

mujer sobre todo se rebela en esta obra. En *les Paroles restent* es Régine de Vasles, cuya reputación no es fácil de defender contra las calumnias. *La Loi de l'homme* constituye por su solo título un programa. Siempre hay muy pocos personajes; son los términos de una ecuación. *La Loi de l'homme* debía ser en un principio un drama popular, pero Hervieu lo adaptó al público de la Comedia Francesa. Hace resaltar en él la inferioridad de la mujer casada, que no puede servirse del comisario de policía para hacer constar legalmente el adulterio del marido, ni puede disponer libremente de su fortuna. Está ligada por un contrato de matrimonio que ha firmado sin saber lo que firmaba. No tiene autoridad sobre sus hijos menores. Su veto nada significa. Es la ilota conyugal.

En *les Tenailles*, Irène Fergan no ama á su marido, sino á Miguel Davernier, pero no puede evadirse del lazo conyugal. Guarda rencor á su esposo por no haber sabido hacerse amar. Se le hace observar que, cuando se casó, la amaba: « No soy yo quien me casé hace diez años: es otra mujer distinta de la que soy ». Como ama á Miguel, desea el divorcio para no mentir. El marido se niega á crear un motivo: « — ¿ Y si huyo? — Os haré buscar por los gendarmes. — ¿ Y si os deshonro? — Os conservaré á mi lado á pesar de todo ».

La mujer es prisionera del marido. Diez años depúes; ha nacido un niño, el pequeño Renato. El padre pretende educarlo á su manera. Cólera, resistencia de la mujer y disputas. — « Es mío, soy su padre. — No lo sois. » — El niño es de ella, de ella sola. El padre ve al niño y no tiene valor para hacerle daño. Quiere divorciarse, se lo dejará á su madre. Pero ésta no admite ya el divorcio: « Mi juventud ha pasado, mis esperanzas se han disipado. »

Hervieu sobresale en estas pinturas de uniones fracasadas y dolorosas. En *la Course au flambeau* plantea el conflicto entre una mujer y las dos generaciones de que es intermediaria: su madre y su hija.

*El Enigma* estudia las dificultades de las causas obscuras.

Hervieu es un temperamento aparte. Alto, de tez mate, de rostro surcado por arrugas, sobrio de ademanes, de mirada tímida, tiene el lenguaje prudente, lento y exacto de un hombre que ha sido diplomático; es discreto. Tiene método y vigor.

Es un ente completamente razonable. No se encarna ni se desdobla. Curel se pregunta: « ¿ Qué diría yo si fuese una religiosa que no ha vuelto á su casa desde hace veinte años y á la que enseñan el lecho en que su padre ha muerto? » Para Hervieu, el arte dramático es un deber. Estudia por fuera sus personajes y se pregunta: « ¿ Qué es lo que tengo derecho á responder? » Carece de inspiración abundante. Ahonda y medita. Es un talento lleno de voluntad y de energía.

Un reporter psicólogo le ha estudiado en siete sesiones, haciéndole

preguntas, tomando notas y midiendo su cráneo y su barba y ha encontrado que su barba es indicio de gran voluntad. Todos los personajes de Hervieu son enérgicos, todos han sacado su barba. Reivindican su derecho y no se sacrifican.

El hombre en él es tranquilo y reposado. No se agita ni se muestra chispeante como Sardou. Es un mediano director de escena. No sabe guiar á sus actores.

En *le Dédale*, la Sta. Bartet decía: « ¡ Ah! » con vigor. — « No, dijo Hervieu, hay que decir: ¡ Ah! ». La Srta. Bartet sonríe y dice « Expresé Ud. con frases lo que desea. — ¡ Ah! está celoso! El Sr. de Pogis quiere decir á Mariana: No es á Ud. á quien disputo nuestro hijo, sino á su segundo marido á quien odio. Hay que expresar la satisfacción secreta de la mujer en presencia de ese homenaje. — Está bien », dijo la actriz, y lo hizo en seguida como se le pedía.

