

**L A P A R A D O J A D E L
C O M E D I A N T E**

D E N I S D I D E R O T

**CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
JACQUES COPEAU**

Título del original francés:
PARADOXE SUR LE COMEDIEN

Ediciones **elaleph**.com

Editado por
elaleph.com

© 1999 Copyright www.elaleph.com
Todos los Derechos Reservados

reflexiones de un comediante sobre
" la paradoja " de Diderot

por

Jacques Copeau

Un concepto elevado del papel del actor se asocia, en Diderot, a la nobilísima idea que éste sustenta acerca del teatro.

El arte del actor -dice- exige "gran número de cualidades que la naturaleza reúne tan pocas veces en una misma persona, que abundan más los grandes autores que los grandes comediantes". (*Dictionnaire Encyclopédique. Article Comédien*).

"No conozco estado alguno que exija formas más exquisitas, ni costumbres más honestas que el teatro". (*Deuxième Entretien sur le Fils naturel*).

Diderot llega hasta a encarar un resurgimiento teatral, desde el punto de vista del actor, y llega hasta hacerlo depender del artista mismo. Porque si el poeta confiara únicamente sus obras a hombres *respectables*, tendría que respetarlos, primeramente. Así ganaría en pureza, en delicadeza, en elegancia. Y, junto con él, saldría ganando el público.

Uno se siente conmovido al ver cómo honra un espíritu selecto, a los servidores de la escena, exigiendo previamente de ellos una nobleza que les cree obligaciones.

Mas apenas dirige la mirada a la condición del actor y a su carácter, Diderot desciende al pesimismo más extremo. Para "una profesión tan hermosa", sólo ve surgir vocaciones en "la falta de educación, la miseria, el libertinaje". Deplora que ninguna doctrina saludable sea puesta en práctica para despertar aquello que la naturaleza no produce por sí misma: "Si vemos tan pocos grandes actores -dice- es debido a que los progenitores no destinan sus hijos al teatro; es porque éstos no se preparan mediante una educación comenzada en la juventud; es porque una compañía teatral no es (como debiera serlo en una comunidad en la que se otorgase a la función de hablar a los hombres congregados para ser instruidos, entretenidos, corregidos, con la importancia, honores y recompensas que tal función merece), una corporación formada, como las demás comunidades, por gente proveniente de todas las familias de la sociedad y llevados a escena tal como se dedican a servir, al palacio, a la iglesia, por propia elección o

por gusto y consentimiento de sus tutores naturales".

Diderot podía agregar que los más propensos a sanas aspiraciones, entre los estudiantes de arte escénico, los menos rebeldes a la disciplina son también, a menudo, los menos dotados. Podía preguntarse si la intensidad de esas dotes no está en razón inversa a cierta inteligencia y ciertas virtudes, y si, por lo mismo, los actores más distinguidos, si bien prestan al teatro el brillo de su personalidad, no serán, por regla general, los peores enemigos del arte dramático.

Diderot los consideraba "ridículos, cáusticos y fríos, fastuosos, disipados, disipadores, interesados, aislados, vagabundos, vanidosos, insolentes, envidiosos, presuntuosos", etc... Duda de que esa gente desdeñable posea un alma. Y, para terminar: "Están excomulgados... -dice-. ¿Creéis que las huellas de tan continuo envilecimiento puedan ser nulas y que, agobiada bajo el fardo de la ignominia, pueda un alma ser tan firme como para sostenerse a la altura de Corneille?".

No es ya a la condición, sino a la naturaleza del actor que él dirige sus ataques. Y no es a la naturaleza corrompida por la función que Diderot instruye

proceso, sino que declara a la función en decadencia a causa de la naturaleza viciada del artista. Encontramos rencor en este juicio. Es tan apasionado como, en su autor, es grande su amor al teatro.

"Tengo en alta estima el talento de un gran artista -escribe Diderot-, pienso con melancolía que *ese hombre es raro*"...

En efecto, es tanto más raro -y tanto más grande cuando aparece- cuanto el oficio ejercido amenaza más a la persona humana, a su integridad, a su elevación.

Shakespeare dice (*Hamlet, Acto 2°. Escena II*) que la naturaleza del comediante es contra natura, que es horrible y, al mismo tiempo, admirable. Lo expresa con una sola palabra: *Monstruous*.

Lo que resulta horrible, en el artista, no es la mentira, puesto que él no miente. No es el engaño, porque no engaña. Tampoco la hipocresía, ya que aplica su monstruosa sinceridad a ser lo que no es; y menos aún a expresar lo que no siente, sino a sentir lo imaginario.

Lo que trastorna al filósofo Hamlet, lo mismo que a sus otras apariciones infernales, es que, en un ser humano, las facultades naturales sean llevadas a un uso fantástico.

El comediante se expone a perder su rostro, y a perder su alma. Los encuentra falseados o no los encuentra, en el momento en que los necesita para volver a sí mismo. Sus rasgos no se componen, su apariencia y su verba permanecen demasiado libres, desligados, como separados del alma. El alma misma, a menudo desconcertada en exceso por la representación, demasiado ejercitada, gastada más allá de lo normal por imaginarias pasiones, deformada por costumbres ficticias, pisa en falso en la vida real. El ser entero del actor conserva, en este mundo humano, los estigmas de un comercio extraño. Al volver de la escena parece salir de otro mundo.

*

El oficio del actor tiende a desnaturalizarlo. Está en la consecuencia de un instinto que impulsa al hombre a desertar de sí mismo para vivir bajo otras apariencias. Es, por lo tanto, profesión que los hombres desprecian. La encuentran peligrosa. Le achacan inmoralidad y la condenan por misteriosa. Esta actitud farisaica, que las tolerancias sociales más extremadas no han suprimido, refleja una idea profunda. La de que el comediante hace algo prohibido: engaña a la humanidad y se burla de ella. Sus sentidos y su razón, su cuerpo y su alma inmortal no

le han sido otorgados para que disponga de ellos como de un instrumento, forzándolos y haciéndolos girar en todas direcciones.

Si el actor es óptimo, es, entre todos los artistas, el que más sacrifica su persona en el ministerio que ejerce. Nada puede darnos que no ofrezca en sí mismo, no en efigie, sino en cuerpo y alma y sin intermediarios. Sujeto y objeto al mismo tiempo, causa y finalidad, materia e instrumento, él mismo es su propia creación.

Ahí reside el misterio: el que un ser humano pueda considerarse y tratarse a sí mismo como a la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento al cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él: actuar sobre sí mismo y ser el actuante, hombre común y marioneta.

Esto es lo que hace decir a cierta gente, para quien sólo es visible el mecanismo del actor, que las contorsiones y los trucos que éste emplea nada tienen que ver con los procedimientos del arte creador. Resuelven el problema disociando el espíritu de la mecánica y, rechazando al actor, prefieren la marioneta.

Diderot acepta al artista de teatro. Lo conoce. La mayoría de las observaciones que hace con respecto a él son justas. De éstas, hubiera sacado sólo conclusiones razonables, a no mediar ese desorden de pensamiento que constituye su debilidad, y esa manía de explotar en forma de paradojas aquello que distingue su parecer, del común entendimiento.

Exige del actor mucho "razonamiento". A este respecto, concordamos de buen grado con él, en contra de aquellos que querrían rebajar nuestro oficio considerándolo incompatible con las altas funciones del espíritu. "En ese hombre es necesario un espectador frío y tranquilo...". Se trata del gran artista. Eso significa concederle una facultad que posee todo artista de jerarquía: "En consecuencia, exijo que posea penetración...". Sí. Pero Diderot agrega: "*y ninguna sensibilidad*". He aquí la paradoja, que torcerá todo. Paradoja que asumió su forma más agresiva en las observaciones sobre Garrick. Allí leíamos que: "La falta de sensibilidad es la que *hace* actores sublimes". Esta frase, al ser escrita, debió llenar a Diderot de profundo entusiasmo. (¡Es como el viento huracanado, que enloquece su espíritu!). Pero en el momento de transcribirla en la *Paradoja*, capta la enormidad, y la corrige de este

modo: "la que *prepara* a los actores sublimes", frase que no dice mucho más.

Nos resultaría muy fácil fingir que no sabemos qué designa Diderot con el nombre de "sensibilidad". No es la simple "cualidad de sentir". Todavía menos aún esa gran "precisión" que se atribuye, en Física, a ciertos instrumentos, tornándolos capaces de indicar "las más leves variaciones", y que podríamos reclamar aquí como el don más exquisito del artista. Cuando Diderot escribe: "Los grandes poetas, los grandes actores y tal vez en general todos los grandes imitadores de la naturaleza *son los seres menos sensibles*", pienso que no desea rechazar en el artista, vale decir, en el "contemplador", otra cosa que cierta "susceptibilidad a la impresión de las cosas morales", susceptibilidad que él mismo sufría, y esa *facilidad* hacia los "sentimientos de humanidad, de piedad, de ternura" que Bossuet llamaba "vulgar" y que nosotros, irrespetuosamente, denominamos "sensiblería"...

"Existe una especie de vaga sensibilidad -dice Duclos- que no es más que una debilidad orgánica". Diderot, al plantearse esa pregunta, determina el mismo sentido: "La sensibilidad... es, me parece, esa disposición compañera de la debilidad de los órga-

nos, consecuencia de la debilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, de la fragilidad de los nervios, que nos lleva a apiadarnos, a estremecernos, a admirar, a temer, a sumirnos en confusión, a llorar, a perder el sentido, a socorrer, huir, gritar, enloquecer, exagerar, despreciar, desdeñar, y a perder toda idea precisa acerca de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello; a ser injusto, demente".

¿Era cuestión, pues, para Diderot, de demostrar que la "enfermedad" recién descrita por él no constituye la facultad principal del artista de jerarquía, en particular del gran actor de teatro? Si en eso reside toda su paradoja, ¡hermosa paradoja!

Si no se tratara más que de una confusión en el sentido, a eso podría limitarse la discusión. Porque es evidente que los manejos del juego escénico exigen, por el contrario, órganos resistentes, y que una blandura excesiva de por sí, la facilidad hacia las emociones desbordantes, ofrecen un material demasiado tierno e informe como para grabar en él esas fuertes imágenes que el arte del comediante trata de desarrollar.

Pero, en más de una ocasión, Diderot contradujo su propia tesis, permitiendo que el sentido común se explayara sobre el tema.

Así, escribe a la señorita Jodin: "El actor que sólo posee sentido común y raciocinio, es frío; el que sólo posee labia y sensibilidad, está loco. Lo que torna sublime al hombre es cierto temperamento, mezcla de sentido común y de ardor. *No tratéis pues nunca de ir más allá de vuestra propia sensibilidad; tratad de que sea exacta*".

Excelente precepto, en el que se equilibran el respeto hacia el don natural y la consideración justa de la enseñanza. La frase que subrayo debería servir de regla para toda iniciación dramática.

En el *Deuxième Entretien sur le Fils naturel*, leemos: "Una actriz de poca inteligencia, no muy penetrante, pero de gran sensibilidad, comprende sin dificultad una situación moral, y encuentra, sin pensarlo, el acento que conviene a varios sentimientos diferentes que se funden juntos".

Pareciera aquí que la palabra "sensibilidad" sea tomada como sinónimo de "*exactitud*". Y he aquí que el espíritu tornadizo de Diderot toma otra dirección. Se apodera de algo verdadero. Y se apresta a exagerarlo:

"No es el precepto, sino algo más inmediato, más íntimo, más oscuro, y más cierto lo que los guía (a los actores de teatro) y los ilumina."

Llegamos a los dominios del misterio. Diderot lo percibe. Pero, sin renunciar por ello a su antagonismo formal entre lo sensible y lo razonable, sin analizar ese "otro algo", ese *tertium quid* que tanto nos interesa, hilvana una ligera explicación sin profundizarla, pasa de largo ante ese misterio sin aportar la menor claridad, y lo contemplamos a punto de otorgar plenos poderes a la sensibilidad, tal como los atribuyera al raciocinio:

"Abandonad la técnica -escribe a Mme. Riccoboni- ...Es la muerte del genio."

Sin embargo, al hablar de la misma Mme. Riccoboni, Diderot afirmaba que ella fue víctima de su sensibilidad, "por sobre la cual no supo elevarse jamás". Lo cual parece implicar que todo nace de la sensibilidad, pero que no se desliga y eleva sino a través de la inteligencia, tal como Diderot lo reconoce en su apóstrofe a Garrick: "Roscius¹ inglés, célebre Garrick... No me has dicho, acaso, que *aunque sintieras hondamente*, tu trabajo sería débil si, cualquiera que fuera la pasión... que debieras expresar, no supieras *elevarte con el pensamiento...*".

¹ *Roscius*: actor romano, amigo de Sila y de Cicerón; murió en 69 (A. D.)

Finalmente, es a lo más profundo del hombre, más allá de la sensibilidad, es al alma misma que Diderot apela, en este otro pasaje de una carta a la señorita Jodin:

"Tratad pues de tener buenas costumbres. Tal como hay una diferencia infinita entre la elocuencia de un hombre honesto, y la de un sofista que dice lo que no siente, igual diferencia debe existir entre la actuación, en escena, de una mujer decente, y la de una mujer envilecida, degradada por el vicio, que parlotea máximas virtuosas."

Hay, pues, algo en el actor que depende de lo que éste sea, que atestigua su autenticidad, que se adueña de nosotros por el timbre de su voz, sin superchería posible, y desde que aparece en escena, antes de pronunciar palabra, por su simple presencia. Ese algo es el que, en nuestra época, distinguía, entre todas, a una actriz como la Duse. Es una cualidad nata, a la que el arte puede ayudar a llevar a su máxima expresión, pero a la que no sería capaz de imitar.

..."el arte de imitar todo", dice Diderot.

Existe en el niño, en forma de facultad instintiva. Se anquilosa, a medida que el hombre surge, y que el carácter se forma. Luego se endurece.

Algunos hombres, en la vida, permanecen vacantes, disponibles. No se introducen en su personaje y parecen aptos para representarlos todos. Persiguen, en vano, una sinceridad propia. Se apoderan de la primera que viene, que no dura mucho. Los sentimientos que experimentan, las pasiones con que se prendan, las ideas que adoptan no los llenan nunca del todo. Siempre les sobra un lugarcito.

Ciertos personajes, en las comedias, entre los caracteres engeguedidos y sumidos en la pasión, desempeñan el papel de la clarividencia, del desapego, de la malicia y de las transformaciones. Imitan cualquier voz y se ajustan cualquier máscara: Ruzzante, Antolycus, Scapin...

"...el arte de imitar todo -dice Diderot-, o lo que es igual, una misma aptitud para todo tipo de caracteres y papeles."

Diderot pretende ver en esto todo el arte del comediante.

Las dos cosas no significan lo mismo. Algunos actores jamás harán otra cosa que imitar a sus personajes. Actúan según el modelo. La pura facultad de imitación, que está muy difundida, a menudo es superficial. No es aquello que distingue al tempera-

mento de un actor verdadero. El viejo Salvini, a quien tuve la ocasión de encontrar en Florencia poco tiempo antes de su muerte, me decía con cierto desdén, al hablar de algunos actores modernos en los que observaba esa flexibilidad excesiva: *son más-caras*.

Nos muestran a Garrick, asomando la cabeza por una puerta entornada, haciendo pasar su cara, "en el intervalo de cuatro a cinco segundos... de la alegría delirante a la alegría moderada, de esta alegría a la tranquilidad, de la tranquilidad a la sorpresa, de la sorpresa al asombro, del asombro a la tristeza", etc... etc... Y Diderot exclama triunfalmente: "Su alma ¿habrá podido experimentar todas esas sensaciones y ejecutar, de acuerdo con el semblante, esa especie de gama? No lo creo, ni usted tampoco". ¡Nosotros tampoco, por cierto! "¿Es posible reír y llorar a discreción? Se esboza el gesto más o menos fiel, más o menos engañoso"... Eso es evidente. Para mí no tiene valor el comediante cuyo objetivo es ese "engaño", y con el cual consigue fácilmente el éxito. Creo ver en él, el rostro de que hablaba Salvini, excesivamente flexible, trabajado en demasía. Pero hay aquí, sin duda, un malentendido. En esa pequeña sesión, hecha para asombrar de im-

provisó a un grupo de aficionados, Garrick no ha representado un papel, ni encarnado a un personaje. Se ha mostrado, sin entregarse. Ha esbozado la "mueca" de su arte, un ejercicio de caretas, con todo el virtuosismo que le permite su maestría, una "escala" como la que nosotros ordenamos hacer a nuestros alumnos, advirtiéndoles no poner en ella más sentimiento del que una "gama" necesita, y para enseñarles "por principios" a "desarmar" su cara. Eso es, pienso yo, lo que Scaramouche enseñaba a Molière.

Decíais que un actor entra en un papel, que se desliza en la piel de un personaje. Me parece que esto no es exacto. Es el personaje quien se acerca al comediante, quien le pide todo lo que necesita para vivir a sus expensas, y que poco a poco lo reemplaza en su piel. El artista trata de dejarle en libertad de acción.

No basta con ver bien un personaje, ni con comprenderlo bien, para ser capaz de convertirse en ese personaje. Tampoco es suficiente con poseerlo, para darle vida. El debe ser el poseedor.

Un exceso de inteligencia engaña al actor. Los más sagaces, los más dotados, aparentemente, de imaginación, los que van al encuentro del personaje

más fácilmente, no son generalmente los más sinceros, ni los más seguros. El personaje se resiste al que no observa hacia él las formas y miramientos necesarios. Hay que saber apoderarse de él, o más bien permitirle que se apodere de nosotros.

Ciertos sentimientos no llegan a incorporarse al personaje, ni a dejarse experimentar por él si no van acompañados de ciertos movimientos, de ciertos gestos, de ciertas contracciones localizadas, o con una vestimenta especial, o en función de ciertos accesorios.

La virtud de la máscara es más convincente aún. Simboliza perfectamente la posición del intérprete con respecto al personaje, y demuestra en qué sentido tiene lugar la fusión entre uno y otro. El actor que trabaja provisto de una máscara recibe de ese objeto de cartón la realidad de su personaje. Es mandado por él y le obedece de manera irresistible. Apenas se la coloca, siente fluir en él una vida que no poseía, que ni aun sospechaba. No solamente su cara, sino toda su persona, y el carácter mismo de sus reflejos, en los que ya se pre-forman ciertos sentimientos que era incapaz de sentir o fingir con la cara descubierta.

Si es un bailarín, todo el estilo de su danza, si es actor el acento mismo de su voz, le será dictado por su máscara -en latín, *persona*-, es decir por un personaje, sin vida mientras no se lo asimile, el cual desde afuera ha venido a apoderarse de él y a él va a substituirse.

