

Denis Diderot

La paradoja del comediante

Denis Diderot

La paradoja del comediante

Traducción de
Ricardo Baeza

Colección
Clasicos Universales

Denis Diderot _____

GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ

Miguel Alemán Velasco
Gobernador del Estado

Noemí Quirasco Hernández
Secretaria de Gobierno

J. Rafael Hermida Lara
Regente de la Editora de Gobierno

Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave
Impreso y hecho en México

A lo largo de buena parte de su historia, el hombre no ha cesado de producir testimonios escritos sobre sus sueños y vigilias, viajes y batallas, sobre sus más altos ideales y más secretas pasiones... El corpus de estos esfuerzos es lo que solemos llamar literatura. Para Keneth Rexroth estos “son los documentos fundamentales de la historia de la imaginación; desbordan todas las definiciones de clasicismo y, al mismo tiempo, comparten los rasgos que se postulan en forma más sencilla”. Al igual que la pintura y la música, la literatura en sus orígenes fue fruto del ocio y hoy ha pasado a ser una parte medular de nuestra existencia: es, a un tiempo, un lujo y una necesidad. Es un lujo en tanto que representa mucho de lo mejor de lo que somos y hemos sido; una necesidad, porque, como decía Chesterton, “los seres humanos no pueden ser humanos sin algún campo de fantasía o imaginación (...) toda persona sana

Denis Diderot

debe alimentarse tanto de ficción como de realidad en algún momento de su vida; porque la realidad es una cosa que el mundo le da, mientras que la ficción es algo que ella da al mundo”.

Junto con la imprenta, a Veracruz llegó un nuevo mundo de ideas que hallaron en nuestro suelo un terreno pródigo para el mestizaje de razas y de ideas. Gracias a ello, Veracruz posee una memoria plural y numerosa que une lo presente y lo lejano, cuya cuna está lo mismo en Cempoala que en Tenochtitlán, en Atenas que en Granada, en La Mancha y en Camelot, en El Dorado y Aztlán. Publicar una colección de clásicos es continuar con una de nuestras más nobles tradiciones: la de ser al mismo tiempo ventana de México y puerta abierta al mundo.

*Miguel Alemán Velazco
Gobernador del Estado de Veracruz-Llave*

NOTA PRELIMINAR

Hijo de un acaudalado cuchillero de Langres, Denis Diderot nació en el año de 1713. Diderot no heredó de su padre el más mínimo interés por el arte de la cuchillería, mas sí su entusiasmo por el conocimiento de las más diversas técnicas, oficios, costumbres, idiomas... Formado en un colegio jesuita, muy pronto puso de manifiesto su extraordinaria inteligencia. Sus maestros consideraron que debían poner al servicio de la iglesia la gran capacidad intelectual del hijo del cuchillero y soñaron con que tomara los hábitos. Pero éste, tras recibir las órdenes menores, escapó a París. En la capital conoció la vida bohemia y la pobreza que le es inherente. En el café de la Regencia trabó amistad con los más brillantes artistas de su tiempo, entre ellos, varios

de su futuros colaboradores en la Enciclopedia: Voltaire y Rousseau.

A más de su excepcional talento, Diderot poseía una lucidez extraordinaria y un sentido del humor audaz y cruel del que hizo gala en sus primeras obras, lo que le valió serios problemas con las autoridades.

Pensamientos filosóficos fue la primera obra de Diderot y también la primera de las suyas que terminó en la hoguera por orden del Parlamento. La Carta sobre los ciegos para que la usen los que ven, publicada en 1749, también le causó problemas, pues no solamente desencadenó la cólera de sacerdotes y escolásticos, sino que además fue encarcelado por ella. Siempre inconforme y siempre a disgusto con el uso inadecuado de los preceptos religiosos con finalidades terrenales por y para las jerarquías eclesiásticas, Diderot fue, como Voltaire, un furibundo anticlerical.

