

a propósito del teatro y de su reforma ideas en mucha parte de nuestro tiempo. No ciertamente las que se derivan, en contra del gusto español antiguo, de su comedia melodramática, imitada de Diderot, *El delincuente honrado*.

Lo que a nosotros interesa de *La paradoja del comediante* no es, pues, el problema moral, malamente planteado y sin eco ya en lo que hace al punto de vista de la verdad en la vida natural y primitiva del hombre; no, sino la cuestión profesional o técnica que de la paradoja de Diderot se deriva.

La representación teatral tiene por objeto inmediato emocionar al concurso de espectadores por el movimiento de las pasiones del ánimo, hasta producir la compasión que purga los malos efectos. ¿Qué ha de hacer el actor para producir esa emoción general, individualizada en cada espectador? ¿Emocionarse? ¿Vivir su papel en realidad, padeciendo los sentimientos del personaje que representa como si fueran propios? ¿O fingirlos con la apariencia no más, conservando el absoluto dominio de sí, desentendido en lo íntimo de su alma de la máscara que al representar se impone?

En resumen y más claro: ¿se debe representar con la cabeza o con el corazón?

Decimos que Diderot es quien plantea el problema en su *Paradoja*, porque ha venido otra vez en tiempos más recientes a ser propuesto así como tema de discusión académica; pero la cuestión es tan antigua como el teatro. "Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi" (dijo Horacio y repiten las escuelas por los siglos: "Si quieres que llore, tú has de sufrir antes"). Siempre de actualidad y sin solución, sino es relativa a las circunstancias de lugar y de tiempo, a la oportunidad en fin de cada caso. El teatro como todo arte vivo, mucho más dada su condición eminentemente social, ha de plantearse a cada mutación, la cuestión del estilo. Como su fondo es al fin y al cabo el de su principio religioso, el problema perenne de su vida es la forma, cuestión de estilo, repito.

Cuando Diderot escribe su *Paradoja*, el teatro francés ha decaído de su pompa neoclásica. Se ha quitado la gran peluca de Luis XIV. Empieza a quitarse el peluquín. Tardará en mostrarse naturalmente a pelo. Ha sustituido el ahuecamiento de la voz con que se daba el tono en la tragedia, con el llanto sentimental del melodrama. Los dioses antiguos, los héroes mismos que con ellos se confundían, aunque trabajados por las pasiones humanas, no se emocionaban al sa-

lir al teatro caracterizados por los grandes poetas trágicos. Cada uno de aquellos personajes incorporaba, representaba una pasión elemental, no era víctima miserable de todas ellas. Era la pasión misma, el Amor, la Venganza, con un nombre de hombre o de mujer. O de dios. De ahí que no se mostrara torciendo el gesto de los actores que le encarnaban, sino a través de una máscara inmutable, representativa de la pasión que los versos traducían. No andaba paso a paso por sus propios pies, sino enalzada sobre el coturno. Ni se producía naturalmente, que no se hubiera dejado sentir en el ámbito multitudinario del teatro; sino con altavoz.

Esa misma tragedia, renacida en la Francia de Racine veintiún siglos más tarde, en el XVII de nuestra Era, no usa ya el atuendo del arte antiguo, precisamente por lo que imita. Y al querer mostrar la eterna verdad de las pasiones, con el nombre propio de que fueron bautizadas en Grecia, Fedra y Andrómaca e Hipólito y Héctor, salieron en cuerpo, en el que entonces tenían en la Corte del Rey Sol. Y como actuaban tan clásicamente que tenían por coro al propio auditorio en torno, no habían menester esforzar la voz, tanto más cuanto que al antiguo coreuta ha sustituido el confidente. Subsiste, sin embargo, una cierta dignidad, un tono levantado y, sobre todo, el hieratismo simbólico que, aun personificada la pasión en una representación por próxima al público tan viva, no se rebaja a la expresión que hoy diríamos realista y natural, porque hemos perdido toda cortesía y no nos avergonzamos de los actos, no ya de los sentimientos, reservados entonces para la intimidad del retrete. (Por descontado que uso la palabra, degenerada en nuestros días al retrete excusado, en la significación que en castellano tuvo hasta el siglo XIX, de gabinete. En cambio, hoy, en francés, no se puede decir "cabinet" sin que se entienda vulgarmente el retrete. Que ya era por lo demás entre nosotros un galicismo de "retrait", que bien puede traducirse por retiro, que es lo que significa).