Tentación bien conocida de los actores hechos al oficio: la de levantar por un instante la máscara, de ausentarse furtivamente del papel, de burlarse de la ilusión que se representa. Así ponemos a prueba nuestra maestría, nuestra seguridad. Cedemos a la necesidad de convencernos de que nuestro personaje no nos ha absorbido, consumido, suprimido, suplantado, por completo. Lucien Guitry ponía a menudo esta pequeña distancia momentánea entre su papel y su persona. Esta fantasía es comparable a la del acróbata que arriesga un paso en falso, no tanto para conmover al espectador como para concederse a sí mismo una sensación extra de seguridad.

Que el actor no siempre siente lo que representa, que dice el texto sin representar ni el personaje ni la situación, que consigue actuar sin falta aparente, es decir casi justa y correctamente, aunque no esté dominado por la emoción, todo esto es cierto. Es su

fracaso. Es la pendiente recorrida por los perezosos y los mediocres. Es el martirio al que los mejores se exponen diariamente, ya que ninguno de ellos puede decir si no se sentirá repentinamente devastado por la ausencia de sentimientos en uno de esos terribles momentos en los que él se oye hablar, se ve actuar, momentos en los que él se juzga a sí mismo, y cuanto más se juzga, peor es.

Diderot dirá que "se ha agitado sin sentir nada".

Si se ha "agitado" en forma visible, es porque, efectivamente, no sentía. Lo hacía para sentir.

El pensar en una sensibilidad que se persigue a sí misma, en una espontaneidad que se busca, en una sinceridad que se perfecciona, provoca una fácil sonrisa. Pero no nos apresuremos a sonreír. Reflexionemos más bien sobre la naturaleza de un oficio que tiene tanto que comentar. La lucha del escultor con la arcilla a la que modela no es nada si la compara con la resistencia que ofrecen al comediante su cuerpo, su sangre, sus extremidades, su boca y todos sus órganos.

Imagino a un comediante ante el libreto de un papel que le gusta y que comprende, cuyo carácter está de acuerdo con su modo de ser, y cuyo estilo se adapta a sus medios. La satisfacción hace asomar a

sus labios una sonrisa. Este papel lo interpreta sin esfuerzo. En la primera lectura, sorprende por su precisión. Todo está magistralmente indicado, no solamente el espíritu general de la obra, sino hasta los matices. Y el autor se regocija por haber encontrado el intérprete ideal que llevará su obra a las nubes: "Espere -le dice el actor- todavía no lo he conseguido". Porque el actor no se engaña con respecto a esta primera toma de posesión, en que sólo reinaba el espíritu.

He aquí el momento en que el actor comienza su trabajo. Ensaya en voz baja, con precaución, como preso del temor de amedrentar algo en su interior. Esos ensayos confidenciales conservan aún la calidad de la lectura. Los matices de la emoción son aún perceptibles para algunos oyentes privilegiados. El actor, ahora, posee su papel, de memoria. éste es el momento en que comienza a poseer un poco menos a su personaje. El artista ve lo que quiere hacer. Compone y desenvuelve. Coloca las ligaduras, las pausas. Razona sus movimientos, clasifica sus gestos, repite sus entonaciones. Se mira y se oye. Se aleja de sí. Se juzga. Pareciera que ya no puede dar nada más de sí mismo. A veces se interrumpe en su trabajo para decir: esto yo no lo siento. Propone, a

menudo con razón, una modificación del texto, una inversión de la frase, un retoque de la *mise en scène* que le permitiría, así lo cree, sentir mejor. Busca cómo llegar a la postura debida, al estado de sentir: un punto de partida, que a veces estará en la mímica, o en el diapasón de la voz, en un relajamiento facial particular, en una simple respiración... Trata de obtener armonía. Tiende sus redes. Organiza la captura de algo que él ha comprendido y sentido hace tiempo, pero que se mantiene exterior a él, algo que aún no ha penetrado en él, ni morado en él... Escucha con ánimo distraído las indicaciones esenciales impartidas por el director, sobre las emociones del personaje, sus móviles, su mecanismo psicológico entero. Y sin embargo, su atención parece absorbida por detalles irrisorios.

Es entonces cuando el autor, con cortesía excesiva, toma del brazo a su ilustre intérprete y le habla al oído: "Pero, querido amigo, ¿por qué no continúa su actuación del primer día? Era perfecta. Sea usted mismo".

El actor ya no es él mismo. Y todavía no es "el otro". Lo que hacía el primer día, lo olvida a medida que se pone en condiciones de representar su papel. Se ha visto obligado a renunciar a la espontaneidad,

a lo natural, a los matices, y a todo el placer que le proporcionaba su trabajo, para cumplir con la tarea difícil, ingrata, minuciosa, consistente en extraer de una realidad literaria y psicológica, una realidad escénica. Ha debido poner en su lugar, dominar, asimilar todos los procedimientos de metamorfosis que, al mismo tiempo, son los que lo separan de su papel y los que lo llevan a él. Recién cuando haya terminado ese estudio de sí mismo en relación a un personaje dado, puesto en acción todos sus medios, ejercitado todo su ser en servir a las ideas que concibiera y a los sentimientos para los que prepara un sendero en su cuerpo, en sus nervios, en su espíritu, en lo más profundo del corazón, recién entonces volverá a ser el dueño de sí mismo transformado, y tratará de entregarse.

Por fin el actor llena su papel. No descubre en éste nada de vacío, ni de ficticio. Podría vivirlo sin palabras. Confronta su sinceridad con ese hermoso "silencio interior" de que hablaba Eleonora Duse.

Ved a ese hombre exhibido en el teatro, ofrecido en espectáculo, puesto en tela de juicio. Entra en un mundo diferente. Asume esa nueva responsabilidad. Por ella, sacrifica todo un mundo real: preocupaciones, dificultades, dolor, sufrimiento o, mejor dicho,

se libera de éste gracias a aquél. Mas la actitud de los comparsas en escena, una reacción de la sala, cualquier desorden entre bambalinas, una luz que se funde, el pliegue de un tapiz, un error de dirección, el olvido de algún accesorio, un percance de la vestimenta, una laguna en la memoria, un lapsus de articulación, un pasajero descenso de su fuerza vital, todo lo amenaza, todo se confabula contra él, quien por sí solo, debe dominarlo todo; a cada momento, todo puede interponerse entre su sinceridad, a la que nada podría forzar si así lo quisiera ésta, y el papel que debe representar de buen o mal grado. Cualquiera cosa puede desposeerlo de aquello que el actor creía haber dominado mediante un prolongado trabajo, y separarlo del personaje que había creado con su sustancia, pero que puede sufrir, tal como ella, alteraciones profundas y súbitas.

El momento de alzar el telón lo sorprende... sus primeras palabras han surgido casi contra su voluntad... ya está desunido. Lo veo retorcer la punta de su corbata. Por un instante, deja de sentir. Se bate en retirada. Busca un punto de apoyo. Respira profundamente. Pienso que se recuperará, porque conoce su oficio. Me decía que la confusión provocada por esos accidentes fútiles prueba que no

sentía su papel. Yo creo que cuando más sensible es un actor, más propenso es a esos vértigos. Pero el artista volverá nuevamente a sentir emociones... porque conoce su oficio.

Supongamos que no haya cesado de sentir. Llega a la plenitud. Pero esta misma plenitud, debemos medirla. Hay una medida para la sinceridad, tal como hay una medida para la técnica. ¿Diremos que el actor no siente nada porque sabe aprovechar su emoción? ¿Que esas lágrimas que se deslizan y que esos sollozos son fingidos, porque no alteran sino apenas su dicción? ¿No debemos admirar, más bien, renunciando a comprenderlo del todo, ese admirable instinto, ese don natural y de razón que, hace unos instantes, ponía al actor turbado en la pista de la sensibilidad y que ahora previene a su emoción de no descomponer su actuación? Semejante actuación necesita una cabeza "de hierro", como lo expresa Diderot, pero no "de hielo", como había escrito al principio. Se necesitan también unos nervios flexibles y resistentes, y unas operaciones interiores rapidísimas y muy delicadas.

Poner en duda la sensibilidad del actor, a causa de su presencia de ánimo, es negarla a todo artista que respeta las leyes de su arte, no permitiendo nun-

ca que el tumulto emotivo paralice su alma. El artista reina, con un corazón tranquilo, sobre el desorden de su rincón de trabajo y de sus herramientas. Cuanto más lo invade y excita una emoción, tanto más su cerebro se torna lúcido. Esa calma y esta excitación son compatibles, como sucede con la fiebre y la embriaguez.

..."abarcas toda la extensión de un gran papel, regular sus claros y sus oscuros, lo dulce y lo débil, mostrarse igual en las partes tranquilas que en las agitadas, ser variado en los detalles, armonioso e indivisible en conjunto, y adquirir un sistema sostenido de declamación... eso es obra de un cerebro frío, de un juicio profundo, de un gusto exquisito, de penosos estudios, de larga experiencia y de una tenacidad de memoria poco común". Diderot tiene razón: "Todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado" en el cerebro del comediante. Pero si su juego escénico no es más que la expresión de su maestría y como la exposición de un método excelente, o bien se adormece en la rutina, o se disipa en los manejos del virtuosismo. Lo absurdo de la "paradoja" consiste en poner los procedimientos propios del oficio a la libertad del sentimiento, y negar, en el artista, su coexistencia y su simultaneidad.

Lo esencial del comediante es entregarse. Para darse, es necesario que primeramente se posea a sí mismo. Nuestro oficio, con la disciplina que presupone, con los reflejos que fijara y a los que dirige, es trama propia de nuestro arte, junto con la libertad que éste exige y los encandilamientos que encuentra a su paso. La expresión emotiva se desprende de la expresión adecuada. No solamente la técnica no excluye la sensibilidad: sino que la autoriza y la pone en libertad. Es su soporte y su guardián. Es gracias al oficio que podemos abandonarnos, porque gracias a él sabremos volver a encontrarnos. El estudio y observancia de los principios, un mecanismo infalible, una memoria segura, una dicción obediente, la respiración regular y los nervios en reposo, la cabeza y el estómago livianos, nos proporcionan tal seguridad que nos inspira audacia. La regularidad en las inflexiones de la voz, en las posiciones y los movimientos conserva la vivacidad, la claridad, la variedad, la invención, la igualdad, la renovación. Nos permite improvisar.

*¡No resulta monstruoso que ese actor,
en una simple ficción, en una pasión imaginaria,*

tenga el poder de hacer entrar su alma, a la fuerza, en un concepto propio, a tal punto que su influencia haga palidecer su rostro todo;

los ojos llenos de lágrimas, la emoción al descubierto, la voz quebrada, y toda esa operación adaptando las formas convenientes a su idea?

(HAMLET, Acto 2, Escena II)

Shakespeare describe, como un actor, la conducta del hombre que actúa sobre sí mismo haciendo vivir a un personaje imaginario... Interpretar, consiste primeramente en deslizarse en el conocimiento de lo que se va a representar. Es formarse un concepto. Es, seguidamente, poseer el poder de introducir, por la fuerza, su alma en ese concepto: *force his soul... to his own conceit*. La inteligencia, reforzada por la experiencia y el razonamiento, elabora ideas coherentes y variadas. La sensibilidad las anima y les da calor. En su interior, y en los límites de una operación misteriosa, precaria, sometida a toda clase de circunstancias y particularidades, que revestirá cada vez más exactamente la idea -lo que Diderot llama: un fantasma- de las formas necesarias, de los signos tangibles en los que el espectador re-

conocerá la naturaleza de los sentimientos que se agitan dentro del actor, *suiting with forms to his conceit...* A medida que esos signos se afirman, en precisión, en acento, en profundidad, a medida que se apoderan del cuerpo y de sus costumbres, estimulan a su vez los sentimientos interiores que realmente, y en forma progresiva se instalan en el alma del actor, la invaden, la suplantán. Es a esta altura del trabajo que germina, madura y crece una sinceridad, una espontaneidad conquistada, obtenida, de la que podemos decir que actúa como una segunda naturaleza, que inspira a su vez las reacciones físicas y les confiere autoridad, elocuencia, naturalidad y libertad.

¿...y todo eso para nada, para Hécube? ¿Y qué es Hécube para él, o él para Hécube, para que aquél derrame lágrimas por ella?

¿En qué reside el secreto de una imaginación que coloca al actor a la altura de los tormentos del príncipe Hamlet o de las desdichas de Edipo, incestuoso y parricida?

A esta pregunta, podemos ofrecer una respuesta. La de Goethe: "Si yo -dice- no hubiera ya llevado en

mí el mundo *por presentimiento*, aun con los ojos abiertos hubiera permanecido ciego".

DENIS DIDEROT

LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

PRIMER INTERLOCUTOR. No hablemos más del asunto.

SEGUNDO INTERLOCUTOR. ¿Por qué?

PRIMERO. Es la obra de su amigo.²

SEGUNDO. ¿Qué importa?

PRIMERO. Mucho. ¿Por qué he de ponerle a usted en la disyuntiva de menospreciar su talento o mi juicio, rebajando así la buena opinión que tiene de él o la que tiene de mí?

SEGUNDO. Eso no ocurrirá, pero si así fuese, mi amistad por ambos, fundada en cualidades más esenciales, no saldría disminuida.

PRIMERO. Quizá.

² Se refiere a *Garrick o Los actores ingleses*, folleto anónimo que también mereciera un breve ensayo de Diderot, anterior a *La paradoja del comediante*, en el cual ya adelanta algunas ideas contenidas en este trabajo. (N. del T.)

SEGUNDO. Estoy convencido. ¿Sabe a quién me recuerda en este momento? A un autor, conocido mío, que suplicaba de rodillas a una mujer, de quien estaba enamorado, que no asistiese al estreno de una obra suya.

PRIMERO. Su autor era modesto y prudente.

SEGUNDO. Temía que el tierno sentimiento que inspiraba dependiera de su mérito literario.

PRIMERO. Cosa muy probable.

SEGUNDO. Y que un fracaso público lo rebajase a los ojos de su amante.

PRIMERO. Que al perder la estima perdiera el amor. ¿Le parece ridículo?

SEGUNDO. Así se lo juzgó. Pero su enamorada compró un palco, y nuestro autor tuvo el mayor éxito, y sólo Dios sabe cómo fue besado, festejado, mimado.

PRIMERO. Más lo habría sido si hubiesen silbado la obra.

SEGUNDO. No lo dudo.

PRIMERO. Pero yo persisto en mi opinión.

SEGUNDO. Persista, si quiere, pero como no soy una mujer, me agradecería su explicación.

PRIMERO. ¿De verdad?

SEGUNDO. Sí, de verdad.

PRIMERO. Sería más fácil callar que disimular mi pensamiento.

SEGUNDO. Lo creo.

PRIMERO. Seré severo.

SEGUNDO. Es lo que exigiría mi amigo.

PRIMERO. Pues bien, ya que usted se empeña, le diré que la obra está escrita en un estilo atormentado, oscuro, retorcido, declamatorio, con abundantes frases remanidas. Finalizada su lectura, un gran comediante no sería mejor, ni un actor mediocre dejaría de ser menos mediocre. A la naturaleza corresponde dotar de cualidades: figura, voz, reflexión, agudeza; al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, a la frecuentación del mundo, al trabajo asiduo, a la experiencia y al hábito del teatro, tocan perfeccionar el don de la naturaleza. El comediante imitador puede llegar al punto de representarlo todo pasablemente, sin que haya nada que reprender o alabar en su ejecución.

SEGUNDO. O criticarlo todo.

PRIMERO. Como quiera. El comediante de temperamento es muchas veces detestable; a veces excelente. Pero desconfíe de una medianía constante, ya sea en un género o en otro. Por mal que se juzgue

a un principiante, es fácil presentir sus triunfos venideros. Las silbatinas sólo matan a los ineptos. ¿Cómo podría la naturaleza sin el arte formar a un gran comediante, puesto que nada ocurre en la escena del mismo modo que en la realidad, y que los poemas dramáticos están compuestos con arreglo a un sistema determinado de principios? ¿Y cómo podría un papel ser representado del mismo modo por dos actores diferentes, ya que en el escritor más claro, más preciso, más enérgico, las palabras no son ni pueden ser sino signos aproximados de un pensamiento, de un sentimiento, de una idea; signos cuyo valor han de completar el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, la mirada, las circunstancias del momento? Cuando ha oído estas palabras:

-¿Qué hace ahí vuestra mano?

-Palpar vuestro traje; es una rica tela.

Pese bien lo que sigue, y comprenderá cuán frecuente y fácil es que dos interlocutores, empleando las mismas expresiones, piensen y digan cosas del todo diferentes. El ejemplo que voy a darle es una suerte de prodigio: es la obra misma de su amigo. Pregunte a un comediante francés lo que opina de ella y afirmará que todo lo que dice es cierto. Haga

la misma pregunta a un comediante inglés y jurará *by God* que no puede quitársele una coma, que es el sacrosanto evangelio de la escena. Sin embargo, no hay nada de común entre la manera de escribir la comedia y la tragedia en Inglaterra y la manera de escribirse dichos poemas en Francia, ya que según el propio Garrick, quien interpreta sobresalientemente una escena de Shakespeare no puede acertar ni el primer acento de la declamación de una escena de Racine y, enlazado por los versos armoniosos de este último como por otras tantas serpientes enroscadas a su cabeza, a sus pies, a sus piernas y a sus manos, su acción perdería toda su libertad: se deduce con la mayor evidencia que el actor francés y el actor inglés, aunque convienen unánimes en la verdad de los principios sentados por su autor, no logran entenderse, porque hay en el lenguaje del teatro una latitud y una vaguedad bastante considerable para que hombres sensatos, de opiniones diametralmente opuestas, crean reconocer allí la luz de la evidencia. Conviene, pues, permanecer adicto a la máxima: "No se explique si quiere entenderse".

SEGUNDO. ¿Así que usted cree que en toda obra, y sobre todo en ésta, hay dos sentidos distintos,

ambos encerrados en las mismas expresiones, el uno en Londres, el otro en París?

PRIMERO. Y que esos signos presentan tan claramente esos dos sentidos, que su amigo se ha engañado, puesto que asociando nombres de comediantes ingleses a nombres de comediantes franceses, aplicándoles los mismos preceptos y concediéndoles idénticos elogios y censuras, ha imaginado sin duda que lo que decía respecto de los unos era igualmente justo respecto de los otros.

SEGUNDO. Por lo que dice, ningún otro autor ha incurrido en tantos contrasentidos como ése.