En 1747 el azar quiso que le fuera encargada la traducción de una obra de Ephraim Chambers (la Cyclopedia). La idea de escribir una obra de mayores dimensiones que la del inglés, muy pronto comenzó a rondarle la cabeza.

La tentación, para un hombre al que nada humano le era ajeno, resultó enorme y muy pronto sucumbió ante la idea de compilar en una sola obra todo el conocimiento universal. La obra sería una summa del conocimiento filosófico y científico, pero sobre todo una enciclopedia «de artes y oficios». Esta obra (la más importante empresa editorial del siglo de las luces) recibió el nombre de Enciclopedia o diccionario razonado de las artes y los oficios, más conocida como la Enciclopedia, que quiere decir concatenación de las ciencias. Para Diderot, el saber es un laberinto cuyas ramas se tocan continuamente.

La publicación de la Enciclopedia ocupó los empeños de Diderot de 1751, en que apareció el primer tomo, a 1772, fecha de aparición del último. Desde el principio la obra conoció respuestas favorables y condenas (entre ellas las del Papa Clemente XIV y la Sorbona) al por mayor, pero terminó imponiéndose como una de las obras capitales de su época y como un símbolo para los principales pensadores del Siglo de las Luces.

A los 70 años de edad, Diderot partió a Rusia, a pesar de su frágil salud, llamado por Catalina II, con el fin de que elaborara un proyecto de reforma educativa para dicho país. Su precaria salud le impidió realizar dicho proyecto, sin embargo, Catalina II, quien le profesaba una enorme admiración, se hizo cargo de sus más apremiantes necesidades, atenuando la miseria de sus últimos días. Diderot falleció en París en 1784.

En La paradoja del comediante, obra escrita el mismo año que Jacques el fatalista, Diderot plantea la tesis de que los grandes artistas son grandes imitadores de la naturaleza, fundamentalmente porque son espectadores asiduos de lo que sucede «en torno a ellos en el mundo físico y moral». Ahora bien, en el artista la razón debe someter a la sensibilidad para conseguir el fin específico del arte: conmover al espectador. Es por ello que el artista no es un simple copista de la naturaleza común, sino el «creador de una naturaleza ideal y poética». Al imitar la naturaleza, el buen artista no la copia: la interpreta. El mundo cotidiano y mundo del arte son distintos; el comediante no hace nada en la sociedad como lo hace

en escena, que «es otro mundo» resultante del «modelo ideal imaginado por el poeta». Es decir, hay que establecer una diferencia entre el ámbito de la cotidianeidad y el estatuto del arte, entre los seres imaginarios y los seres reales; entre el hombre cotidiano y el hombre que lo representa.

Para Diderot el mejor actor no es aquel que consigue esporádicamente grandes actuaciones obedeciendo los impulsos de su naturaleza, sino aquel que es frío y metódico. Pues mientras que la sensibilidad está ligada a la debilidad, la razón permite articular en el escenario, un sistema que puede ser repetido y mejorado metódicamente.

La paradoja del comediante es una obra que ningún actor (o simple aficionado al teatro) debería desconocer. En ella, no sin ironía, no sin lucidez, Diderot reflexiona sobre el arte de la actuación, sobre la realidad del arte y la realidad del artista y nos invita a aceptar o a combatir sus siempre polémicas afirmaciones.

Denis Diderot

LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

Denis Diderot

PRIMER INTERLOCUTOR.- No hablemos más de ello.

SEGUNDO INTERLOCUTOR.- ¿Por qué?

PRIMERO.- Es obra de un amigo vuestro.

SEGUNDO.- ¿Qué importa?

PRIMERO.- Mucho. ¿A qué poneros en la alternativa de despreciar su talento o mi juicio y amenguar la buena opinión que tenéis de él o la que tenéis de mí?

SEGUNDO.- No será así; y aunque fuese, mi amistad por ambos, cimentada en cualidades más esenciales, no sufriría por ello.