Quedábales, pues, a los cómicos franceses —y a oídos españoles les sigue quedando— cuando ya habían de representar *El hijo natural* de Diderot, comedia de propensión contemporánea en el ánimo de su autor, quedábales digo algo y aun mucho del empaque y de la solemnidad con que seguían haciendo la *Zaira* y el *Mahoma* de Voltaire y las tragedias de Crébillon. Parece lógico, dada la nueva intención manifiesta en el teatro de Diderot, que al proponerse el problema

susodicho en su *Paradoja*, se respondiera con la afirmación en pro del comediante sincero, sentimental, de corazón, y no abogara por el que llamaremos cerebral o impertérrito. Sin embargo, se inclina de la parte de aquel que representa fingiendo y no viviendo, por decirlo así, los sentimientos que le está encomendado reproducir a la vista del público para su mayor impresión, para emocionarle. ¿Por qué esa contradicción aparente?

Diderot cree, sin duda, que el que de veras llora no siempre hace llorar, ni el que ríe hace con ello tan sólo que se rían los demás. Y de hacer reír y llorar se trata. Ésa es la compasión ejemplar que con el público se propone.

De los grandes actores del tiempo pasado queda el nombre del inglés Garrick, que en el siglo XVIII también adscribe su memoria a la interpretación apasionada de los protagonistas shakespearianos. Lo que de esas interpretaciones se sabe nos autoriza a clasificarle, con todas las reservas de una generalización sin datos suficientes a la mano, más entre los actores vivientes, cordiales, que entre los académicos y declamadores; teniendo en cuenta, sobre todo, que en Inglaterra, como en España, el modelo clásico antiguo no tiene tradición nacional, siempre romántica en el gran teatro español como en el inglés. Vaya siempre por delante, sin embargo, que la manera realista, que decimos hoy y contra la cual de tan abusiva, ha reaccionado el más moderno estilo, procede como hemos visto de hace medio siglo.

Más nos puede servir ya, en la historia del XIX, el ejemplo de Talma, famosísimo en su tiempo, de quien Napoleón, tan preocupado siempre de la prestancia de su papel, tomó lecciones de apostura, dignidad de movimientos, justa dicción y correcto discurso. Para ver trabajar a Talma fue a París nuestro Isidoro Máiquez, de quien queda un precioso retrato del pincel de Goya y la noticia novelasca, conforme a referencias de la época, que de él, en una representación del *Otelo*, da Galdós en su precioso episodio nacional "La Corte de Carlos IV".

Talma es el primer actor romántico, treinta años antes del romanticismo. Es el primero que rompiendo con las tradiciones clásicas en Francia, imprime a la expresión de los sentimientos un movimiento más vivo y personal, desentendiéndose del signo simbólico y el hieratismo, e intentando una más exacta pintura de los personajes que representaba vistiéndolos y caracterizándolos conforme a su imagen histórica o legendaria.

Pero ello era representando todavía un

repertorio en que al *Otelo* de Shakespeare, recortado académicamente a la francesa, en la traducción de Ducis con toda probabilidad, se mezclaban y confundían aún las representaciones neoclásicas de la antigüedad griega y romana. El hecho de que Napoleón quisiera aprender de Talma lo que a él le faltaba de dignidad imperial de abolengo en su pequeñez física de advenedizo y en sus maneras revolucionarias de corso indómito, demuestra que en el arte de Talma, tenido entonces por el más conforme a la expresión real de la verdad humana, entraba por mucho la composición de esa verdad en un estilo entreverado de pasión violenta y solemnidad ceremoniosa, ya que no ritual como en el teatro antiguo.