PRIMERO. Las mismas frases de que se sirve enuncian una cosa en la encrucijada de Bussy y otra diferente en la de Drury Lane, según tengo el pesar de comprobarlo. Pero el punto importante sobre el que diferimos completamente su autor y yo es el que se refiere a las cualidades esenciales de un gran comediante. Yo reclamo de él mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia, le exijo mucha penetración y ninguna sensibilidad, esto es, el arte de imitarlo todo, o sea una aptitud semejante para todo género de caracteres y para toda clase de papeles.

SEGUNDO. ¡Ninguna sensibilidad!

PRIMERO. Ninguna. Todavía no he encadenado bien mis razones y por eso me permitirá que las vaya exponiendo según se me ocurran, siguiendo en su desorden la obra de su amigo.

Si el comediante fuera sensible, de buena fe, ¿le sería posible representar dos o más veces seguidas el mismo papel con el mismo calor y el mismo éxito? Muy ardoroso en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol en la tercera. Si, al contrario, en lugar de ser un hombre dotado de sensibilidad, fuera un observador atento, un esmerado imitador, un discípulo aplicado de la naturaleza, la primera vez que se presentase en la escena con el nombre de Augusto, Cinna, Agamenón, Orosmanes, Mahomet, copista riguroso de sí mismo o de sus estudios y observador perseverante de nuestras sensaciones, su arte, entonces, lejos de debilitarse, se fortalecería con sus nuevas reflexiones; se exaltaría o se templaría, y cada vez quedaríamos más satisfechos de su interpretación. Si es él cuando representa, ¿cómo podría dejar de serlo? Y si quiere dejar de serlo, ¿cómo hallaría el punto justo en que debe situarse y detenerse?

Lo que me confirma en mi opinión es la desigualdad de los actores que interpretan con alma

sus papeles. No espere de ellos la menor unidad. Su estilo es alternativamente fuerte y endeble, cálido y frío, chato y sublime. Fracasarán mañana en el pasaje en que hoy sobresalieron, o se distinguirán donde la víspera se deslucieron. Pero el comediante reflexivo, estudioso de la naturaleza humana, que imita de manera constante cualquier modelo ideal, por imaginación y por memoria, será siempre el mismo en todas las representaciones, y siempre perfecto. En su mente todo ha sido ordenado, calculado, combinado, aprendido; no hay en su declamación ni monotonía ni disonancias. El fuego de su expresión tiene su progresión, sus impulsos, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo. En las mismas escenas, siempre los mismos acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos; si hay diferencia de una a otra representación, será generalmente con ventaja de la última. No se dirá de él que "tiene sus días", será un espejo siempre dispuesto a reflejar los objetos y a mostrarlos con la misma precisión, la misma fuerza, la misma verdad. Al igual que el poeta, va a inspirarse en el fondo inagotable de la naturaleza, porque si no muy pronto vería agotada su propia riqueza.

¿Hay, acaso, arte más perfecto que el de la Clairon? No obstante, si se la sigue y estudia, tendremos la prueba de que a la sexta representación ya sabe de memoria todos los detalles de la obra y las frases de su papel. Sin duda, la artista se ha forjado un modelo al cual se ajusta; sin duda, su modelo es el más alto, el más grande, el más perfecto que le fue posible concebir, pero ese modelo tomado de la historia o creado por su imaginación, como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, su acción sería muy endeble y pequeña. Cuando a fuerza de trabajo se ha acercado al límite del modelo ideal, todo está hecho. No le queda sino sostenerse allí, no abandonar la posición conquistada, lo cual es una mera cuestión de memoria y ejercicio. Asistiendo a sus ensayos, le diremos muchas veces: "Muy bien", pero ella nos responderá: "Están equivocados". Y del mismo modo que Le Quesnoy, dirá: "¡Basta! Lo mejor es enemigo de lo bueno: cuidado con echarlo a perder todo...". "Sólo ven lo que hago -replicaba el artista, agotado de cansancio, al conocedor extasiado- pero no ven lo que imagino, lo que persigo".

No dudo que la Clairon ha experimentado en sus primeros ensayos el tormento de Le Quesnoy, pero,

pasada la lucha, cuando se ha elevado a la altura de su fantasma, se domina por completo y se repite sin emoción. Como sucede a veces con el ensueño, su frente llega a las nubes, sus manos van a buscar los confines del horizonte; es el alma del maniquí que la envuelve, adherido a ella por efecto del estudio. Tendida con negligencia en un canapé, inmóvil, con los brazos cruzados y con los ojos cerrados, puede seguir de memoria su ensueño, su ideal, oírse, verse, juzgarse y juzgar la impresión que provocará. En este momento tiene un doble ser: es la pequeña Clairon y la grande Agripina.

SEGUNDO. A juzgar por sus reflexiones, nada se asemejaría tanto a un actor en la escena o en sus ensayos, que los niños cuando en la noche juegan a los fantasmas en los cementerios, envolviéndose en sus sábanas, o levantándolas sobre una percha, dando lúgubres voces para dar miedo a los transeúntes.

PRIMERO. Tiene razón. No ocurre con la Dumesnil lo mismo que con la Clairon. Aquélla sube al tablado sin saber lo que dirá; la mitad del tiempo no sabe lo que dice; pero llega un momento sublime. ¿Por qué el actor ha de diferir del poeta, del pintor, del orador, del músico? No es en la furia del primer arranque donde se presentan los rasgos característi-

cos, sino en los momentos fríos, tranquilos, completamente inesperados. No se sabe de dónde proceden esos rasgos, que aparecen nacidos de la inspiración. Suspendidos entre la naturaleza y su esbozo, esos genios miran alternativamente a una y otro; las bellezas de la inspiración, los rasgos fortuitos que esparcen en sus obras y cuya súbita aparición les sorprende a ellos mismos, son de un efecto más seguro y de un éxito más cierto que las ocurrencias preparadas. Pero la serenidad debe atemperar el delirio del entusiasmo.

No es el hombre violento y fuera de sí quien dispone de nosotros. Esa ventaja está reservada al hombre que se domina. Los grandes poetas dramáticos son, ante todo, espectadores asiduos de lo que sucede en torno de ellos, en el mundo físico y en el mundo moral.

SEGUNDO. Que es uno solo.

PRIMERO. Se apoderan de todo lo que les impresionan, lo coleccionan, y de estas reminiscencias proceden los raros fenómenos que pasan a sus obras. Los hombres impetuosos, violentos, sensibles, dan el espectáculo en la escena, pero no gozan de él. El hombre de genio toma de ellos sus originales. Los grandes poetas, los grandes actores, y en general, los

grandes imitadores de la naturaleza, dotados de buena imaginación, juicio cabal, tacto fino y exquisito gusto, son los seres menos sensibles. Sirven a la vez para demasiadas cosas: se ocupan demasiado en mirar, reconocer e imitar, como para sentirse vivamente afectados en su interior. Los veo continuamente con el cuaderno de apuntes y el lápiz en las manos.

Nosotros sentimos, ellos observan, estudian, pintan. ¿Lo diré? ¿Y por qué no? La sensibilidad no suele acompañar al verdadero genio: éste amará la justicia, pero practicará esta virtud sin gustar su dulzura. No es su corazón sino su cabeza la que hace todo. A la menor circunstancia inopinada el hombre sensible pierde la cabeza. No sería, pues, en ningún caso, ni gran rey, ni gran ministro, ni gran capitán, ni gran abogado, ni gran médico. A los llorones hay que sentarlos en las butacas del teatro, pero nunca ponerlos en el escenario. Vea si no las mujeres; nos superan con creces en materia de sensibilidad. No existe comparación entre ellas y nosotros en los instantes de pasión. Nos aventajan en la realidad, pero no en la interpretación. Es que la sensibilidad supone siempre debilidad o flaqueza de organización. La lágrima que se escapa de un hombre ver-

dadero nos conmueve mucho más que el llanto de una mujer. En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vuelvo, todas las almas ardientes tienen su lugar, pero los hombres de genio están en el escenario. Los primeros se llaman locos; los segundos, ocupados en imitar sus locuras, se llaman cuerdos. La mirada del discreto es la que sorprende el ridículo de tanta gente, describiéndola y hace reír con esos ridículos originales de que todos somos víctimas. El discreto observa y traza la imitación cómica del original y de vuestro suplicio.

Aunque estas verdades se demostraran, los grandes comediantes no convendrían en ellas: es su secreto. Los actores medianos o noveles tal vez las rechacen; de algunos pudiera decirse que creen sentir, como se ha dicho del supersticioso, que cree creer, y que no hay salvación para éste sin la fe, y para el otro, sin la sensibilidad.

Pero -se dirá- los acentos plañideros, los gritos de dolor que arranca esa madre del fondo de sus entrañas, agitando violentamente las mías, ¿no son producidos por el sentimiento?, ¿no son inspirados por la desesperación? De ningún modo, y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que, una vigésima de cuarto

de tonos más bajos o más agudos, y ya son falsos; que están sometidos a una ley de unidad; que, como en la armonía, están preparados y resueltos, y sólo mediante un largo estudio llegan a satisfacer todas las condiciones requeridas; que, por último, concurren a la solución de un problema formulado. Para ser justos, esto ha sido reiterado cien veces, y a pesar de estas repeticiones frecuentes, todavía no se logran. Antes de exclamar: "¿Lloras, Zaida?" o "Estarás allí, hija mía", el actor se ha escuchado a sí mismo durante mucho tiempo. Se escucha en el momento en que conmueve, y todo su talento consiste, no en sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle. Los gritos de su dolor están anotados en su oído; los gestos de su desesperación, en su memoria. Han sido ensayados delante del espejo, y el actor sabe en qué momento preciso sacará el pañuelo y dejará correr sus lágrimas. Vendrán en esta palabra, en esta sílaba, ni más tarde ni más temprano.

Este temblor de la voz, estas palabras entrecortadas, estos sonidos sofocados o arrastrados, el estremecimiento de sus miembros, la vacilación de sus rodillas, esos desmayos, esos furores, no son

otra cosa que imitación pura, lección aprendida de antemano, mueca patética, ficción sublime, cuyo recuerdo conserva el actor después de estudiarlas y de las que tiene conciencia en el momento de la interpretación. Así conquista la libertad de espíritu, felizmente para el poeta, el espectador y él, y sólo se priva, como en los demás ejercicios, de la fuerza del cuerpo. Una vez descalzado el zueco o el coturno, su voz se apaga, siente una extrema fatiga, y se va a mudar de ropa o a acostarse. Pero no queda en su alma ni turbación, ni dolor, ni melancolía, ni depresión. Sólo el espectador abandona la sala con esas impresiones. El actor queda con la fatiga y el espectador con la tristeza; aquél se fatigó sin sentir nada, y éste ha sentido pero sin fatiga. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas. Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor.

Yo me río de las diversas sensibilidades que se conciertan entre sí para obtener el mayor efecto posible, que tratan de actuar al mismo diapasón, que se atenúan, o se vigorizan o matizan para formar un todo único. Insisto y afirmo: "la extrema sensibili-

dad hace actores mediocres; la sensibilidad mediocre, a la gran cantidad que hay de malos actores; la falta absoluta de sensibilidad, a los actores sublimes". Las lágrimas del comediante brotan de su cerebro; las del hombre sensible, de su corazón. Las entrañas sacuden desmedidamente la cabeza del hombre sensible; la cabeza del comediante comunica a veces un leve sobresalto a sus entrañas; llora como un predicador incrédulo al predicar la Pasión, como un seductor a los pies de una mujer a quien no ama, pero que quiere engañar, como un portador en la calle o a la puerta de una iglesia, que insulta cuando ya desespera de conmover, o como una cortesana que no siente nada, pero se desmaya entre los brazos.

¿Ha reflexionado usted alguna vez en la diferencia que existe entre las lágrimas suscitadas por un suceso trágico y las que se vierten después de un relato patético? Se oye relatar algo hermoso y la cabeza se altera poco a poco, las entrañas se conmueven, corren las lágrimas. Por el contrario, ante un accidente trágico, el objeto, la sensación y el afecto se confunden: instantáneamente se conmueve el ser íntimo, se exhala un grito, se pierde la cabeza, y

brotan las lágrimas. Estas últimas surgen repentinamente, las otras se desencadenan gradualmente.

La ventaja que un golpe de teatro natural tiene sobre una escena de mera elocuencia, es la forma brusca de provocar la emoción, aunque sea más difícil de realizar, porque se imitan con más facilidad los acentos que los movimientos y el más pequeño desajuste en estos, destruye la ilusión buscada.

Es éste el fundamento de una ley que creo no tiene excepción so pena de frialdad: llevar al desenlace por medio de la acción y no por el recitado.

Ya veo su objeción. Usted cuenta algo en una reunión social, se siente hondamente conmovido, sus palabras se entrecortan y llega incluso a llorar. No habla en verso, no ha tenido preparación teatral previa, y sin embargo logra comunicar a los demás su emoción, produciendo un gran efecto. Pero lleve al teatro su aire familiar, su expresión sencilla y doméstica, su gesto natural y verá qué pobre y endeble resulta. Por más lágrimas que derrame, quedará en ridículo y provocará la risa. Su tragedia resultará una triste parodia. ¿Cree que las escenas de Corneille, de Racine, de Molière, de Shakespeare mismo, se pueden declamar con tono casero y con voz corriente? No. Como tampoco pueden contarse las historias

caseras con el énfasis y la amplitud que requiere el teatro.

SEGUNDO. ¿No será porque Corneille y Racine, a pesar de ser grandes hombres, nada han hecho que valga la pena?

PRIMERO. ¡Qué blasfemia! ¿Quién se atreverá a proferirla y quién la podría aplaudir? Y a propósito, ni las mismas cosas familiares escritas por Corneille pueden decirse en tono familiar.

Hay una experiencia que sin duda habrá hecho cien veces y es que al final de su recitado y en medio aún del efecto y la emoción provocada en el pequeño auditorio de salón, llegue alguien cuya curiosidad deba de nuevo satisfacer. Le resultará imposible rehacer el relato porque su alma quedó agotada; no le quedan sensibilidad, calor, ni lágrimas. ¿Por qué no le sucede lo mismo al actor? ¿Por qué no está sujeto a los mismos desfallecimientos? Es que hay gran diferencia entre el interés que él se toma por un cuento hecho a capricho y el interés que a usted le inspiran las desgracias del prójimo. ¿Es usted Cinna? ¿Alguna vez ha sido Cleopatra, Merope o Agripina? La Cleopatra, la Merope, la Agripina, el Cinna del teatro, ¿son, siquiera, personajes históricos? No. Son imaginarios fantasmas de la poesía. Ni aun eso.

Son los espectros de la forma particular de tal o cual poeta. Si se dejase en la escena a esa especie de hipogrifos, librados a sus propios movimientos, gesticulaciones y gritos, harían bastante mal papel en la Historia, y ante una reunión de cualquier clase de nuestra sociedad provocarían las carcajadas. Seguramente se preguntarían los unos a los otros: "¿Está delirando? ¿De dónde sale ese Don Quijote? ¿Dónde suceden esos cuentos? ¿En qué planeta se habla así?".

SEGUNDO. ¿Y por qué no se rebelan de igual modo en el teatro?

PRIMERO. Porque en el teatro es todo convención, de acuerdo con la fórmula dada por el viejo Esquilo. Es un protocolo que tiene tres mil años.

SEGUNDO. ¿Durará mucho tiempo aún ese protocolo?

PRIMERO. Lo ignoro. Todo lo que sé, es que uno se aparta de él a medida que se acerca a su siglo y a su país.

¿Conoce situación más semejante a la de Agamenón en la escena primera de Ifigenia, que la de Enrique IV cuando enloquecido por terrores bien fundados, decía a sus familiares: "¡Me matarán, se-

guro, me matarán!". Suponga que aquel excelente hombre, aquel grande y desgraciado monarca, atormentado en la noche por el funesto presentimiento, se levanta y va a llamar a la puerta de Sully, su ministro y amigo. ¿Cree usted que habría poeta lo suficientemente absurdo para hacerle decir al rey Enrique:

*"Sí, es Enrique, tu rey, quien te despierta:
Ven, reconoce la voz que llama a tus oídos..."*

y hacer que Sully responda:

*"¿Sois vos mismo, señor? ¿Qué apremiante necesidad os hizo adelantaros de tal modo a la aurora?
Apenas una luz tenue os alumbra y me guía:
sólo vuestros ojos y los míos están abiertos..."?*

SEGUNDO. Quizás sea ése el lenguaje verdadero de Agamenón.

PRIMERO. Ni de Enrique IV ni de Agamenón. Es el de Homero, Racine, el lenguaje de la poesía. Y por ser pomposo no puede ser empleado sino por seres desconocidos, ni hablado sino por bocas poéticas y en tono poético.

Reflexione un momento sobre la verosimilitud en el teatro. ¿Qué es lo que en el teatro se llama ser verdadero? ¿Es presentar las cosas como son en la

realidad? No. Si fuese así, lo verosímil no sería más que lo común. Pues, ¿en qué consiste lo verosímil en la escena? En la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto, con un modelo ideal que imagina el poeta y que a menudo exagera el comediante. Eso es lo maravilloso. El modelo no influye solamente en el tono, sino que modifica su aspecto y actitudes. A eso se debe que el comediante en la calle sea un personaje muy distinto del comediante en la escena. Quien lo haya visto únicamente en las tablas, difícilmente lo reconocería en la calle. La primera vez que vi a la Clairon en su casa, le dije espontáneamente: "Señorita, yo la creía mucho más alta".

Una mujer desgraciada, verdaderamente desgraciada puede llorar sin que usted se conmueva; peor aún, un ligero gesto que la desfigure le hará reír, una peculiaridad en su acento que disuene en su oído podrá herirle, cualquier otro movimiento en ella habitual puede hacer que su dolor le parezca innoble y grosero. Es que las pasiones excesivas están casi siempre sujetas a muecas que el actor desprovisto de gusto copia servilmente, pero que el gran artista evita. Porque nosotros queremos que el hombre sometido a los más fuertes tormentos conserve su

condición humana, la dignidad de su especie. ¿Cuál es el efecto de este heroico esfuerzo? Distracer del dolor y atemperarlo. Queremos que tal mujer caiga con ademanes suaves y compuestos, que ese héroe muera como el antiguo gladiador, en mitad del ruedo, entre los aplausos del circo, con gracia y nobleza, en actitud elegante y pintoresca. ¿Quién llenaría mejor nuestro deseo? ¿El atleta vencido por el dolor, descompuesto por su sensibilidad, o el atleta que dueño de sí y conocedor de las reglas gimnásticas académicas no deja de practicarlas en el momento de morir? El gladiador antiguo al igual que el gran comediante, y el gran comediante al igual que el gladiador antiguo, no mueren como se muere en el lecho; están obligados, para complacernos, a representar otra forma de muerte y el espectador delicado comprenderá que la verdad desnuda, la acción desprovista de todo arreglo, sería mezquina y en contraste con la poesía del resto.