Este rasgo es típico. En él la expresión está llena de pensamiento. Condensa, comprime y resume, pero sobre todo piensa. En una de sus cartas encuentro este lindo pasaje:

Para unos el teatro es literatura, lo mismo que los poemas, las novelas y la historia. Para muchos otros el teatro es un sitio para pasar la velada penetrándose del placer de estar ocioso. Entre los aficionados de esta segunda categoría, se vacila fácilmente antes de saber si se han de decidir en una noche determinada por el teatro, por el circo, ó por el *music hall*, ó por cualquiera otra cosa. De aquí nace con frecuencia en el público un error acerca del valor de las obras; los que querían oír literatura gruñen por haber caído en una bufonada teatral. Los que habían estado á pique de ir al Hipódromo ó á un espectáculo de fieras, sienten haberse encontrado con la literatura. Un pueblo antiguo nos ha dejado un gran teatro. Tales son los griegos que amaban la literatura. Otro gran pueblo de otra época nos ha dejado un teatro modesto. Son los romanos: amaban demasiado á los gladiadores y las luchas de los leones y de los elefantes, lo cual ocupaba la vista y los nervios, sin hacer trabajar el pensamiento y sin cultivar el alma.

Esta página no me maravilla, pues confirma la distinción que hace poco indicaba. Sin llamar bufonada al teatro de intriga, de maquinación hábil y de peripecias ingeniosas, conviene distinguir el teatro divertido del teatro que hace pensar y en el que hay que trabajar. Hervieu escribe para gente que quiere reflexionar con un fin determinado, para realizar una obra, para ejercer una acción ó para procurar una reforma. Hervieu es el jefe de la escuela del teatro social. Si sus obras nos hacen penetrar en la gran burguesía también tiene sus observadores y sus campeones la burguesía media, y en primera línea figura Henri Becque, espíritu inteligente, egoísta y excesivamente agudo, lleno de indiscreta osadía que se ha estrellado contra sí mismo y contra los demás, que ha dado un gran golpe, pero se le ha quedado la mano como embotada.

Había empezado con la bufonada vaudevillesca: *l'Enfant prodigue*, del que escribía Sarcey: « Ese joven ha recibido el don del teatro que vale por todos: el del buen humor. » En efecto hay allí tipos divertidos como Bernardino, el alcalde pomposo y verboso que dirige un discurso al recaudador. « Es sordo », le dicen: — « Es posible; pero se supone que yo no lo sé. » Y la Sra. Delaunay, vincapervinca de subprefectura, madre melómana que tiene á su hijo de una mano y con la otra toca música de Beethoven. Y Chevillard el bohemio desastrado: « Las mujeres, fijese Ud. bien Teodoro, son como los fotógrafos: hay un imbécil que conserva cuidadosamente el chisé, mientras que la gente de talento se reparte las pruebas. »

Se encuentra esta clase de humorismo en la primera escena de *la Parisiense*: « ¡Resistid, Clotilde, resistid! Permaneciéndome fieles os conserváis digna y honrada. El día en que me engañéis... ¡Cuidado, ahí está mi marido! »

El autor de *Michel Paupe*, *la Navette*, *les Honnêtes Femmes* y *la Parisienne* poseyó la observación perspicaz y penetrante, la intuición de lo sobrentendido y una vis cómica cruel; su obra es sombría, llena de ironía maligna y mordaz. Fué escudriñador, huraño y desconfiado. Los optimistas le han acusado de falsedad. Ha hecho un estudio implacable de los vicios de la sociedad y de los peligros que presentan para el individuo y para la mujer sin defensa. Léase *les Corbeaux* (Comedia Francesa, 1882). Los asociados Vignerón y Tessier son felices. La Sra. Vignerón tiene cuatro hijos: Gastón, María, Judith y Blanca, desposada con el Sr. de Saint-Genis. Muere Vignerón de apoplejía, y Tessier, de acuerdo con un notario criminal, Bourdon, hace vender la fábrica y la compra de nuevo por un precio irrisorio. Por lo que hace á los terrenos, la liquidación es desastrosa. El hijo Gaston ha sentado plaza. La madre se queda sola contra los cuervos que la despojan. Le quedan en todo 50.000 francos. La Sra. de Saint-Genis rompe el matrimonio de su hijo y de Blanca. Pero Blanca ha cometido un desliz y, al verse tratada por la Sra. de Saint-Genis de mujer perdida, se vuelve loca. Entre tanto llueven las facturas. Judith da lecciones y se propone entrar en el Conservatorio. Su profesor la desengaña y le hace ver sin contemplaciones que no tiene talento ninguno. Tessier quiere pescar á río revuelto, y propone á María ser su querida. Ella le arroja. Pero el anciano está perdidamente enamorado de la joven y María se sacrifica y se casa con él para salvar á su familia.

Como se ve, es éste un estudio social cruel, una terrible situación cuyas angustias todas nacen del poder de los hombres de ley, una gradación de fatalidad y un crescendo de infortunios.