PRIMERO.- Acaso.

SEGUNDO.- Estoy seguro. ¿Sabéis a quién me recordáis en este momento? A un autor, conocido mío, que suplicaba de rodillas a una mujer, de la cual estaba enamorado, que no asistiese al estreno de una obra suya.

PRIMERO.- Vuestro autor era modesto y prudente.

SEGUNDO.- Temía que el tierno sentimiento que inspiraba dependiese en cierto modo de la estimación en que tenían su mérito literario.

PRIMERO.- Cosa muy posible.

SEGUNDO.- Y que un mal paso en público le degradase un tanto a los ojos de su querida.

PRIMERO.- Que, menos estimado, fuese también menos amado. ¿Y os parece eso ridículo?

SEGUNDO.- Tal lo juzgaron. El palco fue comprado, y tuvo el mayor éxito. Y Dios saber cómo fue besado, festejado, acariciado.

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

SEGUNDO.- No lo dudo.

PRIMERO.- Y persisto en mi idea.

SEGUNDO.- Persistid, no veo inconveniente; pero pensad que yo no soy una mujer, y que es preciso, si así os place, que os expliquéis.

PRIMERO.- ¿Lo exigís?

SEGUNDO.- Lo exijo.

PRIMERO.- Más fácil me parece callar que disfrazar mi pensamiento.

SEGUNDO.- Lo creo.

PRIMERO.- Seré severo.

SEGUNDO.- Es lo que mi amigo exigiría de vos.

PRIMERO.- Pues bien: ya que es fuerza decíroslo, su obra, escrita en un estilo atormentado, hinchado, obscuro, retorcido, está llena de ideas vulgares. Al acabar su lectura, un gran comediante no quedará mejorado, ni uno mediocre dejará de ser menos malo. La Naturaleza es la que da cualidades a la persona: figura, voz, criterio, agudeza. Al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, al trato de gentes, al trabajo asiduo, a la experiencia y al hábito del teatro tocan perfeccionar el don de la Naturaleza. El comediante imitador puede llegar a expresarlo todo pasablemente; nada hay que alabar ni corregir en su ejecución.

SEGUNDO.- O todo que corregir.

PRIMERO.- Como queráis. El comediante de temperamento es muchas veces detestable; algunas, excelente. En un género u otro, desconfiad siempre de una mediocridad sostenida. Por mucho rigor con que se trate a un principiante, es fácil presentir sus éxitos futuros. Las rechiflas no matan más que a los ineptos. Y ¿cómo podría la Naturaleza sin el arte formar a un gran comediante, desde el momento que nada pasa en la escena exactamente igual que en la realidad y los poemas

dramáticos están todos compuestos con arreglo a un sistema determinado de principios? Y ¿cómo podría un papel ser representado de la misma manera por dos actores distintos, ya que en el escritor más claro, más preciso, más enérgico, las palabras no son, ni pueden ser, otra cosa que signos aproximados de un pensamiento, un sentimiento, una idea; signos cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, los ojos, la circunstancia? Cuando habéis oído las siguientes palabras:

Que fait là votre main?
—Je tâte votre habit; l'étoffe en est
moelleuse.

¿Sabéis algo? Nada. Pesad bien lo que sigue y reflexionad en lo frecuente y fácil que es a dos interlocutores, empleando las mismas expresiones, haber pensado y decir cosas radicalmente diversas. El ejemplo que voy a poner es una especie de prodigio: es la obra misma de vuestro amigo. Preguntad a un cómico francés lo que piensa de ella, y os afirmará que todo lo que dice es cierto. Haced la misma pregunta a un cómico