No es que la pura naturaleza no tenga momentos sublimes, pero pienso que si hay alguien capaz de sorprender y conservar su sublimidad, será sin duda aquel que habiéndolos presentido por exaltación o genio, los exprese o represente con serenidad y sangre fría.

No niego tampoco que haya una especie de versatilidad de entrañas adquirida o ficticia, pero si se me pide opinión diré que la creo tan peligrosa como la sensibilidad natural y que conduce al actor al amaneramiento y la monotonía. Es un elemento contrario a la diversidad de funciones de un gran comediante, obligado a menudo a desprenderse de ella, no siendo posible este renunciamiento de sí mismo más que a una cabeza de hierro.

Mejor sería, para facilidad y éxito de los estudios, la universalidad de los talentos y la perfección de la actuación, no tener que someterse a esta incomprendible distracción de sí consigo mismo, cuya dificultad máxima, limitando a cada actor a un solo papel, condena a las compañías a ser muy numerosas y a casi todas las obras a ser mal representadas. A menos que se invierta el orden de cosas y no se hagan las comedias para los actores, que, por el contrario, y a mi parecer, deberían hacerse para las comedias.

SEGUNDO. Pero si una muchedumbre reunida en la calle por una catástrofe, desplegase súbitamente, cada uno en su forma natural, su sensibilidad, sin ponerse de acuerdo, crearían indudablemente un maravilloso espectáculo, hecho de mil modelos pre-

ciosos para la escultura, la pintura, la música o la poesía.

PRIMERO. Es cierto, pero, ¿podría compararse ese espectáculo con el que resultase de un inteligente acuerdo, de esa armonía introducida por el artista al trasplantarlo de la calle a la escena o al lienzo?

¿Cuál es entonces, a su juicio, la magia del arte, si se reduce a desfigurar lo que la naturaleza bruta y un orden fortuito habrían hecho mejor que ella? ¿Niega que el arte puede embellecer a la naturaleza? ¿Nunca alabó a una mujer diciendo que era bella como una Virgen de Rafael? ¿En presencia de un hermoso paisaje, nunca dijo que parecía fantástico? Por otra parte, me habla de una cosa real y yo de una imitación; se refiere a un instante fugitivo de la naturaleza y yo hablo de una obra de arte proyectada, con continuidad, que tiene su progreso y determinada duración. Tome a cada uno de esos actores y haga variar la escena de la calle como en el teatro, mostrándolos sucesivamente, bien solos, de dos en dos, o tres en tres, abandónelos a sus propios movimientos, y verá la extraña cacofonía que resulta. Para obviar ese defecto, sométalos a un ensayo general. Adiós su sensibilidad natural, y eso se saldrá ganando.

Con el espectáculo teatral sucede lo que en toda sociedad bien ordenada: cada uno sacrifica parte de sus derechos en beneficio de los demás y de la armonía del todo. ¿Quién apreciará mejor la medida de este sacrificio? ¿El entusiasta? ¿El fanático? Ciertamente no. En la sociedad será el hombre justo, en el teatro el comediante de cabeza fría. Su escena de la calle es a la escena dramática como una horda de salvajes a una asamblea de hombres civilizados.

Y es ahora el momento de hablar sobre la pèrfida influencia que como actor puede ejercer un compañero mediocre sobre un excelente comediante. Inútil que éste haya concebido su actuación en grande: se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse a nivel del pobre diablo con quien comparte la escena. Prescinde entonces de estudiar y discurrir. En el escenario se hace instintivamente lo que se hace en la calle o en casa; el que habla modera el tono de su interlocutor. O si prefiere otra comparación, sucede como en el juego del *whist*, donde el jugador perderá parte de su destreza si no puede contar con la destreza de su compañero.

Más. La Clairon le dirá, cuando quiera oírla, que Lekain, por maldad, le hacía a su antojo quedar mal

o mediocrementemente, y ella, en represalia, le exponía a veces a la silbatina. ¿Qué son, pues, dos comediantes que mutuamente se sostienen? Dos personajes cuyos modelos tienen guardando las debidas proporciones, la igualdad o la subordinación que convienen a las circunstancias en que el poeta les ha colocado, sin lo cual uno de ellos sería o demasiado fuerte o demasiado débil, y para salvar esta disonancia raramente el fuerte elevará al débil a su altura, sino que, conscientemente, descenderá a su nivel. ¿Sabe cuál es el objeto de la repetición de los ensayos? Establecer un equilibrio entre el talento diverso de los actores, de forma que resulte una acción general coordinada, pues cuando alguno de ellos por orgullo se niega a esta armonía, es siempre en detrimento del recreo que deben brindar. Es raro que la excelencia de un solo actor compense la mediocridad de los otros; por el contrario, contribuye a destacarla. He visto alguna vez castigada la personalidad de un gran actor por un público que dictaminaba neciamente que estaba exagerado, en lugar de comprender que todo se debía a la inferioridad de los que le acompañaban.

Supongamos que usted es poeta y tiene una obra por representar, y que debe elegir entre actores de

juicio profundo y actores de sensibilidad. Antes de decidirlo, permítame otra pregunta: ¿A qué edad se es un gran comediante? ¿A la edad en que se está lleno de entusiasmo, cuando la sangre hierve en las venas o el más pequeño choque perturba hondamente y la sangre se inflama a la menor chispa? Me parece que no. Aquel que la naturaleza ha marcado como comediante no sobresale en su arte hasta que adquiere una larga experiencia, cuando el fuego de sus propias pasiones decae, la cabeza se serena y es dueño de su espíritu. El mejor vino es áspero y ácido cuando fermenta, es el reposo de la cuba el que lo vuelve generoso. Cicerón, Séneca y Plutarco representan a mi entender las tres edades fases que componen al hombre. Cicerón, a veces, no es sino un fuego de pajas que alegra mis ojos. Séneca un fuego de sarmientos que los hiere; en cambio, si remuevo las cenizas del viejo Plutarco, descubro bajo ellas los encendidos carbones de un brasero que calienta suavemente.

Barón, a los sesenta años cumplidos, representaba al conde de Essex, Sifares, Británico y los representaba bien. La Gaussin encantaba en el Oráculo y La Pupila a los cincuenta años.

SEGUNDO. Sin embargo no tenía el rostro que correspondía a su papel.

PRIMERO. Es cierto. Y acaso sea éste uno de los obstáculos insuperables para la excelencia de un espectáculo. Es preciso haber pasado muchos años sobre la escena y el papel exige a veces la primera juventud. Si ha podido encontrarse una actriz de diecisiete años capaz de desempeñar el papel de Mónica, de Dido, de Pulqueria, de Hermione, es un prodigio que no se volverá a ver. En cambio, un comediante viejo no resulta ridículo más que cuando las fuerzas le abandonan del todo o cuando una actuación inferior no salva el contraste entre su vejez y su papel. Sucede en el teatro lo que en la sociedad: no se reprochan las liviandades de una mujer cuando tiene suficiente talento u otras virtudes que encubren sus vicios.

Tenemos como ejemplo presente a la Clairon y Molé. Al comienzo de su carrera actuaban casi como autómatas, después se revelaron verdaderos actores. ¿Cómo sucedió eso? ¿Adquirieron alma, sensibilidad y corazón a medida que avanzaban en edad?

Hace muy poco, después de diez años de ausencia del teatro, cuando la Clairon quiso reanudar su

carrera, trabajó mediocrementemente. ¿Es que había perdido su alma, su sensibilidad, su corazón? De ninguna manera; lo que había perdido era la memoria de sus papeles. Si no, el futuro lo dirá.

SEGUNDO. ¿Cómo? ¿Cree que aún volverá al teatro?

PRIMERO. O se morirá de aburrimiento. ¿Con qué cree que pueden reemplazarse los aplausos del público y una gran pasión?

Si tal actriz o tal actor estuviesen profundamente conmovidos, ¿pensaría el uno en echar una mirada a los palcos, la otra en sonreír hacia bastidores, casi todos ellos en hablar con los de las butacas o en ir hasta el saloncillo de fumar, a interrumpir las risas inmoderadas de un tercero advirtiéndole que es el momento en que debe salir a escena a prodigarse las puñaladas?

Me entran ganas de esbozarle una escena entre un actor y su mujer que se detestaban; escena en la que hacían de amantes apasionados y tiernos, escena representada públicamente en un teatro tal como se la cuento o quizás mejor aún; escena en la que los dos parecieron más abstraídos que nunca en sus papeles; escena en la que desataron el aplauso del público de los palcos y butacas; escena que el batir de

palmas y los gritos de admiración interrumpieron diez veces. Es la tercera del cuarto acto de *Despecho amoroso*, de Molière, y su mayor triunfo.

El comediante ERASTO, amante de LUCILA. Lucila, amante de Erasto y mujer del comediante.

EL COMEDIANTE. *No creáis, señora, que vuelvo de nuevo a hablaros de mi pasión.*

LA MUJER. Haréis perfectamente.

Todo ha concluído.

-Así lo espero.

Quiero curarme; de sobra sé lo poco que he estado en vuestro corazón.

-Más de lo que os merecéis.

Un rencor tan constante por la sombra de una ofensa.

-¿Vos ofenderme? No os hago tanto honor.

Me ha hecho ver bien a las claras vuestra indiferencia; y yo he de demostraros que los dardos del desprecio...

-El más profundo.

Son sensibles, sobre todo, a los espíritus generosos.

-Sí, a los generosos.

Lo confesaré, mis ojos veían en los vuestros hechizos que nunca encontraron en ningunos otros.

-No será por falta de haber mirado.

Y no hubiera cambiado tan maravillosas cadenas por ningún cetro.

-Más baratas las habéis vendido.

Yo vivía solo por vos.

-Eso es falso. Estáis mintiendo.

Y debo confesarlo, aún ofendido, bastantes penas pasaré hasta verme libre.

-¡Lástima sería!

Es muy posible que a pesar de la cura que intenta, mi alma sangre largo tiempo por esa herida.

-Nada temáis. Ya está gangrenada.

Y que libre de un yugo que era toda mi ventura, fuerza será que me decida a no querer ya nada.

-Seréis correspondido.

Pero, en fin, no importa; y ya que vuestro odio abuyenta tantas veces a un corazón que el amor a vos torna, ésta es la última de mis importunidades.

LA MUJER DEL COMEDIANTE. *Más generoso debierais haber sido, y también esta última me habríais evitado.*

EL COMEDIANTE. Vida mía, sois una insolente, ya os arrepentiréis de ello.

EL COMEDIANTE. *Pues bien, señora, quedaréis satisfecha. Rompo con vos y rompo para siempre; pues lo queréis, pierda la vida si alguna vez vuelvo a sentir deseos de hablaros.*

LA MUJER. *Tanto mejor, muy agradecida.*

EL COMEDIANTE. *No, no, no tengáis miedo...*

LA MUJER. ¡No faltaba más!

...que falte a mi palabra. Por flaco que fuera mi corazón, hasta el punto de no poder arrancar de él vuestra imagen, no creáis que tendréis la satisfacción...

-La desgracia, queréis decir.

...de verme tornar a vos.

LA MUJER. *Sería bien en vano.*

EL COMEDIANTE. Hija mía, sois una perdida, a quien ya enseñaré a hablar.

EL COMEDIANTE. *Yo mismo me daría de puñaladas.*

LA MUJER. ¡Ojalá!

...si alguna vez cayese en la insigne bajeza...

-Una más, ¿qué importa?

...de volver a miraros después de tan indigno trato.

LA MUJER. *Como queráis; no hablemos más del asunto.*

Y así sucesivamente. Después de esta doble escena, una de amantes, otra, de esposos, cuando Erasto llevaba a su amante Lucila entre bastidores, le estrujaba el brazo hasta romperselo y respondía a sus alaridos con las palabras más insultantes y amargas.

SEGUNDO. Si hubiese oído esas dos escenas en forma simultánea, me parece que en la vida habría vuelto a poner los pies en un teatro.

PRIMERO. Si pretende que ese actor y esa actriz han sentido, le preguntaré si fue en la escena de los amantes o en la escena de los esposos, o en una y otra. Pero escuche la escena siguiente entre la misma actriz y otro actor, su amante.

Mientras el amante habla, ella dice de su marido:

Es un indigno, me ha llamado... lo que no podría repetir.

Su amante le replica, mientras ella dice su parte:

-¿Acaso no estás acostumbrada?

-¿No cenamos esta noche?

-Yo bien quisiera; pero, ¿cómo escaparme?

-Eso es cosa vuestra.

-¿Y si él se entera?

-Pues no ocurrirá nada, y nosotros pasaríamos una noche agradable.

-¿Quiénes estarán?

-Los que quieras.

-Ante todo, el caballero que es de rigor.

-¿Sabes que voy teniendo motivos para estar celoso de tal caballero?

-Y yo para que lo estuvieses con razón.

Así es como esos seres tan sensibles parecían completamente abstraídos en la altisonante escena que se oía, cuando en verdad lo estaban en la escena que no se oía, y entonces usted exclamaba: "Hay que reconocer que esa mujer es una actriz encantadora, que nadie sabe escuchar como ella y que interpreta con una gracia, una inteligencia, una atención, una finura y una sensibilidad nada comunes". Y yo me reía de sus exclamaciones.

Mientras esta actriz engaña a su marido con otro actor, al actor con un caballero, y a éste con un tercero, el caballero que la ha sorprendido en los brazos de su otro amante, medita una gran venganza. Se ubicará en la galería lateral, en las gradas más bajas. Desde este lugar se ha propuesto desconcer-

tar a la infiel con su presencia y sus miradas despectivas, turbarla y exponerla a las rechiflas del público. Empieza la obra y aparece la traidora, ve al caballero, y sin alterar su presencia, le dice sonriendo:

-Miren al enfurruñado que se enoja por una nadería.

Y luego agrega:

-¿Vienes esta noche?

El permanece silencioso, pero ella insiste:

-Concluyamos esta riña absurda y avisad vuestra carroza.

¿Y sabe en qué escena se intercalaba ésta? Pues, en una de las más emocionantes de *La Chaussée*, en que la actriz sollozaba y nos hacía llorar amargamente. Acaso esto le confunde, pero le afirmo que es la exacta verdad.

SEGUNDO. Es como para cobrarle repugnancia al teatro.

PRIMERO. ¿Por qué? Si esa gente no fuese capaz de tales hazañas, no valdría la pena ir al teatro. Lo que voy a relatarle lo he visto con mis propios ojos.

Garrick asoma su cabeza entre las dos hojas de una puerta y, en el intervalo de cuatro a cinco segundos, su rostro pasa sucesivamente de la extrema alegría a la alegría moderada, luego a la

tranquilidad, de la tranquilidad a la sorpresa, de la sorpresa al asombro, del asombro a la tristeza, de la tristeza al abatimiento, del abatimiento al espanto, del espanto al horror, del horror a la desesperación, y retorna después, a través de los mismos estados de ánimo, a la alegría insensata de que había partido. ¿Acaso su alma pudo experimentar todos esos sentimientos e interpretar, en correspondencia con su rostro, toda esa gama? No lo creo, ni usted puede creerlo. Si le pedían a ese gran actor, tan merecedor por sí solo de que se hiciese un viaje a Inglaterra, como las ruinas de Roma merecen un viaje a Italia, si le pedían, repito, que representara la escena del mozo de repostería, la interpretaba, dispuesto inmediatamente, también, ante otro pedido, a representar una escena de Hamlet, tan dispuesto a llorar por la caída de sus pasteles como a seguir en el aire el camino de un puñal. Por ventura, ¿se puede reír y llorar a discreción? No. Se finge el llanto o la risa con mayor o menor fidelidad, según se sea o no Garrick.

Yo me burlo a veces de los hombres de mundo, fingiendo ante ellos aflicción por la simulada muerte de mi hermana en la escena con el abogado normando, o cuando en una escena con el empleado de

marina me declaro padre del niño de la viuda de un capitán de navío, y aparento sentir dolor y vergüenza. Pero, ¿estoy afligido? ¿Estoy avergonzado? Ni en la comedia ni en la sociedad, donde había hecho esos papeles antes de introducirlos en una obra de teatro. ¿Qué es, pues, un gran comediante? Un gran imitador cómico o trágico, a quien el poeta ha dictado su discurso.

Sedaine nos procura el *Filósofo sin saberlo*. Yo me intereso más que él mismo por el éxito de la obra: la envidia de los talentos ajenos es un vicio que no tengo, con ser tantos los míos. Apelo al testimonio de mis colegas en literatura: cuando se han dignado algunas veces consultarme acerca de sus obras, ¿no he hecho todo lo que dependía de mí para corresponder dignamente a tan distinguida prueba de estimación? El *Filósofo sin saberlo* no es bien recibido en el estreno y eso me entristece de verdad. Pero en la tercera representación es puesto por las nubes y me siento entonces transportado de júbilo. Al día siguiente, por la mañana, corro en busca de Sedaine. Era invierno y se deja sentir un frío horroroso. Voy a todos los sitios donde es posible encontrarlo, averiguo que está en el punto más distante del arrabal de Saint Antoine, y allí me hago conducir por un

coche de punto. Al fin doy con él, le echo los brazos al cuello, me falta la voz y me corren las lágrimas por las mejillas. Soy la imagen del hombre sensible y mediocre. En cambio, Sedaine, inmóvil y frío, me mira y dice: *¡Señor Diderot, qué hermoso estáis!* Es el observador y el hombre de genio.