Lo que de nuestro Isidoro Máiquez sabemos coincide, como una buena traducción, con esa abreviada historia de Talma. Compañera de Máiquez fue la no menos famosa Rita Luna, cuyas referencias nos lo muestran vitoreada en torno a la silla de manos que la llevaba del teatro a su casa, por la turba de "chorizos" jaleadores de los cómicos del Príncipe y los galanes que le arrojaban dulces a su paso.

Ya en pleno éxito del Romanticismo, nuestra Mlle Mars, intérprete señaladísima de los poetas dramáticos franceses, puede ser la Concepción Rodríguez, mujer del empresario Grimaldi, y antecesora de Bárbara y Teodora Lamadrid, compañeras de Carlos Latorre, discípulo y heredero de Máiquez. Más que mediado el siglo viene a Madrid una de las primeras compañías de cuantas italianas he visto yo aparecer después durante años señalando la primavera como las golondrinas: la de Adelaida Ristori, rival de la gran trágica Rachel, cuya historia escénica llena el siglo francés hasta la aparición de Sarah Bernhardt.

Es de notar que el Romanticismo no dio en la dramática española el fruto que en Francia y en España y que su producción característica es el melodrama u ópera seria que el nombre de Verdi ilustra sobre los de Bellini y Donizetti. En cambio, y sosteniendo el parangón con sus grandes cantantes, los actores italianos, superiores con mucho al repertorio neoclásico de Monti y de Alfieri, imprimen a sus representaciones un vigor, una personalidad, un dramatismo que alía desde luego la dignidad del estilo elocuente al raptó de la pasión en la más viva pintura de la verdad. Rossi y Salvini, fundador este último de una dinastía de actores, de que he conocido yo todavía un valioso epigono, anteceden a su vez a Ermete Novelli, a quien viejo y caduco vi en

Madrid un Shylock inolvidable, y a Zacconi, actor el más completo que he visto.

Pero la historia dramática de fines del siglo pasado es en lo que hace a sus intérpretes en la escena, la de dos grandes actrices cuyos nombres personifican muy precisamente la antítesis señalada en la *Paradoja* de Diderot, como representantes a su vez de las maneras propias del teatro francés y del teatro italiano: Sarah Bernhardt y Eleonora Duse.

La una, desahuciada del Conservatorio y famosa en seguida por un beso en la frente que le dio Víctor Hugo, es en sus primeros años la heredera reconocida de Rachel en la Comedia Francesa y para siempre quedará entonces unido su nombre al de la *Fedra* de Racine. Campando después por su cuenta y con teatro propio en París al declinar su vida, es intérprete principal de los melodramas de Sardou, "Fedora" y "La Tosca", los más señalados, sobre todo por la segunda naturaleza que la ópera de Puccini dio a esta farsa melodramática, pero lo que presta un brillo singular a la vida de gran espectáculo de Sarah Bernhardt son sus dos "creaciones" que tales fueron por el sello con que las marcó su personalidad, de *La dama de las camelias* y del *Hamlet*.

El solo hecho de acometer la interpretación de un papel tan varonil como el del Príncipe de Dinamarca, revela, con todo y con mixtificar y tergiversar venenosamente el prototipo shakespeariano de la duda, con añadir el equivoco a su figura física, revela digo un temperamento cerebral. Y cerebralísimo y de composición, estilizado en grado sumo, era a no dudar, el arte de Sarah Bernhardt: su mayor encanto "la voz de oro" cantando los versos con ensoñadas inflexiones o líricos acentos, en que el arrebató se templaba en la dicción impecable, el gesto estudiado, la actitud exagerada, no en el movimiento ni en la acción, en la apostura, en el tipo en sí.