Después de Becque viene Brieux, que es el que mejor ha estudiado los sueños y las aspiraciones frustradas de la pequeña burguesía. Cada

pieza del Sr. Brieux plantea un problema turbador. *Le Berceau* pone de relieve una de las más fastidiosas consecuencias del divorcio. Nos hallamos en casa de los Sres. Marsanne, padres de una hija que se casó primero con el Sr. Chantrel, del que se divorció más tarde. De su primer matrimonio, tenía un hijo. Para asegurar al niño un protector, y por consejo de su padre, se casa en segundas nupcias con el Sr. de Girieux, aunque éste es ya algo maduro en años. He aquí el tema. Una mujer C, divorciada, que se vuelve á casar con B, tiene un hijo de A, y éste vive aún. El químico va á amalgamar estos elementos en su mortero y va á confeccionar una mezcla detonante, preñada de catástrofes. La Sra. de Girieux va á ver á sus padres con su hijito, éste cae enfermo y no hay medio de transportarle. Hay que dejarle en casa del abuelo. La madre se halla atormentada é inquieta. El Sr. de Girieux, el marido B, se siente molestado por esta solicitud en favor de un niño que no es su hijo. Este niño es como si el otro viniese á inmiscuirse á cada instante en su vida. Está celoso de las caricias de la madre al niño como si éstas se dirigiesen al otro. Él se mostraría de buen grado más duro y más enérgico. Hay que corregir al niño de sus defectos, hay que ponerle en el liceo. El padrastro obedece instintivamente á un odio inconsciente. La madre se rebela y pone en descubierto este sentimiento que adivina: « Ud. no ama á mi hijo como me lo había prometido. » ¡Ud. le odia! »

El marido no lo niega. Descubre en sí unos celos latentes contra el padre ausente y siempre presente, el divorciado que está siempre allí, del que se habla constantemente, porque hay que enviarle el niño en días determinados, y tiene derecho para dar su parecer sobre todas las cuestiones de educación que interesan al pequeñuelo. El marido B está ya harto de este reparto obligatorio; desearía ser dueño de su hogar y de su esposa. ¡Si supiese lo que le espera!

Llega en esto el doctor y declara que no es posible transportar al enfermo. Es amigo del divorciado y éste, por ser su día de visitar, á su hijo, se halla abajo en el carruaje esperando al pequeño que no sabe que se halla en cama. ¿Van á arrojarle de la cuna en que sufre su hijo? Le permiten que suba á verle. Es médico y juzga el caso grave. No quiere alejarse y desea velar por su hijo en peligro. No es posible arrojarle, pues esto sería una inhumanidad. He aquí pues el cuadro: el niño enfermo en casa de sus abuelos, el marido B que vuelve á su domicilio furioso y solo, su esposa que se queda al lado de la cuna en casa de sus padres, y al otro lado de la cuna, el padre, el primer marido.

Es fácil presentir el peligro que corre el honor del segundo marido confiado de esta suerte al primero. La pobre mujer no sabe ya á que atender.

Este drama es un pedazo de vida y de existencia. Todos se sienten

más ó menos interesados por lo que puede ocurrir. El auditorio toma parte activa en la representación, murmura, aprueba y discute: esto demuestra que la obra no es indiferente. La vida presenta esta clase de coyunturas extrañas que ponen en presencia al sucesor y al predecesor con ventaja para éste y en detrimento de aquél.

Ésta es la tesis. Predica el divorcio únicamente para las uniones estériles. Lo prohíbe para los matrimonios en que hay un hijo. En esto, su inspiración es generosa y elevada. El niño debe siempre hacer perdonar y olvidar; su dicha y su porvenir son antes que las disputas conyugales. Desde éste punto de vista, la obra tiene excelente alcance social y es un sermón útil, porque el teatro se ha convertido en una tribuna y una cátedra. Obra mediante las exhortaciones, y sobre todo mediante el ejemplo. Al salir de esta representación téngase por seguro que un hombre que estuviere á punto de casarse con una divorciada que tenga un hijo cuyo padre vive aún, vacilaría ó retrocedería. Y acaso ciertas madres irritables se calmarán y retirarán su instancia de divorcio, á causa del hijo.

