando así la teoría, un poco fatalista, de Capus), «\_sintió\_ en aquel momento pasar la fortuna», y repuso:

--Le traeré á usted tres actos.

Así fué; al mes siguiente, Edmundo Rostand, que trabaja muy de prisa, cumplía lo ofrecido, entregando á Claretie el manuscrito de «Les Romanesques». El poeta leyó su obra ante el Comité; la lectura duró una hora y quince minutos. Transcurrieron varios días sin que el fallo de aquél se conociese; molestando en su amor propio, Rostand reclamó de Claretie una contestación categórica. Al cabo, los miembros del Comité, señores graves, llenos en casos tales de impertinente y campanuda



suficiencia, declararon que la obra sería admitida «siempre que su lectura no durase más de una hora». Realmente no era mucho exigir.

Alegre y confiado, Rostand empezó su tarea por acostumbrarse á leer más de prisa, suprimió las acotaciones, abrevió las explicaciones

concernientes á la «mise en scène», pero no sacrificó ni un solo verso.

Reunido nuevamente el Comité, Mounet-Sully sacó su reloj, del que ni un instante apartó los ojos. Esta vez la lectura de «Les Romanesques» duró una hora justa; la obra fué admitida.

«Fué aquella--dice el poeta,--mi entrada en la escuela de la paciencia.»

Transcurrieron dos años. El poeta se hallaba en Luc hon cuando el

bondadoso Claretie le escribió rogándole que fuese á París, sin pérdida

de tiempo, para leer su comedia á la compañía. Hizo lo así Rostand, y su

obra ya estaba definitivamente corregida y sacada de los papeles, cuando M.

de Curel entregó el original de «L'Amour brode». El autor novel quedó

postergado; era natural. Pasaron otros tres ó cuatro meses, y Rostand,

¡al fin!... pudo leer su comedia. La impresión fué excelente: el papel

de «Sylvette» lo interpretaría Mlle. Reichenberg; M. Le Bargy,

representaría el de «Percinet»; Féraudy se embozaría en la capa y

ceñiría la espada del bravucón y delicioso «Strafor el».

Inmediatamente comenzaron los ensayos, y, ¡caso raro!... según los

actores iban dominando sus papeles, su entusiasmo d  
el primer momento  
decrecía. Este malestar fué en aumento: Le Bargy, F  
éraudy, Leloir,  
Laugier... todos aconsejaban á Rostand que retirase  
su obra; aun era  
tiempo; ¿para qué ir á un fracaso que tantos comedi  
antes experimentados  
y meritísimos estimaban seguro?... El poeta llegó á  
creer que se había  
equivocado, y que sus amigos los actores tenían raz  
ón. Mlle. Reichenberg  
era la única que le animaba; ni un instante, en el  
tráfago enervante de  
los ensayos, decayó su fe; la exquisita actriz, con  
fiada y alegre,  
sostuvo la voluntad, ya vacilante, de Rostand, y le  
infundió ánimos para  
llegar al estreno.

La obra, efectivamente, triunfó; el primer acto, so  
bre todo, risueño,  
pintoresco, rebosante de frescura y de elegante fri  
volidad, hipnotizó al  
público; á cada verso de «Sylvette» ó de «Straforel  
», contestaban los  
espectadores con un aplauso. Julio Claretie, el ver  
dadero «descubridor»  
de Rostand, reventaba de gozo. Esto ocurría en la C  
omedia Francesa la  
noche del 21 de Mayo de 1894.

Citaré, á propósito de «Les Romanesques», una anécd  
ota muy curiosa:

Una noche, Edmundo Rostand, que, según decía Coquel  
in, posee facultades  
extraordinarias de actor, interpretó en Marsella y  
en honor de sus  
conterráneos, el papel de «Percinet». Al terminar l  
a representación, un  
empresario inglés ofreció al poeta doscientos franc

os diarios por  
trabajar en Londres. Sonriendo, el ilustre autor re  
puso:

--¡Pero si yo no soy actor!... Soy Edmundo Rostand.  
..

--¡Ah! En tal caso--replicó su interlocutor, imperturbable,--mejoro mi  
oferta. ¿Le convienen á usted cuatrocientos francos  
?...

La proposición, efectivamente, era tentadora, pero  
Rostand la rechazó;  
los tiempos varían: el gran Molière, en su lugar, seguramente la  
hubiese aceptado.