inglés, y os jurará *by God* que no hay que cambiar una sola frase y que es el puro evangelio de la escena. Sin embargo, como no hay casi nada de común entre la manera de escribir comedias y tragedias en Inglaterra y la manera con que estos poemas se escriben en Francia, ya que, al decir mismo de Garrick, el que sabe recitar perfectamente una escena de Shakespeare no conoce ni el primer acento de la declamación de Racine, y, enlazado por los versos armoniosos de éste, como por otras tantas serpientes cuyos anillos le apretasen cabeza, pies, manos, piernas y brazos, su acción perdería toda libertad; se desprende, evidentemente, que el actor francés y el actor inglés, que convienen unánimemente en la verdad de los principios de vuestro autor, no se entienden, y que hay en el lenguaje técnico del teatro una latitud, una vaguedad bastante considerable para que los hombres sensatos, de opiniones diametralmente opuestas, crean reconocer en él la luz de la evidencia. Y continuad, más que nunca, aferrado a vuestra máxima: *No os expliquéis si queréis entenderos.*

SEGUNDO.- ¿Pensáis que en toda obra, y especialmente en ésta, hay dos sentidos distintos, ambos encerrados

bajo los mismos signos, uno en Londres, otro en París?

PRIMERO.- Y que esos signos presentan tan claramente esos dos sentidos, que vuestro mismo amigo se ha dejado engañar, desde el momento en que, asociando nombres de comediantes franceses, aplicándoles los mismos preceptos y concediéndoles la misma censura y los mismos elogios, imaginó, sin duda, que lo que decía de los unos era igualmente justo de los otros.

SEGUNDO.- Pero, echando esas cuentas, ningún otro autor habría cometido tantos verdaderos contrasentidos.

PRIMERO.- Ya que las mismas palabras de que se sirve quieren decir una cosa en la plaza de Bussy y otra en Drury-Lane, siento tener que declararlo. Por otra parte, es posible que sea yo el equivocado. Pero el punto importante sobre el que diferimos por completo vuestro autor y yo, son las cualidades esenciales de un gran actor. Yo reclamo mucho discernimiento. Necesito en este hombre un espectador frío y tranquilo. Exijo, por tanto, comprensión y ninguna sensibilidad; el arte de imitar, o, lo que viene a ser lo mismo, una igual aptitud para toda suerte de caracteres y de papeles.

SEGUNDO.- ¿Ninguna sensibilidad?

PRIMERO.- Ninguna. Todavía no he enlazado bien mis razones, y me permitiréis que os las vaya exponiendo tal como me ocurran, en el desorden mismo de la obra de vuestro amigo. Si el actor fuese sensible, de buena fe, ¿podría acaso representar dos veces consecutivas un mismo papel con igual calor e igual éxito? Muy ardoroso en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol a la tercera. En cambio, si la primera vez que se presenta en escena, bajo el nombre de Augusto, Cinna, Orosmanes, Agamenón, Mahoma, es imitador atento y reflexivo de la Naturaleza, copista riguroso de sí mismo o de sus estudios y observador continuo de nuestras sensaciones, su arte, lejos de flaquear, se fortificará con las nuevas reflexiones que haya recogido, se exaltará o atemperará, y cada vez quedaréis más satisfecho. Si es él cuando representa, ¿cómo podría dejar de serlo? Si quiere dejar de serlo, ¿cómo podrá comprender el punto justo en que es preciso se coloque y se detenga?

Lo que me confirma en mi idea es la desigualdad de los actores que representan por inspiración. No esperéis en ellos la menor unidad; su estilo es

alternativamente fuerte y endeble, cálido y frío, vulgar y sublime. Fallarán mañana en el pasaje en que hoy sobresalieron; y, al contrario, se realzarán en el que fallaron la víspera. En cambio, el actor que represente por reflexión, por estudio de la naturaleza humana, por constante imitación de algún modelo ideal, por imaginación, por memoria, será siempre uno y el mismo en todas las representaciones, siempre igualmente perfecto. Todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza; no hay en su declamación ni monotonía, ni disonancias. El entusiasmo tiene su desenvolvimiento, sus ímpetus, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo. Son los mismos acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos. Si hay alguna diferencia de una representación a otra, es generalmente en ventaja de la última. No será nunca voltario: es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos y a mostrarlos con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad. Como el poeta, va siempre a buscar al fondo inagotable de la Naturaleza, en lugar de acudir a su propia riqueza, cuyo término no tardaría en ver.