Una anécdota que de ella se cuenta, dice más a este respecto de cuanto pueden explicarnos panegiristas y críticos: parece ser que haciendo un día no sé qué tragedia clásica, vio, cómo tuviera que levantar los ojos al cielo de la escena, que una bambalina amenazaba caer sobre su cabeza. Volvióse dignamente de espaldas al público, sin perder la dignidad del divino papel que representaba, y, señalando con brazo airado al sitio del peligro, díjoles a los tramoyistas, al mismo ritmo lento y bien escandido de los alejandrinos que estaba recitando, que vieran de sujetar la bambalina en cuestión. Los espectadores no tuvieron lugar de darse cuenta. El tono da-

ba la emoción cualesquiera que fuesen las palabras. Y la gran Sarah no necesitaba emocionarse poco ni mucho para que el público se emocionara, hasta el punto de seguir, embebido de la situación, en que la actriz no había entrado, el hilo de voz y la actitud que la transfiguraban como una poseída. Cuentan que igual a sí misma en la perfección de su arte, siempre repetía sus efectos con igual justeza y eficacia.

Eleonora Duse era todo lo contrario. Hija de cómicos ambulantes y desde muy niña en el teatro, su arte maravillaba por su aparente carencia de todo artificio, por su sinceridad apasionada y sobria, por la sencillez con que se adueñaba del público comunicándole su propia emoción. Como Sarah, tampoco era bella y como su rival francesa tenía ese raro encanto que compensa en las mujeres de facciones incorrectas el interés de la contemplación pura con otros acicates más espirituales, de la misma incorrección a veces. Su voz no era "de oro", era simplemente garganta de mujer. Y quizá el mayor atractivo de su arte derivaba de su natural enfermizo y delicado, hasta el punto de tener que suspender muchas veces la representación anunciada, o hacerla, con notoria diferencia de otras de la misma obra, desmayada y fría. La Duse había de entrar en situación, tenía que vivir sinceramente el personaje, que emocionarse por emocionarse. Su existencia real fuera de las tablas correspondió a su temperamento apasionado. Se entregó, en delirante sueño amoroso al egoísmo artístico y personal de Gabriel D'Annunzio, cuya musa e intérprete fue en *La ciudad muerta* y *La Gioconda*. Despertó de aquel sueño con desengaño vulgar y puede decirse que desde entonces se sobrevivió, retirada unos años de la escena, para volver a morir en ella, patética sombra de sí misma, en su última excursión a Nueva York. De esa última época es su interpretación de *La dama del mar*, de Ibsen (de quien había dado con éxito clamoroso e incluso en Noruega *Casa de muñecas*) que quienes la vieron recuerdan más que como una representación teatral, como un sacrificio expiatorio, como prodigioso retorno a la inmolación de la víctima sobre el ara ritual en los primeros teatros del mundo, con la circunstancia alucinante de ser ahora la propia sacerdotisa quien se inmolaba en holocausto de sí misma.

Eleonora Duse, sin embargo, decía en esos últimos años de su vida estar conforme con la teoría estilística, cerebral, propugnada por Gordon Craig en su "Ar-

RIVAS CHERIF, TEÓRICO: LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

No sé por qué, en el caló pintoresco de los presos políticos del Dueso, a una charla se la llama "un cané". Los mismos de quienes lo aprendí no supieron darme razón, motivo ni origen suficiente de la palabreja. Que, como todas las de la misma invención extravagante, responde, sin duda, por absurdo que parezca, a una precisión. Perdida en la memoria colectiva la ocasión de su nacimiento, el uso las hace vivir con fuerza propia. Porque "un cané" es una charla, si, pero con cierta incontinencia por parte del charlatán y de pasividad resignada del oyente y paciente. "Tirarse un cané" supone la expansión característica del presidiario condenado a reprimir-

se muchas veces y propenso por lo tanto a pecar por exceso en cuanto tiene quién le escuche. Durante dos años he profesado "cané" tras "cané" en los ensayos y lecciones del Teatro-Escuela con que me he dado el gusto de continuar en este retiro el cultivo de mi vocación, atendido por discípulos entusiastas. Ahora que de nuevo la suerte me interrumpe el ejercicio de mi profesión y no puedo, rigurosamente incomunicado (1), seguir "tirándome canés" voy a intentar, reviviendo tantas horas gratas, reducir aquellas divagaciones a una guía elemental del aprendiz y el aficionado curioso. (Fragmento del prólogo. El Dueso. 8-VI-1945).