En 1895, y sobre el escenario de la Renaissance, estrenó Sara Bernhardt  
«La princesa lejana». Son cuatro actos brumosos y tristes, vagamente  
simbólicos, escritos sin duda bajo la turbia luz de las literaturas  
septentrionales, entonces en auge. No obstante, el verbo conciso y  
diáfano, con limpidez meridiana, del excelso poeta latino, derramaba  
sobre las vaguedades del conjunto relieves preciosos. El asunto de la  
obra tiene melancolías de égloga. Un viejo príncipe solitario concluye  
por enamorarse ciegamente de cierta princesa, de quien todos le refieren  
bellísimos y peregrinos lances, y no quiere morir sin conocerla.

«Ils en parlèrent tant que soudain, se levant

,

Le prince, le poète épris d'ombre et de vent,  
La proclama sa dame, et, depuis lors fidèle,  
Ne rêva plus que d'elle et ne rima que d'elle,

Et s'exalta si bien pendant deux ans qu'enfin,  
De plus en plus malade et pressentant sa fin,  
Vers sa chère inconnue il tenta le voyage,  
Ne voulant pas ne pas avoir vu son visage...»

La dotación del buque donde el anciano príncipe «en amorado de la sombra y del viento», se embarca, la componen foragidos, piratas y aventureros de la peor especie. No importa. La nave así parece un corazón avanzando, á despecho de los ruines instintos que lo muerden, hacia la perfección del Ideal.

La Prensa, que quería ver á Rostand más cerca de Regnard que de Ibsen, maltrató á «La princesa lejana». Pero ello no bastó para que su autor, que parecía complacerse en pulsar y examinar minuciosamente todos los registros variadísimos de su inspiración, estrenase dos años después «La Samaritana». A pesar de sus innegables bellezas líricas, esta obra, que el poeta calificaba de «evangelio en tres cuadros», gustó poco. El poeta cometió la torpeza--su imprevisión merece llamarse así,--de sacar á escena á Jesús, y la figura del divino apóstol del perdón, es demasiado subjetiva, demasiado abstracta para encerrada entre bambalinas. El público, unánimemente, la rechazó; fué una caída á plomo.

«Cyrano de Bergerac» se estrenó el 28 de Diciembre de 1897. ¿Cómo en poco más de tres años pudo Rostand salvar la enorme distancia de perfección que separa «Les Romanesques» del magnífico «Cyrano?»...

Porque «Cyrano de Bergerac» es algo sublime, arquetipo, maravillosamente armónico, donde todas las vibraciones innúmeras de la carne y del espíritu humanos dejaron prendidos un suspiro y un matiz; obra admirable, alternativamente pintoresca y sombría, alegre y trágica, caballerescas, triste, heroica unas veces á lo Bayardo, y otras, elegante, frívola y burlona á lo Luis XIV, noble siempre, latina, en fin, hasta en sus quintas esencias más íntimas y depuradas, ella sola embebió y conserva en la catarata refulgente y sagrada de sus alejandrinos toda el alma y toda la inspiración de Edmundo Rostand.

El éxito alcanzado por «Cyrano» no tiene precedentes en la historia del teatro. A su autor, que asistió al estreno y aun tomó parte en la representación disfrazado de cortesano de Luis XIII y como comparsa, la crítica le ensalzó, y diputándole inmortal, buscóle un puesto de honor entre los dioses del arte. Ningún dramaturgo había llegado á la gloria antes que él; cuando iba por los «boulevards», el público se detenía paria verle pasar; los autores le espiaban, le imitaban; diariamente la Prensa hablaba de él; hasta los mueblistas y los sastres explotaron la popularidad sin fronteras del poeta: hubo «sillones Rostand», «chalecos Rostand», corbatas y cuellos «á lo Rostand». Aquel nombre glorioso, repetido por millones de labios, volaba por los hilos del telégrafo de un continente á otro y llenaba el mundo: hasta las

estrellas parecían  
saberlo.

Después del estreno de «L'Aiglon», drama en seis actos, que si no emborronó, tampoco mejoró en un ápice el prestigio de su autor, éste, que siempre fué hombre de constitución delicada y voluntad apacible, y por lo mismo inclinado á la vida rústica, se retiró á su magnífica posesión de Villa Arnaga, en Cambo.