Este hecho lo referí una vez, a la mesa, en casa de un hombre a quien sus talentos superiores le destinaban a ocupar un día el más importante puesto del Estado. Era en casa de Necker. Había un buen número de hombres de letras, y entre ellos estaba Marmontel, a quien estimo de veras y me corresponde. Marmontel me dijo irónicamente: *Cuando Voltaire se enternece a la simple relación de un rasgo patético y Sedaine conserva su sangre fría a la vista de un amigo que se deshace en lágrimas, Voltaire es el hombre ordinario y Sedaine el hombre de genio.* Este apóstrofe me desconcertó y guardé silencio. Porque el hombre sensible como yo, atento a las objeciones, pierde con facilidad la cabeza. Otro más frío y dueño de sí mismo hubiera contestado a Marmontel: Esa reflexión estaría mejor en otros labios, porque no sintiendo más que Sedaine, también hacéis muy buenas cosas. Y ya que estáis en la misma senda que él, no sería difícil dejar a otro el cuidado de apreciar imparcialmente su mé-

rito. Sin que yo trate de preferir Sedaine a Voltaire, ni Voltaire a Sedaine, se podría decirme: ¿qué hubiera salido de la cabeza del autor de *Filósofo sin saberlo*, *El Desertor* y *París Salvado*, si en vez de pasar treinta y cinco años de su vida amasando cal y picando piedra, hubiese empleado todo este tiempo, como Voltaire y nosotros, en leer y meditar a Homero, Virgilio, Tasso, Cicerón, Demóstenes y Tácito? Nosotros no sabremos jamás ver como él. El hubiera aprendido a decir como nosotros. Yo lo considero como uno de los descendientes de Shakespeare, de ese Shakespeare que no voy a comparar al Apolo del Belvedere, ni al Gladiador, ni al Antinoo, ni al Hércules de Glycon, sino al San Cristóbal de Notre-Dame, coloso informe, toscamente esculpido, pero entre cuyas piernas pasaríamos nosotros sin rozar siquiera con nuestra frente sus partes vergonzosas.

Ahí va otro rasgo: le relataré el caso de un personaje estupidizado y vulgarizado por su sensibilidad, y sin embargo sublime en el momento siguiente, cuando la sensibilidad fue dominada por la sangre fría. Se trata de un literato, cuyo nombre callaré. Había caído en la mayor indignancia. Tenía un hermano que era teólogo y rico. Le pregunté por

qué su hermano no lo socorría, y me respondió: "Porque yo me he portado mal con él". Le dije entonces que iría a ver al teólogo, y así lo hice. Al llegar a su casa me anunciaron, y pasé. Sin más trámite le expuse mi deseo de hablar de su hermano. Bruscamente me toma de una mano y me obliga a sentar, y luego, apostrofándome airado, dice:

-¿Conoce a mi hermano?.

-Así lo creo -respondo-.

-¿Sabe cómo ha procedido conmigo?.

-Lo sé.

-¿Sabe usted...?

Y aquí mi teólogo, con una rapidez y vehemencia increíbles, me cuenta una serie interminable de picardías, una más indignante que la otra. Yo me desconcierto y acobardo, sin sentirme con ánimos para defender a un monstruo tan abominable como el hermano del teólogo, según éste me lo pinta. Felizmente para mí, el teólogo fue demasiado prolijo en su filípica, y a favor de su prolijidad me pude reponer. Poco a poco fue desapareciendo el hombre sensible y en su lugar apareció el hombre elocuente, pues me atrevo a decir que lo fui en tal ocasión.

Señor -dije al teólogo con mucha serenidad- su hermano ha hecho más y peor que todo eso. Quiero encomiarlo, entonces, porque ha ocultado usted el más escandaloso de sus atentados.

-Nada oculto-

-Hubiera podido agregar que cierta noche salía de vuestra casa, le agarró por el cuello, sacó un cuchillo y estuvo a punto de degollarlo.

-Es capaz de todo, pero eso no lo he dicho de mi hermano porque no es verdad.

Me levanté repentinamente, clavando en él una mirada severa, y con voz tonante, con toda la vehemencia y la indignación, dije:

-Y aunque fuera verdad, ¿no sería vuestro deber dar un pedazo de pan a vuestro hermano?.

El teólogo, confuso, anonadado, se paseó por el cuarto, y acabó por concederme una pensión anual para su hermano indigente.

Cuando se pierde un amigo o una mujer querida, ¿es el momento oportuno para componer una elegía a su muerte? No. Y muy infortunado será quien goce en tal instante de la plenitud de su talento. Sólo cuando ha pasado el dolor, cuando la sensibilidad

se amortigua, porque la catástrofe está lejos, cuando el alma recobra su tranquilidad, entonces y sólo entonces, recordando la felicidad desvanecida, se podrá apreciar la pérdida sufrida, unir el recuerdo a la imaginación, y cantar las penas. Se dice que se llora, pero no puede llorarse cuando se persigue un epíteto enérgico, se acecha una consonante rebelde o se busca la manera de redondear un verso y hacerlo más armonioso. Si las lágrimas corren, la pluma se escapa de la mano y hay que entregarse al sentimiento dejando el poema para mejor ocasión.

Sucede lo mismo con los placeres violentos que con las penas hondas: son mudos. Un amigo tierno y sensible vuelve a ver a su amigo después de larga ausencia; éste se presenta de un modo inesperado, y aquél, al verlo, se turba, lo abraza, intenta hablar, y no lo consigue; tartamudea palabras entrecortadas, y no sabe lo que dice ni entiende lo que el otro le responde; si pudiera observar que su emoción no es compartida, cómo padecería. Se debe juzgar por la verdad de esta pintura de la falsedad notoria de esas entrevistas en que dos amigos demuestran tanto ingenio y se dominan de un modo tan cabal. ¿Qué diría de ciertas insípidas y elocuentes disputas, si ese tema, con el cual no acabaría, no nos alejara del

asunto? Ya he dicho bastante para las gentes de buen gusto. Lo que pudiera añadir no enseñaría nada a los otros. Pero, ¿quién evitará estos absurdos tan frecuentes en el teatro? El comediante. Pero, ¿qué comediante?

Existen mil circunstancias contra una en las que la sensibilidad es tan perjudicial en la sociedad como en la escena. Supongamos dos chicos enamorados. ¿Cuál de ellos lo hará mejor? No sería yo, de seguro, por lo que me acuerdo todavía. Yo me acercaba al objeto de mi amor, temblando. El corazón me latía, las ideas se me embrollaban. Mi voz temblorosa estropeaba lo que yo decía. Dije que *no* cuando debí decir *sí*, y cometí mil torpezas. Estuve ridículo de los pies a la cabeza; al notarlo, me puse más en ridículo. Entre tanto, y a mi propia vista, un rival alegre y desenvuelto, con completo dominio de sí, feliz consigo mismo, no perdía la ocasión de lisonjear, divertía, gustaba y era dichoso. Pedía una mano que se le entregaba, e incluso se apoderaba de ella sin pedirla, besándola una y cien veces, mientras yo estaba metido en un rincón, apartando los ojos de un espectáculo que me irritaba, ahogando mis suspiros, apretándome los puños, cubierto de frío sudor, dominado por la melancolía, sin querer

mostrar mi pena y sin poder ocultarla. Se ha dicho que el amor quita el entendimiento a los que lo tienen, y se lo da a los que no lo tienen. Más claro, hace a los unos sensibles y tímidos, y a los otros serenos y osados.

El hombre sensible obedece a impulsos de la naturaleza y dice lo que sale de su corazón. Desde el momento en que atenúa o violenta sus dictados, es un comediante representando su papel.

El gran comediante observa los fenómenos; el hombre sensible le sirve de modelo; medita, compara, reflexiona y modifica el modelo en lo que le parece necesario. Además de las razones, están los hechos.

En la primera representación de *Inés de Castro*, en el punto mismo en que los infantes se presentan, el público se echó a reír; la Duclos, que hacía de Inés, dijo indignada:

-Ríe, público necio, en lo más bello de la obra.

El público la oyó y se contuvo. La actriz volvió a su papel y sus lágrimas corrieron también como las del espectador. ¿Y qué? ¿Será que se pasa y se vuelve a pasar tan fácilmente de un sentimiento profundo a otro igualmente profundo, del dolor a la

indignación, de la indignación al dolor? No lo concibo. Pero concibo muy bien que la indignación de la Duclos fuera real y el dolor simulado.

Quinault Dufresne representa el papel de Severo en *Polinto*. Viene enviado por el emperador Decio para perseguir a los cristianos. Está confiando sus sentimientos secretos a su amigo sobre esta secta calumniada. El sentido común exigía que esta confianza, que podía costarle el favor del príncipe, su dignidad, su fortuna, la libertad y acaso la vida, se hiciera en voz baja. Desde la platea le gritan:

-¡*Más alto!*

Y él contesta:

-¡*Y vosotros, señores, más bajo!*

Si él hubiera sido realmente Severo, ¿se hubiera vuelto tan rápidamente Quinault? Yo digo que no. Únicamente el actor que es tan dueño de sí como lo era el actor singular, el comediante por excelencia, puede quitarse y ponerse la máscara de este modo.

Lekain-Ninias desciende a la tumba de su padre, degüella allí a su madre, sale con las manos ensangrentadas. Está lleno de horror, tiembla todo su cuerpo, se le extravían los ojos, los cabellos parecen erizarse en su cabeza. Se siente uno escalofriado,

aterrorizado, enloquecido como él. Entretanto Lekain-Ninias empuja con el pie hacia los bastidores un pendiente de diamantes desprendido de la oreja de una actriz. ¿Siente ese actor? No es posible. ¿Piensa usted que es un mal actor? Yo no lo creo. ¿Qué es entonces ese Lekain-Ninias? Un hombre frío que no siente nada, pero que simula la sensibilidad de una forma superior. Puede exclamar cuanto quiera *¿Dónde estoy?*, que yo le responderé: Tú lo sabes bien, estás en el escenario, empujando con el pie un pendiente hacia los bastidores.

Un actor se enamora de una actriz; una obra los reúne de casualidad en el escenario en una escena de celos. La escena ganará si el actor es mediocre y perderá si es verdaderamente comediante, pues se reducirá a ser él mismo y no el modelo ideal y sublime que tenía de un celoso. Una prueba de que entonces el actor y la actriz se rebajarán hasta la vida común, es que si conservasen sus zancos, se echarían a reír, pareciéndoles los celos ampulosos y trágicos, apenas una exhibición de los suyos.

SEGUNDO. Sin embargo, alguna verdad natural habrá.

PRIMERO. Como la hay en la estatua de un escultor que ha copiado fielmente un mal modelo. Se

admiran esas verdades, pero se encuentra el conjunto pobre y despreciable.

Diré más: un medio seguro de representar mal, mediocrementemente, es tener que interpretar el carácter de uno mismo. Suponga usted que es un tartufo, un avaro, un misántropo, podrá representar bien esos papeles pero no hará nada de lo que el poeta hizo. Porque lo que él hizo fue el *Tartufo*, el *Avaro*, el *Misántropo*.

SEGUNDO. ¿Y qué diferencia encuentra entre un tartufo y el *Tartufo*?

PRIMERO. El empleado Billard es un tartufo, el abate Grizel es un tartufo, pero ellos no son el *Tartufo*. El financiero Toinard era un avaro, pero no era el *Avaro*. El *Avaro* y el *Tartufo* han sido hechos a imagen de ellos, de todos los Toinard y los Grizel del mundo, tienen sus rasgos más generales pero no son el retrato exacto de ninguno; por eso nadie se reconoce en ellos.

Las comedias ligeras y aun las de carácter son exageradas. Las bromas de sociedad son como espuma ligera que se desvanece en las tablas, el chiste de teatro es un arma cortante que lastimaría en sociedad. No se tiene con los seres imaginarios los mismos miramientos que se deben a los seres reales.

La sátira es para un tartufo, la comedia es del *Tartufo*. La sátira persigue al vicioso, la comedia al vicio. Si no hubiese habido más que una o dos *Preziosas ridículas*, habría podido hacerse una sátira, pero no una comedia.

Vaya al estudio de La Grenée, solicítele la *Pintura*, y él creará haber satisfecho su deseo cuando haya pintado sobre el lienzo una mujer delante de un ballete, con la paleta al pulgar y el pincel en la mano. Pídale la *Filosofía* y creará haberla hecho cuando, sobre una mesa y a la luz de una lámpara, haya colocado, apoyada sobre los codos, una mujer en bata, desmelenada y pensativa, que lee o medita. Pídale la *Poesía*, y pintará la misma mujer con la cabeza ceñida de laureles y en cuyas manos colocará un rollo de pergamino. La *Música*, será igualmente la misma mujer con una lira en lugar del rollo. Pídale la *Belleza* o pídasela si quiere a otro más capaz que él, y, o yo me equivoco mucho, o también éste estará convencido que sólo pide a su arte la figura de una mujer hermosa. Su actor y el pintor de que hablamos caen los dos en el mismo defecto, y yo les diría: Su cuadro, su interpretación, son sólo retratos de individuos muy por debajo de la idea general configurada por el poeta y del modelo ideal del que yo es-

peraba la copia. Su vecina puede ser bella, muy bella, de acuerdo, pero no es la Belleza. Hay tanta distancia de su obra a su modelo, como de su modelo al ideal.

SEGUNDO. Pero, ¿no será una quimera ese modelo ideal?

PRIMERO. No.

SEGUNDO. Pero si ese ideal, no existe, porque nada hay en el entendimiento que antes no haya estado en la sensación.

PRIMERO. Es verdad. Pero tomemos un arte en sus orígenes, la escultura por ejemplo. Copió el primer modelo que se le presentó. En seguida vio que había modelos menos imperfectos, y les dio preferencia. Corrigió sus defectos más groseros, hasta que mediante una larga serie de trabajos, pudo llegar a una figura que ya no era la naturaleza.

SEGUNDO. ¿Y por qué?

PRIMERO. Porque no es posible que el desenvolvimiento de una máquina tan complicada como es el cuerpo animal, sea regular. Vaya a las Tullerías o a los Campos Elíseos un hermoso día de fiesta, fíjese en todas las mujeres que llenan las avenidas y no encontrará una sola que tenga las dos comisuras de la boca completamente iguales. La Danée del Ti-

ziano es un retrato; el Amor, colocado al pie del lecho, es ideal. En un cuadro de Rafael que ha pasado de la galería del señor Thiers a la de Catalina II, el San José es un hombre vulgar, la Virgen una mujer real, el niño Jesús un ideal. Pero si quiere saber más de estos principios especulativos sobre arte, le prestaré mis *Salones*.

SEGUNDO. He oído su elogio de un hombre de gusto fino y espíritu delicado.

PRIMERO. El señor Suard.

SEGUNDO. Y de una mujer que posee todo lo que la pureza de un alma angelical puede agregar a la finura del gusto.

PRIMERO. La señora Necker.

SEGUNDO. Pero volvamos a nuestro tema.

PRIMERO. De acuerdo, aunque prefiero alabar la virtud que discutir cuestiones un tanto ociosas.

SEGUNDO. Quinault-Dufresne, vanaglorioso por naturaleza, representaba magníficamente *El Jactancioso*.

PRIMERO. Es verdad. Pero, ¿por qué supone que se interpretaba a sí mismo? ¿Por qué la naturaleza no haría un vanaglorioso muy cercano a ese ideal límite que separa lo bello real de lo bello ideal, límite sobre el cual discuten las diferentes escuelas?

SEGUNDO. No le entiendo.

PRIMERO. Me explico con mayor claridad en mis *Salones*. Le aconsejo leer el fragmento que dedico a la belleza en general. Entretanto, dígame: ¿Quinault-Dufresne es Arósmanes? No. ¿Sin embargo, quién le ha reemplazado y le reemplazará en ese papel? ¿Era el hombre del *Prejuicio a la Moda*? No. No obstante, con cuánta verdad lo interpretaba.

SEGUNDO. De acuerdo con lo que usted dice, el gran actor es todo o nada.

PRIMERO. Quizá por no ser nada es todo, puesto que así su forma particular no contraría nunca las formas ajenas que tiene que adoptar.

Entre todos los que han ejercido la útil y hermosa profesión de comediantes o predicadores laicos, uno de los hombres más honrados, uno de los hombres que tenían de ello más la fisonomía, el tono y el aspecto, el hermano del *Diablo Cojuelo*, de *Gil Blas*, del *Bachiller de Salamanca*, Montménil...

SEGUNDO. El hijo de Le Sage, padre común de toda esa festiva familia...

PRIMERO. Con igual éxito hacía el papel de Aristo en *La Pupila*, el Tartufo en la comedia de ese nombre, el abogado o el señor Guillermo en la farsa de Patelin.

SEGUNDO. Lo recuerdo.

PRIMERO. Y con gran asombro podía vérselo con las máscaras de esos distintos rostros. No lo hacía naturalmente, porque la naturaleza no le había dado más que el suyo; los otros los debía a su arte.

¿Hay acaso una sensibilidad artificial? Pero sea innata o adquirida, la sensibilidad no interviene en todos los papeles. ¿Cuál es entonces la cualidad ficticia o natural que asume el gran actor en el Avaro, el Jugador, el Adulador, el Gruñón, el Médico a la fuerza, este último el personaje menos sensible y más inmoral que haya imaginado la poesía hasta ahora, el Ricachón en la corte, el Enfermo y el Cornudo imaginarios; el Nerón, Mitrídates, Atreo, Focas, Sertorio y tantos otros caracteres trágicos o cómicos, en los que la sensibilidad se opone por completo al espíritu del papel? Es la facilidad para conocer y copiar todas las naturalezas. Créame, no multipliquemos las causas cuando basta una para todos los fenómenos.

Unas veces el poeta siente con más intensidad que el comediante, otras, y acaso con más frecuencia, concibe el comediante más intensamente que el poeta. Nada más verdadero que aquella exclamación de Voltaire oyendo a la Clairon en una de sus obras:

*¿Soy yo realmente el que ha hecho eso? ¿Quiere decir que la Clairon sabía más que Voltaire? En ese momento, al menos; su modelo ideal declamado, era muy superior al modelo ideal que había seguido Voltaire al escribir. Con todo, ¿el modelo ideal no era ella misma? ¿Cuál era, pues, su talento? El de imaginar un gran fantasma y copiarlo genialmente, imitando el movimiento, los ademanes, los gestos, la expresión entera de un ser muy por encima de ella. Había encontrado lo que Esquines, recitando una oración de Demóstenes, jamás pudo expresar: el rugido de la fiera, lo que lo llevó a decir a sus discípulos: "Si esto os impresiona tanto, ¿qué no sería si *audivissetis bestiam mugientem?*" El poeta había creado la terrible bestia, la Clairon la hacía bramar.*

Sería abusar singularmente de las palabras llamar sensibilidad a esta facultad que permite expresar todas las naturalezas, incluso las naturalezas feroces. Sensibilidad, según la sola acepción que se ha dado hasta hoy a ese término, es, me parece, aquella disposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, y de la delicadeza de los nervios, que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a

desvanecerse, a socorrer, a huir, gritar, perder la razón, a exagerar, despreciar, desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, de lo bello y lo bueno, a ser injusto, a ser loco. Multiplique usted las almas sensibles y habrá multiplicado en la misma medida las buenas y las malas acciones, los elogios y las críticas exageradas.