De esta suerte siembra Brioux buenos pensamientos, prudentes consejos, palabras de calma y temores para lo porvenir, con lo cual realiza una obra útil y saludable. Corrige las costumbres pero no ríe. Todos los problemas sociales le han atraído, la instrucción primaria en *Blanchette*, la institutriz pobre y refinada que sufre á causa de su cultura; el mundo de las artes en *Ménage d'artiste*; la ciencia en *l'Évasion*, que plantea la contradicción angustiosa entre la herencia y el libre albedrío; el sufragio universal en *l'Engrenage* que nos muestra al político víctima de sus propias frases, que se desliza hasta caer en tentaciones pecaminosas y que se libra de ellas con un hermoso gesto de honradez; la caridad en *les Bienfaiteurs*, en que acumula dos problemas: el Sr. Landrecy y sus obreros, ó la organización del trabajo, y la Sra. Landrecy y sus comités ó la extinción del pauperismo; la cuestión de las nodrizas se ve tratada en *les Remplaçantes* en que fustiga á las madres que abdican de su deber con detrimento de sus hijos, que maman con la leche de las nodrizas vicios y herencias monstruosas. Vienen luego la cuestión de la población en *Maternité*; la magistratura en *la Robe rouge*; después *les Avariés*, y por último la unión libre en *Petite Amie* ó la avidez dura y mezquina del modesto tendero.

La carrera de las mujeres le inquieta en *les Filles de M. Dupont*, trio desconsolador; una, soltera, se echa á perder la vista pintando porcelana. La otra es casada y es la más desdichada. La tercera, con sus vestidos demasiados vistosos desaparece en el torbellino de una existencia irregular.

Si descendemos un grado para llegar al pueblo, encontramos á Mirbeau que, antes de mostrarnos al Turcaret ó al Mercadet modernos en

*les Affaires sont les affaires*, trazaba un cuadro de los huelguistas en *les Mauvais Bergers*. Emile Fabre nos pinta las costumbres electorales en *la Vie publique*, y la miseria de los modestos tenderos robados por los banqueros cimarrones, en *les Ventres dorés*. Brioux nos hace entrar en el taller parisiense, con *Résultats des courses*. Con Jean Julien nos denuncia la dureza del campesino en *le Maître*. Lucien Descaves nos muestra en *la Clairière* con Maurice Donnay una colonia comunista en lucha con la sociedad, antes de evocar esos tipos tan característicos de nihilistas, hijos de la gran religión de la humanidad y de la fraternidad universal: *les Oiseaux de passage*<sup>1</sup>.

Este teatro moderno en el que también trabajan Jules Case, Méténier, Janvier, Ballot, Guinon, etc., presenta caracteres especiales; uno de ellos y el más predominante es la amargura y el pesimismo. Es como un lamento desconsolado y quejumbroso; no hay en él sino catástrofes y desamparos. Parece que se asiste al fin de alguna cosa, á la agonía de un mundo. El cuadro es siniestro, formado de miserias, como si presagiase la destrucción y la nada de todo. Es el rescate de la religión del progreso que edifica el porvenir sobre una serie de ensayos fracasados y de tentativas infructuosas, y que hace de nosotros, generaciones sacrificadas y, de la serie de los tiempos, series de abortos como si la humanidad, á semejanza del vino añejo, estuviese segura de mejorarse con los siglos. Teorías seductoras, pero en el fondo peligrosas y de dudoso resultado porque ¿á quien se podrá hacer admitir que los grandes siglos de civilización brillante en Egipto, bajo Pericles, Augusto, los Médicis y Luis XIV fueron errores y tentativas abortadas? Colocar el progreso tan lejos y tan alto ¿no es arriesgarse á hacerlo inaccesible é inspirar el desaliento de no poder llegar jamás á él? El teatro social pone toda su esperanza en las generaciones venideras. Como dice Robert de Chantenelle, que muere por su hijo, en *les Fossiles* de Curel: « Se ha segado toda la pradera para salvar una florecilla. » El niño representa en él el porvenir y la esperanza. La intriga ha adquirido en este teatro la mayor sencillez. Se ha reducido lo convencional; no hay ya confidente, y esto es una nueva dificultad.

Los antiguos presentaban cándidamente un prólogo. El teatro clásico tenía exposiciones convencionales. En el teatro de Dumas, d'Augier ó de Labiche, había siempre á mano un amigo que llegaba de viaje, un criado recién entrado en la casa que planteaba para los espectadores las cuestiones á las que creíamos útil que se respondiese de antemano. El arte moderno ha destruido estos medios, pero sobre todo se asigna un papel nuevo; sus funciones no son ya distraer, sino instruir. Toma

1. De este género de teatro no se ha hecho mucho en España, en materia de teatro artístico. Sin embargo merecen citarse *Juan José de Dicenta*, y algunas de las obras de Benavente.

(N. del T.)

con frecuencia pretexto de este deber para complacerse en pinturas atrevidas é inconvenientes, so pretexto de hacer el vicio odioso por medio del espectáculo, como hacían los espartanos embriagando á los esclavos.