Para ser feliz, cierto poeta oriental necesitaba fabricar una casa cuyos sólidos muros hablasen de su breve tránsito por la tierra á la posteridad; engendrar un hijo que prolongase su raza, y escribir un libro que eternizase su espíritu. De igual opinión debe de ser Edmundo Rostand: sus hijos Juan y Mauricio aseguran la conservación de su apellido, y «Cyrano», por sí solo, le garantiza la inmortalidad. ¿Por qué no tener también una casa?... Y con este pensamiento, el gran poeta levantó esa Villa Arnaga, que, si no es la más excelente de sus obras, tampoco es la peor.

Ocupa el palacete de Rostand la cima de un altozano situado en la confluencia de los ríos Nive y Arnaga. Un trozo del bien cuidado jardín que la rodea es copia afortunada del «Petit Trianon» versallés. Los terrenos colindantes, sembrados de encinares, son férricos y agrestes, y en la quietud estrellada de las noches de estío se oye la voz del Nive, espumoso y violento. El paisaje, rudo y tranquilo,

tiene una majestad religiosa: á un lado, el terreno deriva en ondulaciones suaves hacia Bayona; al otro aparecen los Pirineos, con sus lomas nevadas, y la vecindad de Roncesvalles habla al «turista» de heroísmos centenarios. El mismo Rostand dirigió y compuso la arquitectura, á trozos vasca y á trozos bizantina, de su hotel. Las habitaciones, decoradas por Juan Veber, Enrique Martín, Gastón La Touche, Mlle. Dufau y otros artistas, ofrecen perspectivas espléndidas. El gabinete de «Rosamunda» lo pintó Veber con asuntos tomados de los cuentos de Perrault: un mundo extravagante y encantador de ogros, de gnomos encapuchados, de paisajes feéricos, donde los árboles tienen formas humanas, evocan las extraordinarias aventuras de «La bella dormida en el bosque» y de «Cendrillon».

La luz y las pinturas de cada estancia están armónicamente dispuestas; entre aquellas elevadas paredes, que los azules cerúleos, los tonos verdes claros, los violetas y los amarillos llenan de sol y de panoramas de Arcadia, las habitaciones, amuebladas fastuosamente, parecen más grandes.

En ese retiro, Edmundo Rostand pasó varios años, y su silencio, ¡caso raro! preocupaba á la opinión. De tarde en tarde los críticos preguntaban: «¿Qué hace Rostand?...»

A fines de 1902 llegó á París la noticia de que el

desterrado de Arnaga  
había concluido de escribir una comedia maravillosa  
, arquetipa:  
«Chantecler».

«Es superior á Cyrano de Bergerac», clarineaban los  
periódicos.

Inmediatamente el gran Coquelin toma el tren para C  
ambo. Mame. Rostand  
le recibe, y sus grandes ojos, pensativos y dulces,  
reflejan melancolía  
profunda.

--No puede usted ver á Edmundo--dice;--Edmundo está  
enfermo.

El insigne comediante explica su deseo, ruega, se e  
xalta, llega á la  
cólera, y al fin, consigue su propósito. Rostand se  
muestra abatido, y  
le estrecha las manos fríamente.

--Mi obra, en efecto--declara,--está terminada. Pus  
e en ella toda mi  
alma. Sólo me falta corregirla. Pero crea usted que  
estoy desanimado: á  
trozos me disgusta, á trozos me agrada. ¿La verdad?  
... Ignoro lo que he  
hecho.

Coquelin quiere conocerla: para eso ha ido á Cambo.  
El poeta se  
defiende; al cabo, con la «bonhomie» de un dios que  
se resignase á  
descender unos momentos de su altar, coge el manusc  
rito de «Chantecler»  
y lee. ¡Admirable! Coquelin se entusiasma, grita, l  
lora; su corazón, su  
gran corazón, donde cupo «Cyrano», estalla de júbil  
o. Rostand le escucha  
conmovido: ¿es posible que aquella comedia sea su o



bra mejor? Al principio duda; luego, poco á poco, dignamente, se deja persuadir y ofrece al actor emprender sin pérdida de tiempo la corrección de «Chantecler».