¿Desea, como poeta, una nación delicada, sensible y fina? Enciérrese en las armoniosas, tiernas y conmovedoras elegías de Racine; las almas débiles son incapaces de soportar las sacudidas violentas; escapan de las carnicerías de Shakespeare. Guárdese bien de presentarles imágenes demasiado fuertes. Puede llegar a mostrarles

Al hijo empapado en la sangre de su padre, con su cabeza en las manos pidiendo su salario;

pero no continúe. Si se atreve a decirle con Homero: "¿Adónde vas, infeliz? ¿No sabes que es a mí a quien envía el cielo los hijos de los padres desdichados? Tú no recibirás nunca los últimos besos de tu madre; ya te veo tendido en tierra; ya veo a las aves de presa, reunidas en torno a tu cadáver, arrancarte los ojos batiendo sus alas con júbilo", todas nuestras mujeres exclamarían, ocultando los rostros:

¡Qué horror! ¡Y peor aún si este discurso fuese pronunciado por un buen actor, viéndose así subrayado por una interpretación impresionante!

SEGUNDO. Siento la tentación de interrumpirle para preguntarle qué piensa de aquel vaso presentado a Gabriela de Vergy y donde ella descubre el corazón ensangrentado de su amante.

PRIMERO. Le responderé que se debe ser consecuente, y que los que se rebelan contra este espectáculo no debieran tolerar tampoco la aparición de Edipo con los ojos saltados, y habría que hacer salir de escena a Filotectes atormentado por su herida y lanzando gritos inarticulados. A mi juicio, tenían los antiguos otra idea de la tragedia, y esos antiguos eran los griegos, los atenienses, pueblo delicado que nos dejó en todos los géneros modelos que otras naciones no han logrado igualar. Esquilo, Sófocles, Eurípides no se desvelaban años enteros para producir obras cuya impresión pasajera se diluye en la alegría de una sobremesa. Querían entristecer hondamente con el destino de los desdichados, querían no sólo distraer a sus conciudadanos, sino hacerlos mejores. ¿Se equivocaban? ¿Tenían razón? Para lograr su objeto, hacían correr por la escena a las Euménides, siguiendo el rastro del parricida, guiadas

por el olor de la sangre. Eran demasiado inteligentes los griegos para aplaudir embrollos, escamoteos de puñales, válidos sólo para niños. Una tragedia debe ser, a mi juicio, una bella página histórica dividida con un cierto número de descansos marcados.

Se espera al jerife. Llega éste. Interroga al señor de la aldea. Le propone una apostasía. El señor se niega. El otro le condena a muerte. Lo envía a prisión. Viene la hija a pedir el indulto de su padre. El jerife se lo concede bajo una condición repugnante. El señor de la aldea es ejecutado. Los habitantes persiguen al jerife. Este huye acosado. El amante de la hija del señor le mata de una puñalada; y el atroz tiranuelo muere en medio de imprecaciones. Es todo lo que un poeta precisa para componer una gran obra. Que la hija vaya a interrogar a su madre en la tumba para saber lo que debe al que le dio la vida; que vacile en efectuar el sacrificio de su honor, como se lo exigen; que, en esta incertidumbre, aleje de sí a su novio y cierre sus oídos a los discursos de su pasión; que obtenga el permiso de ver a su padre en la cárcel; que su padre quiera unirla a su novio y ella no consienta; que se prostituya; que, mientras ella se prostituye, ejecuten al padre; que se ignore su prostitución hasta el momento en que su novio, encon-

trándola desesperada por la muerte del padre, que él le comunica, se entera por ella del sacrificio que ha hecho para salvarle; que, entonces, el jerife, perseguido por el pueblo, llegue para morir a manos del novio. He ahí una parte de los detalles de tal argumento.

SEGUNDO. ¿Una parte?

PRIMERO. Sí, una parte. ¿Es que los novios no propondrán la fuga al señor de la aldea? ¿Es que los habitantes no le sugerirán exterminar al jerife y a sus secuaces? ¿Es que no habrá un sacerdote defensor de la tolerancia? ¿Es que, en medio de esta jornada de dolor, permanecerá ocioso el amante? ¿Es que no se supondrán relaciones ocultas entre estos personajes? ¿Es que no se sacará partido de esas relaciones? ¿Es que no puede ese jerife haber sido el novio de la hija del señor de la aldea? ¿Es que no vuelve con el alma sedienta de venganza contra el padre que él ha echado del lugar y contra la hija que le ha desdeñado?

¡Cuantos incidentes importantes pueden extraerse del asunto más sencillito, si se tiene la paciencia de meditar!

¡Qué color puede dárseles cuando se es elocuente! No se es poeta dramático sin ser elocuente.

¿Y supone usted que careceré de espectáculo? Este interrogatorio él lo llevará a cabo con todo su aparato. Déjeme disponer mi local y pongamos fin a este aparte.

¡Te tomo por testigo, Roscio inglés, célebre Garrick, a ti, que por unánime consentimiento de todas las naciones pasas por el primer actor de todos los tiempos, para que rindas homenaje a la verdad! ¿No me has dicho tú que aun sintiendo intensamente, tu acción sería pobre, si, fuese cual fuese la pasión o el carácter que tienes que representar, no supieras elevarte con el pensamiento a la grandeza de un fantasma homérico, con el que tratas de identificarte? Y cuando te hice la objeción de que, según esas palabras, no te tomabas a ti mismo por modelo, ¿no respondiste que te guardabas bien de hacerlo, y que si parecías tan extraordinario era precisamente porque mostrabas al espectador un ser imaginario que no eras tú?

SEGUNDO. El alma de un gran actor ha sido formada por ese elemento sutil que, según nuestro filósofo, llena el espacio y no es ni frío ni caliente, ni pesado ni ligero, no afecta ninguna forma determinada, y siendo susceptible de todas, no conserva ninguna.

PRIMERO. Un gran actor, no es ni un piano, ni un arpa, ni clavicordio, violín o violoncelo; no hay acorde que le pertenezca, sino que toma el acorde y el tono conveniente a su parte; sabe acomodarse a todos. Tengo una gran opinión del talento del gran comediante. Es tan raro o acaso más raro encontrar un gran comediante que un gran poeta.

El que en sociedad se propone y tiene el triste talento de agradar a todos, no es nada, no tiene nada propio, nada que le distinga, que entusiasme a unos o fatigue a otros. Habla siempre, y siempre bien; es un adulator de profesión, un gran cortesano, un gran comediante.

SEGUNDO. Un gran cortesano, acostumbrado desde que respira al papel de muñeco maravilloso, asume todas las formas posibles, a voluntad del hilo que mueve su amo.

PRIMERO. Un gran comediante es también un muñeco, otro títere maravilloso, pero el amo que tira del hilo es el poeta, que a cada línea le indica la forma que ha de tomar.

SEGUNDO. Así, pues, un cortesano y un comediante, que sólo asuman una forma, por bella e interesante que sea, no pasarán nunca de ser dos malos títeres.

PRIMERO. Mi intención no es calumniar una profesión que amo y estimo, como la del comediante. Sentiría mucho que mis observaciones, mal interpretadas, arrojaran una sombra de menosprecio sobre hombres de un talento no común y de verdadera utilidad social, terrible azote del vicio y del ridículo, predicadores elocuentes de la honradez y las virtudes, látigo de que se sirve el genio para fustigar a los malvados y a los insensatos. Pero, basta echar una mirada en derredor para ver que las personas conocidas por alegres no tienen grandes defectos ni grandes cualidades, que los bromistas de profesión son, por lo general, frívolos y desprovistos de sólidos principios; y que todos los que, semejantes a ciertos personajes que circulan en nuestra sociedad, no tienen ningún carácter, son hábiles para explotar todos los caracteres.

Un comediante, ¿no tiene padre, madre, esposa, hijos, hermanos, hermanas, amigos, conocidos, una querida... o varias? Si estuviera dotado de esa exquisita sensibilidad que se considera la principal y más necesaria circunstancia de su profesión, perseguido como nosotros por la infinidad de sinsabores que se suceden en la vida y continuamente nos maltratan, que unas veces nos angustian, otras nos desgarran el

alma, que a veces nos avergüenzan, ¿cuántos días le quedarían para regocijarnos? Pocos, muy pocos. Serían muchos más aquellos en que no tendría ganas de reír, o en que quisiera llorar por otras penas que las de Agamenón. Pero las amarguras de la vida, tan abundantes para ellos como para nosotros, y muchas más contrarias al libre ejercicio de su profesión, pocas veces les impiden cumplir con sus deberes.

Fuera del teatro, cuando no son bufones, los encuentro finos, cáusticos, fríos, fastuosos, disipadores, interesados, más atentos a nuestras ridiculeces que a nuestras desdichas. Casi indiferentes a la vista de una desgracia o al oír la relación de una aventura patética. Aislados, vagabundos, a la orden de los grandes. Irregulares en las costumbres, con pocos amigos y sin casi ninguna de esas relaciones dulces y santas que nos asocian a las penas y alegrías de otro que comparte las nuestras. Con frecuencia he visto reír a un comediante fuera de la escena, pero no recuerdo haber visto llorar a alguno. ¿Qué hacen, pues, de esa decantada sensibilidad que se atribuyen y que se les concede? ¿La dejan en las tablas cuando acaba la función para retomarla cuando en ellas se vuelven a presentar?

¿Que es lo que les calza el zueco o el coturno? La falta de educación, la miseria y el libertinaje. El teatro es un recurso, jamás una elección. Nunca se hizo nadie comediante por amor a la virtud, por deseo de ser útil en la sociedad o deseo de servir a su país o a su familia, por ninguno de esos honrosos motivos que podrían arrastrar a un espíritu recto, a un corazón entusiasta, a un alma sensible, hacia tan hermosa profesión.

Yo mismo, siendo joven, dudé entre la Sorbona y la Comedia. Iba en invierno y en lo más cruel de la estación a recitar en voz alta papeles de Molière y de Corneille en los solitarios paseos del Luxemburgo. ¿Cuál era mi plan? ¿Ser aplaudido? Puede ser. ¿Vivir en intimidad con las mujeres de teatro, que me parecían infinitamente amables y tenía por fáciles? Seguramente. No sé lo que hubiera hecho para agradar a la Gaussin, que debutaba entonces y era la belleza en persona, o a la Dangeville, que tantos atractivos demostraba en escena.

Se ha dicho que los comediantes no tienen ningún carácter, porque, interpretándolos todos, pierden el que la naturaleza les ha dado, y se hacen falsos, como el médico, el cirujano y el carnicero se hacen duros. Yo creo que se ha tomado la causa por

el efecto, y que si pueden interpretarlos todos es porque no tienen ninguno.

SEGUNDO. No por ser verdugo se hace uno cruel, sino que, por ser cruel, se hace verdugo.

PRIMERO. En vano he examinado a los actores. Nada en ellos he visto que los distinga del resto de los ciudadanos, excepto, quizá, cierta vanidad que se podría llamar insolencia, y una rivalidad que llena de rencillas y odios su corporación. De todas las asociaciones conocidas, quizá ninguna haya en que el interés común de todos y el superior del público sean más constante y evidentemente sacrificados a miserables celos, vanos prejuicios y pequeñas pretensiones. La envidia es peor entre ellos que entre los autores. Es mucho decir, pero es verdad. Un poeta perdona con más facilidad a otro poeta el éxito de una obra, que una actriz a otra los aplausos que la señalan a cualquier ilustre o rico calavera. Se los ve grandes en la escena, porque tienen alma, dice usted. Pero yo los veo pequeños y mezquinos en sociedad porque no tienen alma. Con las palabras y el acento de Camille y del viejo Horacio, sus costumbres no dejan de ser las de Rosina y Sganarelle. Para juzgar el fondo de su corazón, ¿debo referirme a discursos aprendidos y expresados admira-

blemente, o a la naturaleza de sus actos y al tenor de su vida?

SEGUNDO. Pero antaño Molière, los Quinault, Montménil, hoy en día Brizard y Caillot, bien visto entre los grandes y los pequeños, a quien podríamos confiar sin temor los secretos y la bolsa, con quien usted creería más seguro el honor de su mujer o de su hija que con tal o cual magnate de la corte o ministro del altar...

PRIMERO. Ese elogio no es exagerado: lo que lamenta es no oír citar mayor número de comediantes que lo hayan merecido o lo merezcan. Lo que siento es que entre esos propietarios, por estado, de una cualidad, fuente preciosa y fecunda de tantas otras, un actor que sea hombre probo, una actriz mujer honrada, sean fenómenos tan raros.

De donde podemos deducir que no son dueños del privilegio especial de la sensibilidad. Y que la sensibilidad -que de tenerla los dominaría por igual en la sociedad y en la escena-, no constituye el fundamento de su carácter ni la base de su éxito. No les pertenece más ni menos que a cualquiera otra categoría social. Y si vemos a tan pocos actores verdaderamente grandes, es porque los padres no destinan sus hijos al teatro; porque los actores no se

preparan mediante una educación profesional comenzada en la juventud; porque una compañía de comediantes no es lo que verdaderamente debiera ser en un pueblo en que se concediese a la función de hablar a los hombres congregados para ser instruidos, divertidos, corregidos, la importancia, los honores, las recompensas que merece. Es decir, una corporación formada como todas las demás corporaciones de individuos, extraídos de todas las familias sociales y llevadas a la escena como al servicio militar, a la magistratura, a la iglesia: por propia inclinación y con el consentimiento de sus tutores naturales.

SEGUNDO. El envilecimiento de los actores modernos parece una desdichada herencia que les han dejado los comediantes antiguos.

PRIMERO. Lo mismo creo.

SEGUNDO. Si el teatro se fundara hoy, que ya se tiene idea más justa de las cosas, puede ser que... Pero usted no me escucha. ¿En qué está pensando?

PRIMERO. Sigo mi primera idea. Pienso en la influencia que ejercía el teatro para formar las costumbres y mejorar el gusto, si los comediantes fueran gente de bien y se honrara su profesión para dignificarlos. ¿Dónde está el poeta capaz de propo-

ner a hombres bien nacidos que declamen públicamente discursos depravados o groseros? ¿Quién se atrevería a poner en boca de mujeres honradas frases que las ruborizarían oyéndolas en el secreto del hogar? No tardarían nuestros autores dramáticos en alcanzar una pureza, una delicadeza, una elegancia, de las que se hallan todavía mas lejos de lo que ellos suponen. ¿No cree usted que eso influiría en el espíritu nacional?

SEGUNDO. Tal vez se podría objetarle que las obras, tanto modernas como antiguas, que sus comediantes honestos excluirían de su repertorio, son precisamente las que representamos en sociedad.

PRIMERO. ¿Y qué importa que nuestros conciudadanos se rebajen al nivel de los más viles histriones? ¿Sería por eso menos útil, menos deseable que nuestros comediantes se elevaran a la condición de honestos ciudadanos?

SEGUNDO. La metamorfosis no me parece fácil.

PRIMERO. Cuando yo estrené *El Padre de Familia*, el magistrado de la policía me aconsejó siguiera cultivando el género.

SEGUNDO. ¿Por qué no lo hizo?

PRIMERO. Porque no habiendo alcanzado el éxito que me prometía, y no esperando ya hacerlo

mucho mejor, creí más acertado abandonar un camino para el cual no tenía talento suficiente.

SEGUNDO. ¿Por qué esa pieza, que ahora llena el teatro antes de las cuatro y media, y que los comediantes llevan a escena cada vez que necesitan mil escudos, fue tan tibiamente recibida en su estreno?

PRIMERO. Algunos dijeron que nuestras virtudes son demasiado convencionales y harto ficticias para aceptar género tan sencillo, demasiado corrompidas para acomodarse a género tan cándido.

SEGUNDO. No deja de resultar verosímil.

PRIMERO. No obstante, la experiencia ha demostrado que no era eso, pues la obra gusta ahora sin que hayamos llegado a ser mejores. Por otra parte, lo verdadero, lo honrado, tiene tal ascendiente sobre nosotros, que si la obra de un poeta reúne esos dos caracteres y el autor tiene talento, el éxito es seguro. Donde todo es falso es donde gusta más lo verdadero. Cuando todo se halla corrompido, es cuando se prefieren las obras más depuradas. El ciudadano que se presenta a la entrada de la comedia, deja allí todos sus vicios hasta la salida. En la sala, se siente justo, imparcial, buen padre, buen amigo, amante de la virtud. He visto en el teatro más de una vez a hombres perversos profundamente in-

dignados contra acciones que ellos seguramente hubiesen cometido de encontrarse en iguales circunstancias que el personaje aborrecido. Si no tuve éxito cuando la obra se estrenó, fue porque el género no podía resultar más extraño a los espectadores y a los actores. Fue también porque habíase afirmado un prejuicio, que subsiste aún, contra lo que llaman comedia lacrimosa, género llorón, espectáculo húmedo. Fue, además, porque yo tenía legión de enemigos en la corte, en la ciudad, entre los magistrados, entre los clérigos, y entre los escritores.

SEGUNDO. ¿Por qué se había hecho de tantos enemigos?

PRIMERO. A ciencia cierta, no lo sé, pues jamás había hecho sátiras contra los grandes ni contra los pequeños, ni nunca he estorbado a nadie en la senda de la fortuna y de los honores. Es verdad que pertenecía al número de los que llaman "filósofos", que eran mirados entonces como ciudadanos peligrosos y hombres temibles, contra los cuales había soltado el gobierno dos o tres pícaros subalternos, sin méritos, sin virtudes, sin capacidad. Pero dejemos eso.

SEGUNDO. Sin contar que esos filósofos habían hecho más difícil la labor de los poetas y en general de todos los literatos. Ya no se trataba, para hacerse

ilustre, de saber componer un madrigal o unos versitos obscenos.

PRIMERO. Eso también contribuyó, pero dejemos eso. Un joven disoluto, en lugar de asistir asiduamente al taller del pintor, del artista que lo ha adaptado, pierde los años más preciosos de su vida, y se encuentra a la edad de veinte años sin capacidad y sin recursos. ¿Qué quiere que haga? O bien es soldado o bien es comediante. Ya lo verá contratado en una compañía de la legua, rodando por los caminos hasta que la suerte le depare un contrato en París. Una desgraciada criatura encenagada en el vicio y el descrédito se aprende unos cuantos papeles de memoria; cansada de vivir en la abyecta situación de bajo cortesano, se presenta un día en la casa de la Clairon, como la antigua esclava en casa del pretor o del edil. La Clairon lo toma por la mano, le hace ejecutar una pirueta y lo toca con su vara mágica diciéndole: "Ve a divertir a los bobos o a hacerlos reír o llorar".