49

D

iderot es quien en el siglo XVIII plantea el problema fundamental del arte de representar en su tratado de "Le paradoxe du comédien". Paradójico es hacer de la mentira, de la ficción, el

espejo, el ejemplo vivo de la verdad.

No es mi propósito terciar en la contienda sofística acerca de la licitud mo-

ral de la representación teatral en sí misma. Sabido es que los enciclopedistas franceses, entre los cuales Diderot contó muy principalmente, si anticatólicos romanos, dieron a veces ciento y raya a la Iglesia en punto a sus juicios sobre el teatro. Y si Diderot fue autor dramático, de su comedia del *Hijo natural* procede el género moralizante a fuerza de sensibilidad, que en Francia se llamó "larmoyant", lacrimoso o llorón, contagiado después a toda Europa en la época del "teatro espejo de costumbres". De suerte que si no podía proscribir las come-

dias como Rousseau en su "Carta a D'Alembert sobre los espectáculos" las admitía en atención a la moralidad que las determinase como escuela de la virtud. Ejemplo, traducido de este prurito moralizador de los enciclopedistas, es en España Jovellanos, que en su memoria académica sobre las "Diversiones Públicas" (1790) y después de hacer historia sucinta de las de nuestro país, propone la intervención del Estado, así como en la Italia fascista, en la Alemania nazi y en la URSS comunista, en la administración del ocio popular en el descanso, y tiene

te del Teatro". Y en una carta muy interesante que Gordon Craig publica se adhiere a su opinión filosófico-teatral sobre la mayor conveniencia de las marionetas sin pasiones propias, sobre los actores de carne y hueso mortal y afectos desordenados, que infunden a sus personajes. En el caso de Duse me parece una protesta genial de su desengaño cuando ya había vivido todo su drama en cada uno de los representados.

Claro que nunca se puede generalizar sin excepción, ni atribuir a persona humana, hombre o mujer, por mucha personalidad que tenga, el rigor de una teoría sin mezcla alguna de su contraria. A Benavente le he oído decir —y siempre en elogio de la Duse— que no obstante esa supuesta y constante improvisación intuitiva y sensible de la gran Eleonora, la vio ensayar repetidamente en el escenario de la Comedia la escena de *La dama de las camelias* en que Margarita Gautier ve entrar a Armando, cuando no le esperaba en su retiro campestre, y se abraza a él. La novedad realista de la interpretación de la Duse consistía en que sentada a espaldas de la puerta, antes de verle ni oírle, le sentía llegar y volviéndose en un brinco caía en sus brazos con delirante abandono de cálidos "¡Armando!, ¡Armando!" susurrados en ese fondo de la garganta, enronquecido levemente por el hálito sexual, en que algunas italianas guardan el secreto de la seducción. Pues bien, Benavente asegura que la Duse contaba minuciosamente los pasos de la silla a la puerta, para no fallar con torpe indecisión la caída en brazos del galán Flavio Andó*.

Años después, en el estreno de una comedia de Honorio Maura, paráfrasis moderna en cierto modo de *La dama de las camelias*, el entonces galán joven y hoy todavía bien conservado galán Antonio Vico, teniendo que despedirse para siempre de su amor de un día, dejaba, al desaparecer por el foro, una mano prendida largo rato al quicio de la puerta; con que rescataba para el teatro un efecto cinematográfico, de tan buena ley, dada la situación dramática, tan verdadero psicológicamente, que parecía improvisado y sin estudio.

En el Teatro Español de fines de siglo tenemos la comprobación de esa competencia entre el estudio y la improvisación, entre la composición y la sinceridad, entre el verso y la prosa, entre el lirismo y la acción, entre la música de la voz y el acento de la pasión, entre la ficción y la realidad, entre la cabeza y el corazón en la diversidad en compañía de Rafael Calvo y Antonio Vico, el abuelo

del actual Antoñito. Esa competencia se ha seguido dando en nuestros días entre el hijo de aquél, Ricardo Calvo, heredero de la escuela de declamación de su padre, y Enrique Borrás, gran admirador de Vico. Competencia así señalada por la mayor frecuencia de la actuación de cada uno y otro en Madrid, aunque a mi ver la descendencia de Vico, gran actor a cuanto dicen en el género romántico-realista, más le correspondía a Francisco Morano, muerto en la plenitud de un arte que gustaron más el público de Barcelona y los de provincias.