De regreso á París, Coquelin alquila un teatro para ir arreglando la «mise en scène» de la nueva comedia, y continuamente y en todas partes repite los versos esplendorosos del «Himno al Sol», que oyó de labios del maestro y que se trajo robados en la memoria. Su entusiasmo es círculo de fuego donde se abrasan cuantos le rodean; los rotativos propalan la noticia, que, al rebasar las fronteras francesas, es recogida por la Prensa de todas las naciones y vuelve á París ensalzada, magnificada. El estreno de «Chantecler» se convierte en un asunto de interés mundial.

Transcurren varios meses, durante los cuales la curiosidad pública, lejos de descaecer con la espera, se exacerba é irrita. De pronto, Coquelin aparece desesperado: Rostand se halla gravemente enfermo de neurastenia; los médicos le han prohibido trabajar. Un periódico indiscreto pregunta: «¿Está loco Edmundo Rostand?». .. Y cuenta que sus criados le han hallado metido en un baño sin agua y completamente vestido ¡Pobre Coquelin!

Pasan otros dos años; de tarde en tarde, á intervalos prudentemente calculados, los diarios hablan del maestro: el recu

erdo de «Chantecler»  
persiste triunfador.

Al cabo, el poeta, ya recobrado de sus achaques, llega á París para dirigir por sí mismo los ensayos y decorado de su obra; y cuando parece que las dificultades que se oponían al estreno están vencidas... muere Coquelin.

La desaparición del famoso \_coq\_ levanta entre los grandes comediantes parisinos formidable revuelo: todos quieren sustituirle: Le Bargy declara que, por representar «Chantecler», está dispuesto á salir de la Comedia Francesa; los «sociétaires» de la Casa de Molière protestan; el asunto llega á la Cámara, y las discusiones continúan, hasta que Edmundo Rostand entrega su comedia á Luciano Guitry. ¡Buena elección! Lentamente las discusiones de los actores van encalmándose, y con la noticia de que los ensayos han empezado, la curiosidad ardiente del público recibe un terrible y definitivo espolazo. También se habla de la «mise en scène», que será fastuosa y originalísima. Jusseaume, Paquereau y d'Amable, han pintado las decoraciones; los trajes son soberbios: algunos han costado doce mil francos. Las plumas empleadas en el vestuario pesan novecientos kilos y valen más de seis mil duros. Pero no hay que impacientarse: Rostand no quiere que su comedia se estrene hasta pasado el primer aniversario del fallecimiento de Coquelin. Es una delicadeza respetuosa que todos aplauden.

Al cabo, los periódicos fijaron la fecha del estreno de «Chantecler», é inmediatamente una multitud hipnotizada se arremolinó ante las taquillas del teatro de la Porte Saint-Martin. En pocos días el importe de las localidades vendidas para las primeras representaciones de la obra, ascendió á la enorme suma de doscientos mil francos. «Todo París», ora por legítima curiosidad, ora por «snobismo», quería verla. El Sena, desbordándose, suspendió la tan esperada función. Transcurrieron ocho ó diez días. El río comenzó á bajar, la circulación iba restableciéndose rápidamente, el sol devolvió su regocijo habitual á las calles inundadas... Y por cuarta ó quinta vez, los periódicos anunciaron el estreno de «Chantecler».

Este se celebró, al fin, en la noche del 7 de Enero de 1910, y ante la misma batería que hace trece años alumbró los últimos momentos magníficos de «Cyrano de Bergerac».

En la historia general de la literatura tropezamos con otras obras similitudinarias de la de Rostand: «Las aves», de Aristófanes, por ejemplo, y «El reino de los caballos», de Swift; á Goethe también le tentó el mismo asunto.

Julio Claretie dice que los antecedentes de «Chantecler» deben de buscarse en la famosa «Historia cómica de los estados é imperios del Sol», que publicó en la primera mitad del siglo XVI

I aquel gran  
extravagante, mitad sabio, mitad espadachín, que se  
llamó Cyrano de  
Bergerac. En este libro memorable habla su autor de  
su odio á las aves  
nocturnas y de la libertad que dió al loro que una  
prima suya tenía  
encerrado en una jaula; y asegura que los pájaros s  
ostienen entre sí  
largas conversaciones, y que él mismo había aprendi  
do el arte de  
entenderse con ellos; añadiendo otros muchos pormen  
ores donosos á  
propósito del severo proceso que las aves incoaron  
contra él, y del que  
salió libre y sano merced á la bondadosa intervenci  
ón de cierta urraca  
amiga suya.