El verdadero papel de los autores dramáticos debe ser difundir los grandes y nobles sentimientos que nos elevan sobre el vulgo, y los instintos de generosidad, de abnegación, de sacrificio, de bondad y de fraternidad.

Ésta es la noción superior que debe dominar todas las divisiones teóricas, y esto es, á no dudarlo, cualesquiera que sean el género y la clase á que pertenece una obra, lo que determina siempre su sentido y su acción sobre el público que acude al teatro para dejarse guiar hacia las cimas, y no para imponer al arte sus aficiones vulgares y bajas.

\* \* \*

Una historia del teatro resulta incompleta sin una historia de los cómicos. Aquí apenas me es lícito trazar un bosquejo á título de indicación. Los cómicos son los colaboradores del autor, cuya obra suelen elevar con frecuencia más aún hacia el ideal soñado: tienen derecho al recuerdo, único privilegio que sobrevive á su sonora celebridad. El siglo xix ha conocido muy grandes nombres que voy á evocar rápidamente.

J. Boutet de Monvel (1745-1811) brilló sobre todo en el siglo anterior y fué considerado en la tragedia como el heredero de Lekain. Se retiró en 1806.

Talma<sup>1</sup> (1763-1826), hijo de un dentista, educado en Londres donde debutó, vino á París á hacer una revolución en la indumentaria teatral, que se propuso hacer exacta y documentada, y en la dicción que deseaba hacer más natural.

Encargado del papel insignificante de Próculo, que no tiene veinte versos en el *Brutus* de Voltaire, salió de su camarín con el traje austero que hizo exclamar á la Srta. Contat: «¡Dios mío! ¡Si parece una estatua!» Representando á Tito, en la misma obra, se hizo cortar los cabellos á la moda de un busto romano, lo cual introdujo el peinado á lo Tito. Talma completó la obra de Lekain principalmente en cuanto al peinado y á la caracterización de la cabeza: unió la belleza artística á la exactitud histórica. Se dejó dominar demasiado por las ideas exclusivas de David y de su escuela que, en el ardor de su reacción, no habían visto más que un punto de la antigüedad, la parte más austera, la más desprovista de gracia y la habían expresado con tiesura majestuosa y entonada.

1. Nuestro célebre Maíquez vino á París para estudiar de cerca al gran actor francés.

(N. del T.)

Napoleón, que soñaba con la educación moral del pueblo por medio del teatro, se le agregó como un auxiliar útil, hizo de él su amigo y le procuró un público de reyes.

Su nombre ilumina el principio del siglo. Las *Reflexiones sobre Lekain* y el arte teatral tienen aún mucho interés y nos dan á conocer sus ideas acerca de sus papeles que, desde el repertorio clásico (Cinna, Neron, Joad, Orestes, César), se extendieron á sus numerosas creaciones: Carlos IX, Juan Sin Miedo, Egisto, Leicester, Carlos VI, etc. Dotado de un temperamento muy apasionado y comunicativo, conmovía los corazones y elevaba las almas. Hay pocos artistas cuya influencia y cuyo recuerdo hayan durado tanto después de la muerte.

La Srta. Mars (Ana Boutet) (1779-1847), hija de cómicos, protegida de la Contat, no hizo prever en sus principios su brillante carrera. Hacía papeles de dama joven y de gran coqueta según se presentaba; hallaba lindas agudezas en los papeles de Marivaux y matizaba de un modo encantador el género *precioso*. Napoleón I se enamoró de ella y no fué el único, como lo demostraban los aderezos de la Srta. Mars que fueron célebres. La cigarra supo convertirse en hormiga y murió rica á los 68 años. Tuvo el valor de ser fiel á su imperial amante después de su caída.

Los guardias de corps organizaron una cábala terrible contra la Srta. Mars, conocida por sus aficiones napoleónicas. — Avisada con respecto á sus proyectos, respondió: «¿Qué tienen que ver los Sres. Guardias de corps con Mars?» — Esta broma envenenó la ira. — Habiéndose mostrado la actriz en escena con un traje sembrado de abejas y de violetas, símbolo adoptado por los napoleónicos para manifestar su esperanza del retorno del emperador por la primavera, la irritación llegó á su colmo. Mars no consintió en hablar al público para explicarse acerca de las frases que se le atribuían no obstante el tumulto de los alborotadores. Quisieron hacerle gritar: ¡Viva el rey! Y como insistiesen con gran estruendo, dijo: «Pues bien, he gritado, he gritado durante el tumulto.» Y la representación tuvo lugar.