Antes que Calvo y Vico representan en España las dos tendencias apuntadas en *La Paradoja* de Diderot, Carlos Latorre, prototipo del autor romántico, el creador de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y Julián Romea, actor de composición y estudio, a quien se debe además el único tratado de declamación escrito en nuestro país por un profesional; y no conozco tampoco ningún otro valedero.

Doña María Guerrero, actriz de gran temperamento dramático, de aliento insuperable y dinamismo arrebatador, fue a París de joven, como Maiquez setenta y cinco años antes y de allí trajo no la imitación infructuosa e inconveniente, pero sí sin duda la norma para adaptar su voz magnífica al aliento propio del verso español y al dramatismo peculiar de nuestros clásicos. La Guerrero fue, pues, más estudiosa que inspirada; mientras que su contemporánea, a quien dimos a veces por rival, Rosario Pino, era una intuitiva, casi analfabeta en sus comienzos y desde luego tan iletrada como muchas de sus compañeras más aplaudidas, cuando su manera artística, excelente para la comedia moderna, parecía denotar la pulcritud discreta en un estudio acendrado de la composición.

Vino la Pino a reprisar en la Comedia la *Realidad* de Galdós que María Guerrero, a la sazón ya primera actriz del Español, había estrenado años antes en aquel mismo escenario. El tercer acto termina con una escena violenta en que el galán dramático, cogiendo sobre la mesa de su despacho una pistola, corre a darse un tiro en la alcoba contigua. La primera actriz, su amante en el drama, corre tras él y no llega a tiempo sino de verse cerrar la puerta y oír el pistoletazo fatal. La Guerrero obtenía el efecto apuntado por el autor, golpeando desesperadamente la puerta, con reiterado y magnífico grito.

—"Tengo curiosidad por saber que hará Rosarito en ese tercer acto" cuentan que decía doña María en su saloncillo del Español, comentando de antemano las

posibilidades dramáticas de la Pino, cuyas facultades nunca le permitieron abordar las interpretaciones trágicas.

Durante los ensayos, hasta llegar al general, había esquivado la Pino la situación con demorar la prueba un día y otro, luego de reiterados intentos en que ni el paso gracioso y menudo, ni la voz melosa y dulce de la actriz acompañaban poco ni mucho el esfuerzo del director de escena y el autor para lograr el efecto conseguido tan fácil y eficazmente por la Guerrero. Pero llegó el día y Rosario Pino, luego de pedir a fuer de primera actriz "que la dejaran a ella" llegó a la puerta, y al oír el tiro, dejó caer las manos que en alto tenía en el solo intento de forzar inútilmente la entrada, y ahogando el grito que no podía dar, desfalleció hasta caer al suelo.

El efecto dramático fue el mismo por medios diferentes: María Guerrero estudió —tampoco tenía necesidad de estudiarlo mucho— el grito que hubiera dado en realidad, puesta en la vida en semejante trance. Rosario Pino vivió asimismo su papel con la sinceridad de su temperamento.

Ya en mi tiempo, y conociéndolas artística y personalmente a las dos, he podido observar la dualidad excelente, cada cual en su estilo, del arte de Catalina Bárcena y de Margarita Xirgu.

La una, intuitiva como la Pino y como la Pino mucho más apta para la comedia ligera, actriz preferentemente cómica y lucidísima por su empresario Martínez-Sierra en un repertorio "ad-hoc", escrito para ella y teniendo en cuenta, con su gracia natural, tanto o más sus limitaciones que sus excelencias. La otra, magníficamente temperamental, de un vigor en la diversidad y de una sobriedad de recursos sólo comparable a las mejores italianas, aventurada siempre a toda nueva dificultad que superar y tan buena actriz en las interpretaciones trágicas —es la única que en España y en nuestro tiempo haya abordado la tragedia— como en la dramática naturalidad del teatro moderno. La una, la difícil facilidad; la otra, la difícil dificultad; y en ambas a dos, el estudio (mucho más consciente y serio el de la Xirgu que el de la Bárcena) al servicio de las facultades naturales de cada una; ¿cómo clasificarlas ni en cuál de las dos maneras de arte que cada una representa, con respecto a la "Paradoja del comediante"?