Edmundo Rostand ha dicho que el asunto de «Chantecl  
er» se le ocurrió  
bruscamente una tarde que, al regresar á Villa Arna  
ga, entró en el  
corral de una casa de labor á beber un vaso de lech  
e. Mientras le  
servían, el poeta examinó el sitio donde estaba: so  
bre un montón de paja  
y de estiércol había varias gallinas, un pato, un p  
erro, un mirlo en una  
jaula... y todos parecían sostener animado diálogo.  
De pronto las  
conversaciones cesaron: ¿por qué?... Lentamente, mu  
y orondo, muy  
teatral, el mirar impertinente y dominador, un gall  
o se acercaba...

--«¡Chantecler!»...--pensó Rostand.

Y ya no vaciló: la obra estaba hecha.

Poco á poco, influenciado por la quietud montaraz y  
bravía de la región

vasca, el poeta fué empapándose de todos los colores, de todos los gritos de la naturaleza, que habían de vibrar más tarde en las estrofas del extraño poema que iba componiendo. Su comedia sería de «animales», porque el lirismo de una obra poética no armoniza con el horrible prosaísmo de la indumentaria moderna; y por otra parte, es imposible vestir con trajes de los siglos XV ó XVI personajes que han de pensar y hablar modernamente.

Todas estas dificultades--ha declarado el mismo Rostand al periodista Emilio Berr,--se obviaban sustituyendo á los hombres por animales. ¿Acaso unos y otros, en lo que tienen de más esencial, no son idénticos...?»

El primer acto de «Chantecler» se desarrolla en un corral: el segundo en una eminencia desde donde se columbra un valle: amanece; el tercero, en una huerta: el cuarto, en una selva; es de noche.

Argumento:

Una faisana, ligeramente herida por un cazador, cae en el corral donde impera «Chantecler», hermoso y sultán. La belleza frágil y mimosa de la hembra conquista y rinde la voluntad arisca del gallo, quien, en un soberbio «Himno al Sol», la descubre su amor. Varios pájaros nocturnos, en quienes el poeta personifica los malos instintos, celosos de «Chantecler», quieren exterminarle, y para ello le preparan una

emboscada, en la que un gallo inglés, de espolones  
acerados, ha de darle  
muerte. «Chantecler», sin embargo, triunfa de su en-  
emigo, y sigue á su  
faisana al bosque, donde espera vivir libre de envi-  
dias y de rencores.  
Una vez allí, ella, á fuer de hembra envolvente y d-  
ominadora, quiere  
aprisionarle entre los hilos de su cariño, torcer s-  
u porvenir, impedirle  
que cante. Discuten... Pero «Chantecler», más fuert-  
e que Reinaldos, no  
olvida la sagrada misión que debe cumplir sobre la  
tierra, é impone á su  
amada su voluntad.

\* \* \* \* \*

LA FAISANA

«...Je suis la Faisane  
Qui du male superbe a pris les plumes d'or!

CHANTECLER

Vous n'en restez pas moins une femelle encore,  
Pour qui toujours l'idée es la grande adversair-  
e!

LA FAISANA

Serre-moi sur ton coeur, et tais-toi!

CHANTECLER

Ja te serre,  
Ouï, sus mon coeur de Coq! Mais c'eût été meill-  
eur  
De te serrer contre mon âme d'éveilleur!

LA FAISANA

Me tromper pour l'Aurore! Eh bien, quoi qu'il t  
'en coûte,  
Trompe-là pour moi!

CHANTECLER

Moi! Comment?

LA FAISANA

Je veux...

CHANTECLER

Ecouté...

LA FAISANA

Que tus restes un jour sans chanter!

CHANTECLER

Moi!

LA FAISANA

Je veux

Que tus restes un jour sans chanter!

CHANTECLER

Mais, grands dieux,  
Laisser sur la vallée, au loin, l'ombre install  
ée?...

LA FAISANA

Oh! quel mal cela peut-il faire à la vallée?

CHANTECLER

Tout ce qui trop longtemps reste dans l'ombre e  
t dort

S'habitue au mensonge et consent à la mort!»