Hizo brillantes creaciones en el repertorio romántico, la duquesa de Guisa en *Henri III et sa Cour*, doña Sol, Tisbe, Desdémona, Hortensia (*Ecole des vieillards*) é Isabel en *Enfants d'Edouard*. Á los 62 años, desempeñaba todavía el papel de Celimena. Defendió como Talma la exactitud en la reconstitución de los trajes y el tono natural en la declamación.

Josefina Rapin (1780-1835), llamada la Duchesnois, nació en Saint-Saulves cerca de Valenciennes, donde existe su estatua. Doncella primero, y luego cajera, no pudo resistir á su vocación y huyó de su familia. Legouvé padre fué su protector y su profesor y la hizo entrar en la Comedia Francesa, estrenándose en *Fedra* con éxito tal, que no tardó en reaparecer en los papeles de Rojana, Ariadna y Hermione. La lle-

gada de la hermosa Georges « dotada del esplendor de las formas » hizo daño á su insignificante persona. Pero triunfaron el genio y el fuego del arte; la Duchesnois triunfó, conmovió, encantó, hizo furor en el público y gastó sus fuerzas sacudiendo los nervios de su débil naturaleza. Tuvo que resignarse á descansar con frecuencia, y á ausentarse de la escena, hasta que se retiró definitivamente. No se volvió á hablar más de ella hasta que se dió la noticia de su muerte.

Sus ojos negros llenos de fuego, daban gran expresión á su fisonomía : el timbre de su voz era á propósito para excitar la compasión y para expresar la pasión. — Por eso ninguna actriz ha representado el papel de Ariadna con tanta verdad. El efecto escénico que había logrado hallar en el momento en que la heroína llega á saber que su hermana acaba de ser robada tiene incomparable belleza. — Su sorpresa, su dolor, el súbito anonadamiento de su ser, la mirada que fijaba en el público, y esta palabra de sensación intraducible : *Tiemblo*, que acompañaba el estremecimiento de su cuerpo, presentaban el cuadro más completo que puede hallar el arte. — Lafon que, en esta escena, desempeñaba el papel de Pirítoo, se sintió un día tan emocionado, que no pudo menos de exclamar : « ¡Oh ! ¡amiga mía eso es sublime ! » El público hizo oír en seguida frenéticos aplausos.

Se ha afirmado, por otra parte, que en este papel excedía á la Srta. Clairon; se ha hablado con frecuencia de la especie de hipo que acompañaba á su dicción sobre todo en los parlamentos de cierta extensión. « Si me propusiera combatirlo, decía á los que se lo echaban en cara, me ahogaría la sangre; porque en las emociones de la escena, me sube á la garganta y no me deja otro alivio que eso que me reprochan y que me es tanto más penoso cuanto que no lo puedo evitar.

Además de los papeles clásicos, creó los de María Estuardo, Arquedamia, y una Juana de Arco cuyo curioso traje, á la moda de 1830, se conserva en el ayuntamiento de Valenciennes.

La Srta. Georges (Wemmer) (1787-1867), hija de cómicos, se estrenó joven en provincias. La Srta. Raucourt se fijó en ella en Amiens, le dió consejos y la hizo estrenarse en París en 1802 en Clitemnestra. Produjo sensación, con su belleza majestuosa, y con la pasión que brillaba en toda su persona así como con sus ademanes y su juego escénico. Fué rival de la Duchesnois menos hermosa, pero más tierna, más expresiva y más animada por el ardor interior y la llama de genio. Abandonó á París para ir á Viena y á Rusia. Napoleón I la llamó y confió su talento á Talma, que la formó y la elevó al más alto grado de perfección artística. Protegíala la reina Hortensia. En 1816 abandonó de nuevo á París y se vió excluida de la Comedia Francesa. Volvió á presentarse en el Odeón donde representó los dramas románticos de Víctor Hugo. Después de 1840, vinieron para ella la decadencia y la miseria. Murió pobre y abandonada en 1867 de un modo lamentable, según refiere Victor Hugo.

Es célebre su rivalidad con la Duchesnois.

Sus amigos la impulsaron á mostrarse en los papeles de la Srta. Duchesnois, y hasta en el de *Fedra*, que era el triunfo de esta última. Esta pretensión de rivalizar con una actriz que, desde el primer momento, se había colocado entre las más ilustres, sublevó contra la Srta. Georges á los partidarios de la Srta. Duchesnois y manifestaron su indignación viva y tumultuosamente. El patio del Teatro Francés se dividió en dos campos, no siendo lícito á nadie permanecer indiferente. Todo el mundo hizo punto de honra el aplaudir frenéticamente á su divinidad y silbar de igual modo á la divinidad rival.