En primer lugar y aparte el éxito de público durante años de Margarita Xirgu y Catalina Bárcena, está la calidad de ese estilo. No tenemos para medir la superioridad del uno sobre el otro, sino la pie-

dra de toque fundamental: el repertorio. No basta con haber concurrido al certamen internacional de las grandes interpretaciones a través de los tiempos, haciendo de pasada y por una vez a título de reclamo *La dama de las camelias* o *Casa de muñecas*. La Bárcena que, excepto una desgraciada refundición de la "Santa Teodora" de Moreto, Matos Frago y Cáncer, no ha hecho nunca ninguna dama clásica desde que salió en su juventud de la compañía de la Guerrero, será siempre, en el recuerdo de sus admiradores, la intérprete cabal de la firma Martínez Sierra y uno de sus títulos de gloria *La chica del gato* de Arniches.

¿Se acordará nadie en cambio de que la Xirgu estrenó —¡y con qué éxito!— la *Cristalina* de los Quinteros? No. La historia de Margarita Xirgu es en España la de la *Electra* y *Salomé*, de *Marianela* y *La hija de Iorio*, de *Santa Juana* y *La mariposa que voló sobre el mar*, *Los fracasados* y *La prudencia en la mujer* y *Fuenteovejuna* y *Yerma* y *Medea*, y para coronación de una carrera en que hay, a su tiempo, las "Fedoras" y las Margaritas Gautier y las "Zazas" y los Batailles y los Pirandello de la gran competencia o de la moda oportuna, el "Hamlet" que le vale la cátedra de declamación creada a su intención por el Gobierno de Chile en el Conservatorio de Santiago.

Al terminar la escena capital de *Fuenteovejuna* el día de su primera representación en el Español de Madrid en 1935, cuando aclamada por el público en pie jadeaba a mi lado angustiada y llorosa todavía, no pude menos de decirle mi impresión de renovada sorpresa a cada interpretación suya, con todo y con verla ensayar y hacer la función a diario:

—“Puede usted estar seguro de que nunca me volverá a ver la *Fuenteovejuna* de hoy. —Y antes de que pudiera excederme en mi sincero elogio: —“Nunca me la volverá usted a ver tan mal. Sí, sí, —continuó sin rendirse a mi asombro y limpiándose las lágrimas— esto no es arte; esto de abandonarse así a los sentimientos de uno está mal. Porque yo hoy no he insultado al concejo de Fuenteovejuna. He llamado maricones a los concejales de Madrid que estaban en su palco del Ayuntamiento. Eso ya no es teatro ni arte. Es un mitin”. Y se marchó a su cuarto.

No deja de ser curioso que durante todos los ensayos le hubiera preocupado la crudeza de la palabra en la magnífica invectiva de Lope. Yo le había prometido buscar otro insulto que fuera bien al romance y día tras día dejaba pasar el tiempo, seguro de que se daría a la buena ra-

zón. Le corté cuatro versos a la "tirada" y al punto su seguro instinto de actriz dio la solución por mala, porque con la palabra en cuestión, se suprimían cuatro o cinco imprecaciones más, lo que restaba efecto a la gradación calculada por el dramaturgo. Probó a que Casona, a título de autor de la casa y buen amigo, le buscara la sustitución filológica que yo no le daba. Rechazó la de "camastrones" que Casona le proponía, como floja e inadecuada. El día del ensayo general, pretextando cierto temor a quedarse ronca, no dijo la relación. García Lorca le ateaba su pudor y ella le echaba en cara donosamente que él le encomendaba siempre en sus obras los atrevimientos de que dispensaba a otras actrices. Al cabo no sólo dijo la relación con brío sublime, sino que se la espetó en efecto a los concejales y creo que al propio alcalde.