\* \* \* \* \*

«Chantecler» es el drama del esfuerzo humano en su  
lucha implacable por  
la vida; es el calvario del varón fuerte que, luego  
de vencer á su rival  
poderoso y de sobreponerse á las asechanzas de los  
cobardes que le  
envidian, encuentra á la faisana, la mujer emancipa  
da, celosa del poder  
y de los ideales del macho--ideales que no comprend  
e y ante los cuales  
se siente postergada,--y que sólo á regañadientes c  
oncluye por rendirle  
pleitesía.

El distinguido crítico y académico Emilio Faguet, c  
onsigna--y es una  
observación curiosa que merece anotarse--la escasa  
intervención que  
tiene el amor en el Teatro de Edmundo Rostand. Así  
es, efectivamente. En  
«La Samaritana» y en «L'Aiglon», v. gr., este senti  
miento falta por  
completo; «Les Romanesques», más que la historia de  
dos enamorados, es  
una sátira contra el amor; en «La princesa lejana»,  
la pasión que anima  
al anciano príncipe es algo abstracto y platónico,  
casi místico; y en el  
mismo «Cyrano de Bergerac», no es el Cyrano enamora  
do, sino el  
espiritual y heroico, el que predomina.

Algo semejante ocurre en «Chantecler». En vano la f  
aisana tratará de  
sobreponerse á la voluntad del gallo galán y dictad  
or. «Chantecler»



cantará siempre: su clarín es el grito que ahuyenta  
las sombras de la  
tierra, y aleja las estrellas sin apagarlas, y llen  
a los campos de  
matices y echa sobre los surcos la alegría fecundan  
te del trabajo: él es  
quien llama al sol; él, símbolo de toda actividad,  
es la llave de oro de  
la vida...

En estos días, y mientras cuatro compañías francesa  
s se disponen á  
salir de París para llevar á las principales ciudad  
es de Europa y de  
América el gran grito lírico de «Chantecler», Edmun  
do Rostand ha vuelto  
modestamente á su retiro de Cambo.

Rostand es un ordenado que, como Balzac, escribe de  
prisa y siempre de  
noche. A pesar de sus triunfos, el poeta está trist  
e; continuamente se  
lamenta de su constitución débil, que le impide rea  
lizar largos  
esfuerzos mentales.

--Yo concibo mucho--dice,--pero no puedo trabajar:  
me canso; por lo  
mismo, presiento que la mitad de las fábulas y de l  
os personajes que he  
ideado, morirán conmigo...

Y, aunque trabajase mucho, sería igual. Yo sé que e  
se dolor que  
atormenta al poeta no tiene cura: como á todos los  
grandes, la sed que  
atormenta á Edmundo Rostand, es sed de Infinito...

\*

\*

\*

\*

\*

DESDE MI BUTACA

## APUNTES PARA UNA PSICOLOGÍA DE NUESTROS ACTORES

POR

EDUARDO ZAMACOIS

En este sugestivo libro que ningún actor ni ningún aficionado al teatro debe desconocer, se explica la técnica, el modo de declamar, de accionar, de prepararse para la escena, de estudiar ; el ser íntimo, en fin, de los más renombrados actores que actualmente pisan la escena de España y América. Salpicado el relato de anécdotas curiosísimas, constituye esta obra perfecta un verdadero tesoro del arte de Talía.

Un tomo de 288 páginas con 13 buenos retratos de actores y actrices: 2 pesetas.

## CARTAS DE AMOR

POR

MARCEL PRÉVOST

Este libro, cuyo autor goza de gran fama y renombre en todos los pueblos cultos, se distingue de entre los más notables en lo que llamaríamos «salirse de filas». En sus maravillosas páginas, de un atrevimiento elegante y encantador, desfilan bellas amadoras que en sus cartas dejan su espíritu galante, delicado y malicioso. Un tomo de 254 páginas: 1 peseta.

Obras de Guy de Maupassant

A PESETA el tomo en rústica y á 1'50 encuadernado.

El buen mozo.--2 tomos.

La señorita Perla.

La criada de la granja.

Berta.

Bajo el sol de Africa.

El testamento.

La loca.

La abandonada.

Miss Harriet.

Inútil belleza.

El suicido del cura.