Están excomulgados. El público, que no puede estar sin ellos, los desprecia. Son esclavos, siempre bajo la férula de otro esclavo. Tantas y continuas humillaciones, tantos envilecimientos, ¿no contribuyen a degradarlos cada vez más? Bajo el peso de

la ignominia, ¿qué alma será bastante fuerte para sostenerse a la altura de Corneille?

El despotismo que pesa sobre ellos, lo ejercen ellos mismos sobre los autores. Yo no sé quién es más vil, si el comediante insolente o el autor que lo tolera.

SEGUNDO. El autor quiere que su obra se represente.

PRIMERO. Sí, a toda costa. Los comediantes están cansados de su oficio y nada les importa vuestra presencia ni vuestro aplauso, lo que les importa es el dinero. Han estado a punto de decidir que el autor debe renunciar a su parte so pena de no aceptar su obra.

SEGUNDO. Ese proyecto acabaría con el género dramático.

PRIMERO. ¿Y qué le importa a ellos?

SEGUNDO. Pienso que bien poco le queda por decir.

PRIMERO. Se engaña. Tengo que servirle de guía y llevarle a la casa de la Clairon, esa incomparable hechicera.

SEGUNDO. Esa, por lo menos, estaba orgullosa de su profesión.

PRIMERO. Como lo estarán todas las que sobresalgan. Desprecian el teatro solo los actores echados a silbidos. Es preciso que le muestre a la Clairon en sus arrebatos de cólera. Si por casualidad conservase en medio de su furia la actitud, el acento y la acción teatral, con todo su aparato, ¿podría contener la risa? No. Esto prueba que la verdadera sensibilidad y la representada son dos cosas distintas. De lo contrario, no podría reírse en su casa de lo que en escena habría admirado. La cólera real de la Clairon parece simulada porque la ha visto simularla en el teatro con la más cumplida perfección... aparente. En el teatro las imágenes de las pasiones no son sus verdaderas imágenes, son exageraciones, caricaturas, sujetas a reglas convencionales. Ahora bien, ¿qué artista se ajustará más estrictamente a estas convenciones? ¿Qué comediante distinguirá mejor su límite, que no ha de rebasar? ¿El hombre dominado por su propio carácter o el hombre que se despoja del suyo para revestir otro más grande, más noble, más violento, más elevado? Se es uno mismo por naturaleza, se es otro por imitación; el corazón que nos atribuimos no es el corazón que tenemos. El verdadero talento consiste en conocer bien los síntomas exteriores del alma que se imita,

dirigiéndose a la sensación de los que nos oyen y nos ven, engañándolos con la imitación de aquellos síntomas, pero con una imitación que en sus cabezas lo engrandezca todo y se convierta en regla de su juicio, porque es imposible apreciar de otra manera lo que pasa dentro de nosotros. ¿Y qué nos importa que sientan o no sientan, con tal que lo ignoremos? En efecto, el que mejor conozca y traduzca más perfectamente dichos signos exteriores de acuerdo con el modelo ideal mejor concebido, será el mejor comediante.

SEGUNDO. Y el que deje menos a la imaginación del gran comediante, será el más grande de los poetas.

PRIMERO. Iba a decirlo. Cuando por efecto de una larga costumbre teatral se guarda en sociedad el énfasis adquirido en la escena y se pasea por ella a Bruto, Cinna, Mitrídates, Cornelio, Merope, Pompeyo, ¿sabe lo que ocurre? Se une a un alma, pequeña o grande, según la medida que la naturaleza le dio, los signos exteriores de un alma exagerada y gigantesca que no se tiene, y de ahí nace el ridículo.

SEGUNDO. Es una sátira cruel la que hace, inocente o malignamente, de actores y autores.

PRIMERO. ¿Por qué?

SEGUNDO. Porque creo que a todo el mundo le está permitido tener un alma grande y fuerte; como creo que es lícito también poseer la apariencia, la dignidad y los ademanes del alma que se tiene; y considero que la imagen de la verdadera grandeza jamás puede ser ridícula.

PRIMERO. ¿Qué deduce de esto?

SEGUNDO. ¡Ah, traidor! No se atreve a decirlo y quiere que sea yo quien incurra en la indignación general. Lo que se deduce es que la verdadera tragedia no ha sido encontrada aún, y que los antiguos, con todos sus defectos, se hallaban probablemente más cerca de ella que nosotros.

PRIMERO. Es verdad que a mí me encanta oír a Filoctetes decir tan sencilla y vigorosamente a Neptolemo, cuando le devuelve las flechas de Hércules, que había robado por instigación de Ulises: "Mira la acción que cometiste: sin darte cuenta condenas a un infeliz a perecer de dolor y de hambre. Tu robo es el crimen de otro; tu arrepentimiento es tuyo. No, tú no hubieras pensado nunca en cometer semejante villanía si hubieras estado solo. Comprende, pues, hijo mío, cuánto importa a tu edad no tratar más que con gentes de bien. Eso es lo que se saca con la compañía de un malvado. ¿Por qué unirse a un

hombre de esa condición? ¿Es ése el que tu padre te hubiese elegido por compañero y amigo? Un padre tan digno, que trata sólo a los más preclaros personajes del ejército, ¿qué te diría si te viera con Ulises?..."

¿Hay en este discurso algo que usted no diría a mi hijo o que yo no pudiera aconsejar al suyo?

SEGUNDO. No.

PRIMERO. Sin embargo, eso es hermoso.

SEGUNDO. Ciertamente.

PRIMERO. Y el tono de ese discurso pronunciado en la escena, podría ser diferente del tono con que sería pronunciado en sociedad.

SEGUNDO. No lo creo.

PRIMERO. Y ese tono en sociedad, ¿sería ridículo?

SEGUNDO. De ningún modo.

PRIMERO. Cuanto más enérgico son los actos y más sencillas las palabras, más grande es mi admiración. Temo que hayamos estado cien años seguidos tomando las bravatas de Madrid por el heroísmo de Roma, y confundiendo el tono de la musa trágica con el lenguaje de la musa épica.

SEGUNDO. Nuestro verso alejandrino es demasiado noble para el diálogo.

PRIMERO. Y nuestro verso decasílabo es demasiado fútil y demasiado ligero. Le aconsejo no ir a la representación de una pieza romana de Corneille, sino después de la lectura de las cartas de Cicerón a Atico. ¡Qué ampulosos me parecen nuestros autores dramáticos! ¡Y cómo disgustan sus declamaciones cuando se recuerda la sencillez y el nervio del discurso de Régulo disuadiendo al Senado y al pueblo romano del canje de cautivos! Es una oda, un poema, que supone más fuego, más verba y más exageración que un monólogo trágico; dice así:

"Yo he visto nuestras insignias expuestas en los templos de Cartago. He visto al soldado romano despojado de sus armas, que no habían sido teñidas por una gota de sangre. He visto a ciudadanos con los brazos atados. He visto el olvido de la libertad, las ciudades con las puertas abiertas y las cosechas cubriendo las campiñas que habíamos arrasado. ¿Y creéis que por haber sido rescatados con dinero se tornarán más valerosos? Sólo añadiréis una pérdida a la ignominia. Cuando la virtud huye de un alma envilecida, no vuelve más. No esperéis nada del que pudiendo morir se dejó esclavizar. ¡Oh, Cartago, cuán grande y altiva te hace nuestra vergüenza!..."

Su conducta correspondió a su discurso. Rechazó las caricias de su mujer y de sus hijos, creyéndose indigno de ellas como un vil esclavo. Con la mirada hosca, fija en tierra, desdeña las lágrimas de sus amigos hasta persuadir a los senadores de una decisión que sólo él era capaz de proponer, y se le permite volver a su destierro.

SEGUNDO. Hay sencillez y belleza, pero el momento en que el héroe se muestra es el que sigue.

PRIMERO. Tiene usted razón.

SEGUNDO. No ignorando el suplicio que le prepara un enemigo feroz, recobra toda su calma y se desprende de los suyos, que procuran diferir su partida, con la misma libertad que antes mostraba al desprenderse de la multitud de sus clientes para irse a descansar en sus posesiones de Tarento, o de Vanafra.

PRIMERO. Muy bien. Ahora dígame en conciencia si hay en nuestros poetas muchos pasajes en que se vea el tono apropiado de una virtud tan elevada, tan familiar, y dígame también qué parecerían en aquella boca nuestras tiernas jeremiadas y la mayor parte de nuestras fanfarronadas a lo Corneille.

¿Cuántas cosas hay que sólo a usted me atrevo a confiarle! Me desollarían en la calle si me supieran

culpable de semejante blasfemia, y yo no aspiro a la palma del martirio.

Si aparece algún día un hombre de genio que se atreva a dar a sus personajes el tono sencillo del heroísmo clásico, el arte del comediante será mucho más difícil, pues la declamación dejará de ser una especie de canto.

Por lo demás, cuando he sostenido que la sensibilidad es la característica de la bondad del alma y de la medianía del genio, he hecho una confesión que no me favorece y que muy pocos harían en mi caso, porque si la naturaleza ha formado algún alma sensible, es la mía.

El hombre sensible está demasiado a merced de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un buen magistrado, un hombre justo, un profundo observador, y consecuentemente un imitador sublime de la naturaleza, a menos que pueda distraerse, desprenderse de sí mismo, ayudado por una imaginación poderosa y una gran fijeza para estudiar los tipos ideales que le sirven de modelos fantásticos. Pero en tal caso no es él quien obra. Es un espíritu ajeno que lo domina.

Debiera detenerme aquí, pero entiendo que es mejor una reflexión fuera de lugar que una omitida.

Le habrá sucedido algunas veces que, al ser consultado por algún principiante, actor o actriz, le haya usted concedido de buena fe que tiene alma, sensibilidad y entrañas, colmándolo de elogios y dejándolo con la esperanza de un éxito. Pues bien, ¿qué sucede? Que se presenta y es silbado y debemos confesarnos que los silbidos tienen razón. ¿De qué proviene la contradicción? ¿Habrá perdido el actor, de la mañana a la tarde su alma, su sensibilidad? No. Pero en su casa se estaba a ras del suelo con ella, se la escuchaba sin exigencias, frente a frente y sin que hubiera ningún modelo de comparación. Todo causaba satisfacción, su voz, su gesto, su expresión, su actitud; todo estaba en proporción con el auditorio y el espacio reducido. Nada requería exageración. En las tablas todo ha cambiado. Aquí hacía falta otro personaje, ya que todo se había agrandado.

En un teatro particular, en un salón donde el espectador está casi al nivel del artista, el verdadero personaje dramático hubiera parecido enorme, gigantesco, y al salir de la representación, hubiéramos dicho en confianza a cualquier amigo: "En el teatro y con numeroso público se malogrará, porque se excede". Y su triunfo en el teatro habría asombrado. Lo repito una vez más: el actor nada dice en socie-

dad del mismo modo que en la escena; será un bien o un mal, pero es así, porque es otro mundo.

Pero quiero relatarle un hecho decisivo, que me fue referido por un hombre veraz y de tanto ingenio como el abate Galiani, confirmado luego por otro igualmente veraz y de no menor ingenio, el marqués de Caraccioli, embajador de Nápoles en París: en Nápoles, patria de ambos, hay un poeta dramático cuyo principal cuidado no es componer su obra.

SEGUNDO. Su obra, el *Padre de Familia*, tuvo en Nápoles un gran éxito.

PRIMERO. Sí. La representaron cuatro veces seguidas delante del rey, en contra de la etiqueta de la corte, según la cual se han de dar tantas piezas diferentes como funciones. El pueblo quedó muy complacido. Pero volvamos al autor napolitano. Su principal cuidado es encontrar en la sociedad personas de edad, figura, voz y carácter adecuados a los papeles que imagina, a los personajes de sus piezas. Las busca, las encuentra, y no se atreven a negarle su cooperación porque se trata de divertir al rey. Ensayo con ellas durante seis meses, primero aisladamente, después juntos. ¿Y cuándo imagina usted que la compañía empieza a representar, a entenderse, a encaminarse hacia el punto de perfección exi-

gido? Cuando los actores están agobiados de fatiga, hartos de ensayos, insensibles a todas las bellezas de la obra. Entonces comienzan sus progresos sorprendentes. Cada uno se identifica por completo con su personaje. Después de tan penoso ejercicio, empiezan las representaciones por espacio de otros seis meses para que el soberano y sus súbditos disfruten del mayor placer que puede recibirse de la ilusión teatral. Y ahora, dígame, esa ilusión tan acabada, tan perfecta en la última como en la primera representación, ¿puede ser el efecto de la sensibilidad?

La cuestión que yo he profundizado no es del todo nueva; ya fue planteada una vez por un mediocre literato, Remond de Saint Albine, y por un gran comediante, Riccoboni. El literato defendía la causa de la sensibilidad; el comediante defendía la mía. Es una anécdota que ignoraba y de la que acabo de enterarme. Yo he dicho lo mío, ahora quisiera saber qué piensa usted de ello.

SEGUNDO. Pienso que ese hombrecillo arrogante, decidido, seco y duro, que valdría mucho si tuviera una dosis de talento que alcanzara a la cuarta parte de sus pretensiones, hubiera sido un poco más reservado en su juicio si usted hubiese tenido la

bondad de exponerle sus razones, y él la paciencia de escucharlas. Pero el mal está en que él lo sabe todo, y a título de hombre universal se cree dispensado de escuchar a nadie.

PRIMERO. En cambio, el público se lo paga bien no escuchándolo tampoco. Una pregunta, ¿conoce usted a la señora Riccoboni?

SEGUNDO. ¿Quién no conoce a la autora de un gran número de obras celebradas, en las que brillan el genio, la gracia, la honestidad, la delicadeza?

PRIMERO. ¿Y cree usted que esa mujer era sensible?

SEGUNDO. No solamente por sus obras, sino por su conducta. Lo ha probado suficientemente. Hay un hecho en su vida que casi la lleva a la sepultura. Al cabo de veinte años todavía no se han secado sus lágrimas.

PRIMERO. Pues bien, esa mujer, una de las más sensibles que pudo formar la naturaleza, ha sido una de las peores actrices que hayamos visto en la escena. Hablaba muy bien del arte, pero interpretaba muy mal.

SEGUNDO. Es justo decir que no lo desconocía ni lo negaba. Jamás se quejó de los silbidos, reconociendo que eran justos.

PRIMERO. Si la sensibilidad, a juicio suyo, es la principal cualidad del actor, ¿por qué la Riccoboni, que tenía tanta, era una actriz tan mala?

SEGUNDO. Probablemente, porque le faltarían las otras cualidades. Tenía la principal, pero una sola no compensaba suficientemente la falta absoluta de las otras.

PRIMERO. No creo que las otras le faltaran tan en absoluto. Su figura no era mala, su cara no era fea, su aspecto era decente, su voz era agradable. Todas las buenas cualidades que proceden de la educación. No había en ella cosa alguna que chocara. Se la veía sin pena, se la escuchaba con el mayor gusto.

SEGUNDO. No comprendo en qué consistía, pero me consta que el público nunca pudo reconciliarse con ella. Por espacio de veinte años seguidos fue la víctima de su profesión.

PRIMERO. Y de su sensibilidad, que nunca pudo dominar, si es que alguna vez lo intentó. Y por lo mismo que fue constantemente ella misma, el público la desdeñó constantemente.

SEGUNDO. ¿Conoce a Caillot?

PRIMERO. Mucho.

SEGUNDO. ¿Habló alguna vez con él de esta cuestión?

PRIMERO. Nunca.

SEGUNDO. En su lugar, yo tendría curiosidad por conocer su opinión.

PRIMERO. Es que la conozco.

SEGUNDO. ¿Si? ¿Y cuál es?

PRIMERO. La suya y la de su amigo.

SEGUNDO. Esa es una terrible autoridad en su contra.

PRIMERO. No lo niego.

SEGUNDO. ¿Y cómo se enteró de lo que piensa Caillot?

PRIMERO. Por una mujer espiritual y de talento, la princesa Galitzin. Caillot había representado el *Desertor*, y estaba todavía en el mismo lugar en que experimentaba y ella compartía todas las angustias de un desdichado a punto de perder a su querida y a la vida. Caillot se acercó sonriente al palco de la princesa Galitzin y le dirigió unas frases alegres, corteses, refinadas. La princesa, asombrada, le pregunta:

- "¿Qué, no está usted muerto? Yo, que he sido una simple espectadora, no puedo volver en mí.

- No, señora, no me he muerto, y sería digno de lástima si me muriera tan a menudo".

- "Entonces, ¿no siente nada?

- ¿Cómo?... "

Y comenzaron una discusión que acabará como la nuestra: quedándose cada cual con su opinión. La princesa no se acordaba de los razonamientos de Caillot, pero había observado que aquel gran imitador de la naturaleza, en el momento de la agonía, cuando lo arrastraban al suplicio, notando que la silla donde habían de poner a Luisa desmayada no estaba muy segura, la arregló recitando con voz de moribundo: "Luisa no viene y se acerca mi hora".

Pero le noto distraído; ¿en qué piensa?

SEGUNDO. Pensaba proponerle una transacción: conceder al actor pocos momentos, pero siquiera algunos, de sensibilidad. La sensibilidad natural que no se oculta en determinados momentos, cuando su cabeza se confunde, olvidándose que está en el teatro, olvidándose de sí mismo para sólo acordarse del personaje que interpreta; cuando llora . . .

PRIMERO. ¿A compás?

SEGUNDO. A compás. Grita...

PRIMERO. ¿Sin desafinar?

SEGUNDO. Sin desafinar. Se irrita, se indigna, se desespera, presenta a mis ojos la imagen real, hace

llegar a mis oídos y penetrar hasta mi corazón el verdadero acento de la pasión que lo agita, al extremo de arrastrarme, ofuscarme, no viendo ni oyendo ni a Brizard ni a Lekain sino a Agamenón, a Nerón, etc. Concedamos que en esos momentos siente y dejemos el resto para el arte.

PRIMERO. Un actor sensible quizá tenga en su papel uno o dos momentos de enajenación, en disonancia segura con todos los demás, disonancia tanto más acentuada cuanto más bellos sean los momentos de pasión. Pero, siendo así, dígame, ¿no cesaría el espectáculo de ser un placer para convertirse en un suplicio?

SEGUNDO. Para mí, no.

PRIMERO. Y esa ficción poética, ¿no le impresionará más hondamente que el espectáculo doméstico y real de una familia angustiada alrededor del lecho de la madre moribunda?

SEGUNDO. ¡Oh, no!

PRIMERO. Luego, ni el actor ni usted se han olvidado tan absolutamente...