Otro día, ensayando *Bodas de sangre*, como yo me fijara particularmente en cierta actitud concitada, magníficamente severa en su sobriedad, con que lloraba sin lágrimas al hijo yacente muerto a sus pies con un ¡ay! recortado y seco repetido con isócrono agobio, me dijo: "Hace muchos años se murió una amiga mía a quien quería mucho. Fui a velarla y me sorprendí de pronto diciéndome a mí misma, viendo y oyendo a la madre dolorosa ante el cadáver:" Eso lo haré yo algún día en escena".

Contándomelo se lo reprochaba como una falta de sensibilidad, enviciado el sentimiento por el ejercicio de la profesión. Yo no lo estimé así. Año y medio después, en circunstancias espantosas, asistiendo al entierro de un amigo asesinado, entre tantos otros, la noche antes, presencié el de unos guardias civiles caídos en acción de guerra en la sierra próxima. Y me sorprendí de pronto, viendo a una mujer que abrazada a un compañero superviviente de su marido clamaba venganza y a otra que muda y los ojos en tierra, permanecía inmóvil sentada en el umbral del Depósito de Cadáveres, me sorprendí a mi vez diciéndome a mí mismo: "¡Qué tragedia griega!"

"Entonces, —le dije otro día a Margarita reanudando en mi interior el hilo del discurso interrumpido la noche de su mala interpretación de *Fuenteovejuna*—: "Usted cree que no se debe sentir el papel, que no hay que emocionarse para emocionar".

Me expuso su parecer, derivado de una práctica encaminada a no rendirse por agotamiento. (La Xirgu es tuberculosa y vive con un solo pulmón hace treinta años ¡de ese trabajo!). Según ella, hay que sentir el papel al estudiarlo, al com-

prenderlo y posesionarse de él. Después, se aprende de memoria. Y luego, se repite, se reproduce mecánicamente la emoción.

Recordé que una excelente actriz francesa, Mme Piérat, que contaba entre sus habilidades escénicas la de llorar muy bien, dijo en una entrevista que conseguía las lágrimas con sólo mirar fijamente a la luz de la batería.

No digo yo tal. Pero Talma consideraba que lo primero que necesita un actor es un espejo de tamaño natural. Hay, pues, que verse. Las pasiones, los afectos, se manifiestan por gestos definidos, se cifran por decirlo así, en maneras simbólicamente concretas de su naturaleza. Cuanto más general sea una actitud, cuanto más sencillo un grito, cuanto más simple una inflexión de voz, cuanto menos improvisado un gesto, es decir, cuanto más adecuado por un ensayo de la humanidad a través de las generaciones, más eficaz, de más efecto.

Si, por otra parte, lloramos, o nos reímos y en el momento de llorar o reír nos miramos al espejo, nos será relativamente fácil llamar a las lágrimas o a la risa, con repetir la cara que poníamos en fuerza del sentimiento natural.

La sinceridad en la expresión de un sentimiento de Julio César o de Bruto, no consiste en hacernos más o menos la máscara y decir el texto de Shakespeare como si nos viésemos en las circunstancias dramáticas que Shakespeare imagina para Bruto o Julio César, siendo nosotros quienes somos y sintiendo como sentimos. Ésa sería en todo caso nuestra naturalidad de andar por casa o por la calle de Alcalá.

Hay que sentirse poseído del personaje. Como de un demonio. Del demonio del arte precisamente. La comprensión del texto de Shakespeare es la mejor sugestión para el caso. Y pues que tenemos en los labios una vez más el nombre del autor del "Hamlet" qué mejor lección que la que el Príncipe da a los cómicos en trance de representar ante la corte. Repitémosla cuantas veces podamos.

(1) C. R. Ch. fue acusado de participar en un "complot" en la cárcel. La incomunicación duró once meses.

Durante este período elaboró sus "Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro", cuyo capítulo dedicado al actor "La paradoja del comediante", que reproducimos.

(*) Comedia muy curiosa del Benavente hombre de teatro, es la de *Los andrajos de la púrpura*, inspirada, sin duda, muy principalmente en la triste gloria de la Duse en su vida privada.