End of Project Gutenberg's El teatro por dentro, by  
Eduardo Zamacois

\*\*\* END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK EL TEATRO P  
OR DENTRO \*\*\*

\*\*\*\*\* This file should be named 24031-8.txt or 2403  
1-8.zip \*\*\*\*\*

This and all associated files of various formats wi  
ll be found in:

<http://www.gutenberg.org/2/4/0/3/24031/>

Produced by Chuck Greif and the Online Distributed  
Proofreading Team at <http://www.pgdp.net>

Updated editions will replace the previous one--the  
old editions  
will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties.

Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG-tm concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. They may be modified and printed and given away--you may do practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

\*\*\* START: FULL LICENSE \*\*\*

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE  
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free

distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase "Project Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg-tm License (available with this file or online at <http://gutenberg.org/license>).

## Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few

things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation" or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is in the public domain in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country outside the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived from the public domain (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg-tm License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this



electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg-tm web site ([www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg-tm works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, i

f a defect in the  
electronic work is discovered and reported to  
you within 90 days  
of receipt of the work.

- You comply with all other terms of this agreement  
for free  
distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a  
Project Gutenberg-tm  
electronic work or group of works on different term  
s than are set  
forth in this agreement, you must obtain permission  
in writing from  
both the Project Gutenberg Literary Archive Foundat  
ion and Michael  
Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm tradema  
rk. Contact the  
Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees  
expend considerable  
effort to identify, do copyright research on, trans  
cribe and proofread  
public domain works in creating the Project Gutenbe  
rg-tm  
collection. Despite these efforts, Project Gutenbe  
rg-tm electronic  
works, and the medium on which they may be stored,  
may contain  
"Defects," such as, but not limited to, incomplete,  
inaccurate or  
corrupt data, transcription errors, a copyright or  
other intellectual  
property infringement, a defective or damaged disk  
or other medium, a  
computer virus, or computer codes that damage or ca  
nnot be read by  
your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, t

he person or entity  
providing it to you may choose to give you a second  
opportunity to  
receive the work electronically in lieu of a refund  
. If the second copy  
is also defective, you may demand a refund in writi  
ng without further  
opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement  
or refund set forth  
in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'A  
S-IS' WITH NO OTHER  
WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDI  
NG BUT NOT LIMITED TO  
WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PU  
RPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of cer  
tain implied  
warranties or the exclusion or limitation of certai  
n types of damages.  
If any disclaimer or limitation set forth in this a  
greement violates the  
law of the state applicable to this agreement, the  
agreement shall be  
interpreted to make the maximum disclaimer or limit  
ation permitted by  
the applicable state law. The invalidity or unenfo  
rceability of any  
provision of this agreement shall not void the rema  
ining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold  
the Foundation, the  
trademark owner, any agent or employee of the Found  
ation, anyone  
providing copies of Project Gutenberg-tm electronic  
works in accordance  
with this agreement, and any volunteers associated  
with the production,  
promotion and distribution of Project Gutenberg-tm

electronic works,  
harmless from all liability, costs and expenses, in-  
cluding legal fees,  
that arise directly or indirectly from any of the fol-  
lowing which you do  
or cause to occur: (a) distribution of this or any  
Project Gutenberg-tm  
work, (b) alteration, modification, or additions or  
deletions to any  
Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

## Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of  
electronic works in formats readable by the widest  
variety of computers  
including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists  
because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from  
people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the  
assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's  
goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will  
remain freely available for generations to come. In 2001, the Project  
Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure  
and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations.  
To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation  
and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4

and the Foundation web page at <http://www.pglaaf.org>  
.

### Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit  
501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the  
state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal  
Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification  
number is 64-6221541. Its 501(c)(3) letter is posted at  
<http://pglaaf.org/fundraising>. Contributions to the  
Project Gutenberg  
Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent  
permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 455  
7 Melan Dr. S.  
Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered  
throughout numerous locations. Its business office is located at  
809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801)  
596-1887, email  
[business@pglaaf.org](mailto:business@pglaaf.org). Email contact links and up to date contact  
information can be found at the Foundation's website and official  
page at <http://pglaaf.org>

For additional contact information:  
Dr. Gregory B. Newby  
Chief Executive and Director

gbnewby@pglaf.org

#### Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide spread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit <http://pglaf.org>

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors



in such states who  
approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations.  
To donate, please visit: <http://pglaf.org/donate>

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

<http://www.gutenberg.org>

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.