SEGUNDO. Me pone en un aprieto y no dudo que pueda todavía desconcertarme más, pero me parece que conseguiría hacerlo flaquear si me permitiese buscar una ayuda. Mire, son las cuatro y me-

dia. Esta tarde ponen en escena a *Dido*. Vamos a ver a la Raucourt y ella le responderá mejor que yo.

PRIMERO. Lo deseo, pero no lo espero. ¿Imagina acaso que pueda hacer lo que no han hecho ni la Lecouvreur, la Duclos, la Desseine, la Balincourt, la Clairon, la Dumesnil? No temo afirmar que si nuestra joven debutante dista mucho aún de la perfección, se debe a que es demasiado novicia para no sentir, y le predigo que si continúa sintiendo, si conserva en la escena su personalidad, si sigue prefiriendo el instinto limitado de la naturaleza al estudio ilimitado del arte, no se elevará jamás a la altura de las actrices nombradas. Tendrá momentos de perfección, pero no será perfecta. Pasará con ella lo que con la Gaussin y muchas otras, que, por no haber podido salir nunca del estrecho recinto en que su sensibilidad las confinaba, han sido toda la vida amaneradas, endebles y monótonas. ¿Quiere aún que vayamos a ver a la Raucourt?

SEGUNDO. Sí.

PRIMERO. Vamos, y en el camino le contaré un hecho muy de acuerdo con nuestra conversación. Pigalle era amigo mío y yo iba con frecuencia a su casa. Fui una mañana y cuando llamé, el artista salió personalmente a la puerta. Tenía el cincel en la ma-

no. A la entrada del estudio, me detuvo y me dijo: "Antes de pasar, júreme que no tendrá miedo de una bella mujer enteramente desnuda". Me sonreí y entré. Se ocupaba entonces en su monumento del mariscal de Sajonia y una bella cortesana le servía de modelo para la figura de Francia. ¿Cómo cree que aquella mujer me pareció entre las gigantescas figuras que la rodeaban? Pobre, pequeña, mezquina, una especie de rana. Bajo la palabra del artista, habría tomado aquella rana por una mujer hermosa, si no hubiese esperado el final de la sesión, viéndola entonces a ras de tierra, volviendo la espalda a aquellas figuras colosales, que la reducían a nada. Aplique usted este singular fenómeno a la Gaussin, a la Riccoboni, y a todas las que no se agrandan en la escena.

Si, cosa imposible, una actriz poseyera una sensibilidad comparable a la que el arte llevado a su extremo puede simular, de poco le serviría, pues son tan diversos los caracteres cuya imitación se ofrece en el teatro y tan opuestas las situaciones que un papel principal trae consigo, que la supuesta llorona, incapaz de representar como es debido dos papeles diferentes, apenas sobresaldría en algunos pasajes de un mismo papel; sería la comediante más desi-

gual, más limitada y más inepta que se pueda imaginar. Si por casualidad intentase un movimiento impetuoso, su sensibilidad, predominando, no tardaría en volverla a la mediocridad. Semejaría menos un potro vigoroso que galopa, que un endeble potrillo desbocado. Su instante de energía, pasajero, brusco, sin gradación ni preparación ni unidad, parecería un ataque de locura.

Siendo la sensibilidad compañera del dolor y la debilidad, dígame si una criatura dulce, débil, sensible, puede concebir y expresar la calma de Leontina, los celos de Hermione, los furores de Camille, la ternura maternal de Mérope, el delirio y los remordimientos de Fedra, el tiránico orgullo de Agripina, la violencia de Clitemnestra. Abandone esta eterna plañidera a unos cuantos papeles elegíacos y no la saque de ahí.

Porque ser sensible es una cosa, y sentir es otra. Lo uno es cuestión del alma, la otra de juicio. Lo que se siente con fuerza no se sabe expresar; y lo que se expresa en un salón o a solas o leyendo o representando para unos cuantos amigos, no sirve en el teatro; y es que en el teatro, con eso que se llama sensibilidad, se dice bien un fragmento y detestablemente lo restante; abrazar en toda su extensión

un gran papel, disponer en él los claros y los oscuros, los matices y las gradaciones, mostrarse a la misma altura en las escenas tranquilas y en las agitadas, ser diverso en los detalles y uno en el todo, formarse un plan o sistema de declamación, que salve hasta las humoradas del poeta, eso es obra de una cabeza serena, de un gran discernimiento, de un gusto delicado, de un penoso estudio, de una larga experiencia y de una tenacidad de memoria poco comunes. La regla *qualis ab incopto processerit et sibi constet*, rigurosísima para el poeta, lo es hasta la minucia para el comediante; el que sale de entre bastidores sin su papel enteramente detallado, experimentará toda su vida la sensación de un principiante, o si, dotado de intrepidez, suficiencia y entusiasmo, cuenta con la presteza de su ingenio y el hábito del oficio, podrá engañar con su calor y su embriaguez, y será aplaudido como en pintura si acepta un boceto atrevido en el que está todo indicado y nada resuelto. Es uno de esos prodigios que se ven a veces en las ferias o en casa de Nicolet. Quizás esos insensatos hagan bien en seguir siendo lo que son: proyectos de comediantes. El trabajo no les daría lo que les falta y podría quitarles lo que tie-

nen. Tómelos en lo que valen, pero no los ponga al lado de un cuadro acabado.

SEGUNDO. Una sola pregunta me queda por hacerle.

PRIMERO. Hágala.

SEGUNDO. ¿Ha visto alguna vez una obra enteramente representada a la perfección?

PRIMERO. La verdad, no recuerdo... Pero, espere... Sí, a veces, una obra mediocre, y por actores mediocres.

Nuestros dos interlocutores se encaminaron hacia el espectáculo, pero como no encontraron localidades, se dirigieron a las Tullerías. Se pasearon un tiempo silenciosos. Parecían olvidar que estaban juntos, cada uno ensimismado, dialogando consigo mismo, uno en alta voz, el otro en voz tan baja que no se le oía, dejando escapar a intervalos algunas palabras, aisladas pero claras, por las cuales era fácil conjeturar que no quería darse por vencido.

Sólo las ideas del hombre de la paradoja puedo relatar, y las ofrezco aquí, tan deshilachadas como deben parecer cuando se suprimen de un soliloquio los nexos en que se apoya. Nuestro hombre decía:

-Póngase en su lugar a un actor sensible, y veremos cómo saldrá del apuro. ¿Qué hace él, en cam-

bio? Pone el pie en la balaustrada, se ajusta de nuevo la liga, y responde al cortesano que desprecia, con la cabeza vuelta hacia uno de sus hombros, y así, un accidente que habría desconcertado a cualquier otro que este frío y sublime comediante, repentinamente adaptado a la circunstancia, se trueca en un rasgo genial.

(Hablabá, según creo, de Baron en la tragedia del *Conde Essex*). Luego, sonriente, añadió:

-¡Ah, sí!, y creerá que esa actriz siente cuando desplomada sobre el cuerpo de su confidente, con la mirada dirigida hacia la tercera hilera de palcos, advierte a un viejo procurador deshecho en lágrimas, y cuyo dolor lo hace gesticular grotescamente, dice: *Fíjate arriba y verás una cara divertida...*, susurrando esas palabras como si fuesen la continuación de una queja inarticulada. Otros podrán creerlo. Si no recuerdo mal, esto ocurrió con la Gaussin en *Zaida*.

-Y este tercero, cuyo fin ha sido tan trágico. Yo le conocí, del mismo modo que a su padre, que me invitaba a veces a decirle lo que pensaba en su trompetilla acústica.

(Indudablemente, se trata del discreto Montménil).

-Era el candor y la honestidad personificados. ¿Qué había de común entre su carácter natural y el de Tartufo, que tan excelentemente interpretaba? Nada. ¿De dónde había sacado ese gesto retorcido, ese visaje tan singular, ese tono tan dulzón y todas esas finezas del papel del hipócrita? Tenga cuidado con lo que va a responderme. Lo tengo en mi poder.

-¿En una profunda imitación de la naturaleza? Los síntomas interiores, que denotan con mayor fuerza la sensibilidad del alma, ya lo verá, no están del mismo modo en la naturaleza que los síntomas exteriores de la hipocresía; no sería posible estudiarlos allí, y un actor de gran talento tropezará con más dificultades en comprender y examinar unos que otros. ¿Y si sostuviese que de todas las cualidades del alma, la sensibilidad es la más fácil de falsificar, ya que no hay quizá un solo hombre suficientemente cruel e inhumano para no abrirla en germen en su corazón y haberla experimentado alguna vez, cosa que no podría asegurarse de todas las demás pasiones, como la avaricia, la desconfianza, por ejemplo? ¿Es un excelente instrumento?...

-Lo entiendo, habrá siempre entre el que finge la sensibilidad y el que siente, la diferencia que va de la imitación a la cosa misma.

-Tanto mejor, tanto mejor. En el primer caso no tendrá que separarse de sí mismo, y se elevará de un solo salto a la altura del modelo ideal.

-¿De un salto?

-¿Vamos a discutir una expresión? Tan sólo quiero decir que al no verse limitado nunca por el pequeño modelo que lleva en sí mismo, será tan grande, tan sorprendente, tan perfecto imitador de la sensibilidad como de la avaricia, la hipocresía, la duplicidad y de cualquier otro carácter que no sea el suyo, de cualquier otra pasión que no tenga. Lo que el personaje sensible por naturaleza me mostrará, será por fuerza pequeño. La imitación del otro será fuerte, o si por azar las copias resultasen igualmente fuertes, cosa que no puedo concederle en absoluto, el uno, perfectamente dueño de sí mismo y representando siempre por estudio y reflexión, sería tal como la experiencia cotidiana nos lo muestra, con más unidad que el que representa, parte por naturaleza, parte por estudio, parte por un modelo, parte por sí mismo. Por mucha habilidad con que estén

fundidas estas imitaciones, a un espectador delicado le será más fácil distinguirlas que a un artista sagaz descubrir en una estatua la línea que separa dos estilos diferentes o la parte anterior ejecutada según un modelo y la espalda según otro. Un actor consumado, que cesara de representar con la cabeza, que se dejara llevar, ganar por su corazón, por su sensibilidad, nos embriagaría.

-Quizá.

- Nos transportaría de admiración.

-No es imposible, pero a condición de que no salga de su sistema de declamación y la unidad no desaparezca, sin lo cual se diría que se ha vuelto loco... Sí, en este supuesto reconozco que pasaría usted un buen momento. ¿Pero acaso prefiere un buen momento de triunfo a ver un papel bien representado? Si ésta es su elección, le puedo asegurar que no la comparto.

Aquí calló el hombre de la paradoja. Caminaba al azar, a riesgo de tropezarse con los que venían a su encuentro, si éstos no hubiesen eludido el choque. Al fin se detuvo bruscamente, y aferrando con fuerza el brazo de su antagonista, le dijo con tono dogmático y tranquilo:

-Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor. El de la naturaleza es menos grande que el del poeta y éste menos grande aún que el del gran comediante, que es el más exagerado de todos ellos. Este último se encarama sobre los hombros del anterior y se encierra en un gran maniquí de mimbre del que es el alma, y mueve este maniquí de una manera pavorosa, incluso para el poeta que ya no se reconoce en él, y nos causa espanto, como usted lo ha dicho muy bien, del mismo modo que lo hacen los niños entre sí cuando levantan sus vestidos por encima de la cabeza, agitando e imitando lo mejor que saben la voz ronca y lúgubre de un fantasma que representan. ¿Nunca ha visto grabados con juegos de niños por tema? ¿No ha visto por casualidad un chiquilín que avanza con una espantosa máscara de anciano que lo cubre de los pies a la cabeza? Detrás de la máscara se ríe de la fuga originada por el terror que inspira. Este pequeño es el verdadero símbolo del actor; sus camaradas, los símbolos del espectador. Si el actor sólo posee una sensibilidad mediocre, y ése es su único mérito, ¿no lo considerará un hombre mediocre? Tenga cuidado, es otra trampa que le tiendo.

-Y si estuviera dotado de una extraordinaria sensibilidad, ¿qué ocurriría?

-¿Qué?

-O bien no representará en absoluto, o bien representará ridículamente. Sí, ridículamente; y la prueba podría verla en mí mismo. Siempre que tengo que hacer un relato patético, me siento conmovido, tanto en el corazón como en la cabeza; mi lengua se atasca, se descomponen mis ideas, balbuceo, las lágrimas corren por mis mejillas, y entonces me callo.

-Pero eso le queda muy bien.

-En privado. En el teatro me silbarían.

-¿Por qué?

-Porque no se va a ver lágrimas, sino a oír palabras que las arranquen, porque hay una disonancia entre la verdad de la naturaleza y la verdad de la convención. Trataré de explicarme: quiero decir que ni el sistema dramático, ni la acción, ni los discursos del poeta se avendrían con mi declamación ahogada, interrumpida, sollozada. Como podrá verlo, ni siquiera está permitido imitar de muy cerca a la na-

turalaleza, la hermosa naturaleza, ni a la verdad, y que hay límites en los cuales es menester encerrarse.

-Y esos límites, ¿quién los ha fijado?

-El buen sentido, que no quiere que un talento perjudique a otro talento, aunque a veces es preciso que el actor se sacrifique al poeta.

-Pero, ¿y si la composición del poeta se presta a ello?

-Pues bien, tendría otra especie de tragedia completamente distinta a la suya.

-¿Y eso qué inconveniente plantea?

-No sé exactamente lo que ganaría, pero sí lo que saldría perdiendo.

Aquí, el hombre paradójico se acercó por segunda o tercera vez a su antagonista para decirle:

-La frase es de mal gusto, pero divertida. Es de una actriz cuyo talento se reconoce universalmente. Corre pareja con la frase y la situación de la Gaussin. Desplomada también sobre el pecho de Pillot-Pólux, está agonizando, o al menos lo hace creer, cuando le murmura a él en voz muy queda: *¡Ah!, Pillot, cómo hiedes*. Este rasgo es de la Arnould haciendo de Telaira. En ese momento, la Arnould,

¿es realmente Telaira? No, es la Arnould, siempre la Arnould. Nunca conseguirá hacerme elogiar los grados intermedios de una cualidad que lo estropearía todo, si, llevada a su extremo, el comediante se viese dominado por ella. Pero supongamos que el poeta hubiese escrito la escena para ser declamada en el teatro como yo la recitaría en la sociedad, ¿quién representaría esa escena? Nadie; no, nadie, ni siquiera el actor más dueño de sí mismo, porque saldría bien de la empresa una vez, pero vencido en mil. ¡El éxito depende de tan poco!... ¿Le parece poco sólido este último razonamiento? Pues bien, puede que así sea. Pero, por un poeta de genio que alcanzase esa prodigiosa verdad natural, se elevaría una nube de insípidos y vulgares imitadores. No está permitido, a riesgo de ser insípido, tosco, detestable, descender un punto más abajo de la sencillez natural. ¿Comparte usted mi opinión?

SEGUNDO. No pienso nada. No lo he entendido.

PRIMERO. Pero, ¿no me ha escuchado?

SEGUNDO. No.

PRIMERO. Pues, ¿qué diablos hace?

SEGUNDO. Soñar.

PRIMERO. ¿En qué?

SEGUNDO. En un actor inglés, llamado Macklin, si no recuerdo mal; ese actor (yo estaba aquel día en el teatro) se excusó ante el público de su temeridad, que consistía en presentarse en escena para representar después de Garrick no sé qué papel en *Macbeth*, y dijo entre otras cosas que las impresiones que subyugan al comediante, sometiéndolo al genio y a la inspiración del poeta, le son perjudiciales. No me acuerdo ya de las razones que expuso, pero sí que parecieron buenas y fueron aplaudidas. Si tiene curiosidad puede leerlas en una carta inserta en el *Saint James Chronicle* con la firma de Quintiliano.

PRIMERO. Pero, entonces, ¿he hablado tanto tiempo para mí solo?

SEGUNDO. Puede ser. Todo el tiempo sin duda que yo he soñado solo. ¿Sabe que antiguamente los papeles de mujer los hacían actores?

PRIMERO. Lo sé.

SEGUNDO. Aulo Gelio, refiere en sus *Noches Aticas*, que cierto Pablo, debiendo presentarse en escena con la urna de Orestes, salió abrazando la urna que guardaba las cenizas de su propio hijo, al que acababa de perder; y que aquello no fue una vana representación, un dolor de teatro, pues el público entero prorrumpió en lamentos y gemidos.

PRIMERO. Y cree que Pablo, en aquel momento, habló en la escena como lo hubiera hecho en su casa. No. Su éxito prodigioso, que no pongo en duda, no fue debido ni a los versos de Eurípides ni a la declamación del actor, sino al espectáculo de un padre bañando con sus lágrimas la urna funeraria de su propio hijo. Ese Pablo quizá fuese un comediante mediocre, lo mismo que aquel Esopo de quien Plutarco refiere que "representando cierto día en pleno teatro el papel de Atreo, pensaba para sí cómo vengarse de su hermano Tiestes, cuando un sirviente pasó corriendo a su lado; Esopo, fuera de sí por el ardor conque representaba a lo vivo la pasión del rey Atreo y por sus propios pensamientos de venganza, le dio tal golpe en la cabeza al sirviente con el cetro que tenía en la mano, que lo dejó muerto en el acto...". Era un insensato que el tribuno debió enviar en seguida a la roca Tarpeya.

SEGUNDO. Como seguramente hizo.

PRIMERO. Lo dudo. Los romanos tenían en mucha estima la vida de un gran comediante y en poca la de un esclavo.

Se dice del orador que vale más cuanto más se exalta, cuando se apasiona, cuando se irrita. Yo lo niego. Será eso cuando imita la exaltación, la pasión,

la furia. Los comediantes impresionan al público, no cuando están furiosos, sino cuando fingen perfectamente el furor. En los tribunales, en las asambleas, en todos los sitios en que se quiere dominar los ánimos, se finge ya la ira, ya el temor, ya la piedad, para producir en el auditorio esos distintos sentimientos. Lo que no logra una pasión efectiva lo consigue una pasión bien imitada.

Cuando se dice de un hombre que es un gran comediante, no entiende nadie que tal hombre siente, sino todo lo contrario: que sabe simular el sentimiento sin sentir absolutamente nada; papel más difícil que el del actor, pues aquel hombre ha de buscar él mismo su discurso, ha de llenar dos funciones, la de poeta y la de comediante. El poeta en la escena puede ser más hábil que el comediante social en la realidad. Pero, ¿quién podría creer que en la escena el actor sea más profundo, más hábil en fingir la alegría, la tristeza, la sensibilidad, la admiración, el odio, la ternura, que un viejo cortesano?

Pero se hace tarde. Vamos a cenar.