Á no ser por la intervención de la emperatriz Josefina, que hizo ordenar su recepción en 1804, — es posible que, á pesar de la superioridad de su talento la Srta. Duchesnois hubiese quedado vencida. — La admisión de ambas antagonistas y la línea divisoria netamente trazada entre sus respectivos papeles apaciguaron al fin estas turbulencias, hasta tanto que la Srta. Georges, con su imprevista huida á Viena y luego á Rusia (1808), dejó el campo enteramente libre á su rival.

Bocage (1797-1863), talento lleno de vigor pero falto de gracia, después de curiosas creaciones en *Schoenbrunn et Sainte-Hélène*, *la Cure et l'Archevêché* et *le Dernier Jour de Missolonghi*, fué un Antony notable, encorvado bajo el peso de la fatalidad, y un Buridan que encarnó el valor del león, la generosidad del caballero, la ferocidad del bandido y la astucia del cortesano (*Tour de Nesles*). Después de un breve paso por la Comedia Francesa, donde no se acomodaba al tono de la casa, fué á triunfar en la Porte-Saint-Martin y en el Ambigu. Contribuyó al éxito clásico de *Lucrecia* en el Odeon en 1843 y llegó á ser director de este teatro. Volvió al servicio activo en el circo imperial, después en *le Barde gaulois* (1860), *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1862) y murió en pleno vigor. El periodo romántico había sido la más brillante época para su tipo melancólico y su belleza bironiana, que entusiasmó á Henri Heine.

Virginia Déjazet (1797-1875), la chispeante actriz, se estrenó á los 5 años en Capucines, representó á los 12 el hada Nabotte de *la Belle au Bois Dormant* y á los 17 años empezó á representar papeles de hombre que no debía abandonar y que le sentaban muy bien. Las envidias de Leontina Fay y de Jenny Vertpré le crearon dificultades que su talento logró vencer y fué aclamada, bajo el uniforme blanco del duque de Reichstadt, en *le Fils de l'homme*, un papel que convenía á su encanto andrógino. *L'Enfance de Louis XII*, *Sophie Arnould*, *J.-J. Rousseau aux Charmettes*, *les Premières Armes de Richelieu*, *Gentil Bernard*, *les Trois Gamins* contribuyeron á poner de relieve y por largo tiempo sus dones de muchacho alegre de cascotes y de querubín inquieto que no envejecía, lo cual maravillaba á Jules Janin :

¡Es tan delicado lo que hace, tan inteligente, tan lleno de ingenio, de gracia, de tacto! ¡Oh! ¡qué amable mujer en quien respira aún á tan elevada presión el buen humor de antaño! ¡No sabe lo que es envejecer! ¡Si se cuentan los años, enseña sus dientes! Si dicen su edad, canta una canción báquica, y se ríe en las barbas del que se le acerca; tiene veinte años, esos eternos veinte años, que las demás criaturas humanas no tienen más que una vez durante veinticuatro horas. ¡Después, amigo mío, corre detrás de estos veinte años! La Srta. Déjazet los tiene siempre; y siempre los mismos con la misma pierna perfectamente modelada, el mismo talle de junco muy esbelto. Canta que es un placer, pasando de lo grave á lo dulce... ¡Pues qué diré de su valor! ¡y qué de sus luchas con la gente de ingenio que le hacen decir tantas tonterías!

Lo mismo le da, nada le importa, nada le molesta; sonrío y río de todo, hasta de lo que no hace reír y que ella convierte en risible. Buena, llena de viveza y gracia, siempre bailando y saltando, con piruetas capaces de romper la cabeza más ágil y de cansar al más atrevido! ¡Es un problema! Un problema sobre todo para los rostros de ayer admirados de tener canas, cuando su abuela, tiene la cabeza de la corneja, la mirada de la paloma, charla como una picaza, y canta como un pitirrojo, mezcla de gorrión y de ruiseñor.

Déjazet reveló al público y á sí mismo á Victorien Sardou, que hizo para ella *les Premières Armes de Figaro* y *Monsieur Garat*, y Legouvé recordaba con frecuencia en Seine-Port, al joven Sardou llamando á la puerta del pabellón de Déjazet para someterle sus papeles con la inquieta ansiedad del principiante.

Dorval (1798-1849), naturaleza enérgica, hermosa, fogosa, apasionada, resuelta, encarnó de un modo inolvidable á Adela d'Hervey, á doña Sol, á Catalina (Angelo), á Beatriz Cenci, á Kitty Bell, á Lucrecia, á María Juana, uno de sus más hermosos papeles (Véase la Correspondencia de Chopin) en el que supo reunir bajo los andrajos de una mujer del pueblo, « á la bíblica Raquel que no podía consolarse, á Niobe, cuyos ojos de mármol están siempre húmedos y á Hécuba que, según la expresión griega, *aullaba* de dolor » (Teófilo Gautier).

Sin embargo á la tormenta romántica, sucedía un período literario medido y *razonable*, algunas tragedias depositadas sobre el altar del buen sentido fueron la señal de una reacción: la Sra. Dorval, la reina del drama, se halló de pronto decaída de sus grandezas; Rachel la destronaba como Ingres destronaba en pintura á Eugenio Delacroix. Súbitamente, todo el mundo se sentía animado de un gran amor por lo antiguo, y parecían deber renacer los hermosos días de la tragedia clásica. La gran actriz que había desempeñado tan maravillosamente los papeles de Adela d'Hervé, de María Juana y Marion Delorme, quiso, después de *Lucrecia*, representar el papel de Inés de Méranie (Odeón, diciembre de 1846). Desgraciadamente sintió lo que pesaban los alejandrinos de Ponsard, que era el dios del día. Mientras sucedían al ruido y á las luchas el silencio y el vacío, y, á las obras brillantes

llenas de vida y atrevidas obras sin brillo, lánguidas y tímidas, altamente celebradas, María Dorval, olvidada iba á terminar en el retiro y en la pobreza una vida consagrada por completo á su arte. La gran cómica murió á consecuencia de una larga y dolorosa enfermedad dejando dos hijos. Se había casado, en segundas nupcias, con Merle, periodista y autor dramático. Cuando, después de su muerte, penetraron en casa de aquella gloriosa y pobre mujer, cuyo recuerdo había permanecido tan simpático y tan conmovedor, su casa estaba desamueblada; no quedaba nada de los esplendores del tiempo pasado, á no ser una corona regalada por una mano ilustre en el estreno de la actriz, corona que había conservado siempre con piadoso cuidado.

Frederick Lemaitre (1800-1876) fué el Talma del bulevar. Robert Macaire, Othello, Kean, Vautrin, el trapero de Félix Pyat, Tragaldabas, el Viejo Cabo y Bilboquet son las figuras poderosas del álbum que creó su talento. Fué el actor del gesto violento é inesperado, lleno de expansión. No triunfaba en los papeles tenebrosos y concentrados; se embriagaba, pero la embriaguez multiplicaba sus fuerzas.

Los demás, ha dicho Teófilo Gautier, son máscaras. Frederick es un hombre. Pasará, en su panteísmo inteligente, de Ruy Blas á Paris el bohemio, de Kean á don César de Bazán, de Robert Macaire á Paillasse, de Buridan al padre Juan, dejando por todas partes su huella. Las grandes elegancias del hombre de mundo, las ambiciones sordas, las intensas avaricias, las ironías burlonas, se las asimila, las concibe y las ejecuta. Casaca de terciopelo de los nobles, trajes de parada de los actores de feria, andrajos filosóficos del cinismo, guardarropa del pobre, manchado por la miseria, disfraces del crimen manchados por el desenfreno, manto flordelisado del ministro, lamentable librea del lacayo, anteojera de tafetán verde de Jacques Ferrand, capa desgarrada de don César, tela de colchón de cuadros y exorbitante gorguera de Paillasse son para él disfraces neutros, porque su corazón late debajo.

Rachel (Elisa-Felix) (1821-1858), Suiza, cantante callejera, cantatriz, y, después de perder la voz, criadita del teatro Molière, pequeña, negruzca, de voz ronca (tiene en contra suya la voz y la talla dice Cherubini á su entrada en el Conservatorio) con ojos ardientes y profundos de judía, sorprende al público y á la crítica con sus estrenos en el Teatro Francés en la tragedia (Camila, Emilia, Hermione, Erifila, Mónica, Roxana). Fué espléndida y vibrante.

¿Quién no recuerda, dice Paul de Saint-Victor, el extraño contraste de vida y muerte que ofrecía cada una de las representaciones de la trágica. Mientras estaba en escena, la tragedia marchaba, vivía y apasionaba á la multitud; pero luego que la abandonaba, volvía á caer sobre la acción y los personajes el frío de mármol que cae de las bóvedas de las necrópolis.

La tragedia resplandeció y revivió con ella. La Sra. de Girardin