¿Qué arte más perfecto que el de la Clairon? Sin embargo, seguidla, estudiadla, y os convenceréis de que a la sexta representación se sabe de memoria todos los detalles y todas las palabras de su papel. Sin duda se hizo un modelo al que trató ante todo de ajustarse; sin duda concibió este modelo lo más alto, más grande, más perfecto que le fue posible; pero este modelo, que tomó de la Historia, o que su imaginación ha creado como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, ¡cuán endeble y pequeña sería su acción! Cuando, a fuerza de trabajo, se ha acercado a esa idea lo más que ha podido, todo está hecho; mantenerse firme allí es una simple cuestión de ejercicio y de memoria. Si asistieseis a sus estudios, cuántas veces le diríais: «¡Magnífico! ¡Eso es!», y cuántas os respondería ella: «¡Os engañáis!» Es como Le Quesnoy, a quien su amigo cogía del brazo, exclamando: «¡Basta! Lo mejor es enemigo de lo bueno; lo vais a echar todo a perder...» «Veis lo que he hecho –replicaba el artista jadeante, al buen conocedor extasiado–; pero no veis lo que tengo aquí y lo que persigo.»

No dudo que la Clairon experimente las torturas de Quesnoy en sus primeras tentativas; pero, pasada la lucha, una vez llegada a la altura de su fantasma, se posee, se repite sin emoción. Como nos ocurre a veces en sueños, su cabeza toca con las nubes, sus manos van a buscar los dos confines del horizonte; es el alma de un gran maniquí que la envuelve; sus esfuerzos han conseguido fijarlo sobre ella. Reclinada indolentemente en su sofá, cruzados los brazos, los ojos cerrados, inmóvil, puede, siguiendo su sueño de memoria, oírse, verse, juzgarse y prever las impresiones que suscitará. En ese momento es doble: la pequeña Clairon y la gran Agripina.

SEGUNDO.- Nada, al oírlos se parecería tanto a un comediante, en escena o en estudio, como esos mozuelos que por la noche juegan a los duendes en los cementerios, elevando sobre sus cabezas, con un palo, un gran lienzo Manco y exhalando, bajo este simulacro una voz lúgubre que asusta al transeúnte.

PRIMERO.- Tenéis razón. No pasa con la Dumesnil lo que con la Clairon. Aquélla sube al tablado ignorando lo que dirá; la mitad del tiempo no sabe lo que dice; pero llega un momento sublime. Y ¿por qué el actor

va a diferenciarse del poeta, del pintor, del orador, del músico? No es en la furia del primer impulso cuando los rasgos característicos se presentan, sino en momentos tranquilos y fríos, en momentos absolutamente inesperados. No se sabe de dónde provienen estos rasgos; acaso de la inspiración. Cuando, suspensos entre la Naturaleza y su bosquejo, estos genios dirigen alternativamente los ojos a una y otro, las bellezas de inspiración, los rasgos fortuitos que esparcen por sus obras, y cuya súbita aparición les sorprende a ellos mismos, son de un efecto y de un éxito mucho más seguros que los sembrados al vuelo. A la sangre fría corresponde templar el delirio del entusiasmo.

No es el hombre violento, fuera de sí, quien dispone de nosotros; este es un privilegio reservado al hombre dueño de sí. Los grandes poetas, dramáticos, sobre todo, son espectadores asiduos de lo que pasa a su alrededor tanto en el mundo físico como en el mundo moral.

SEGUNDO.- Que es todo uno.

PRIMERO.- Se apoderan de todo aquello que les impresiona; hacen verdaderas colecciones. De estas

colecciones formadas en ellos, sin darse ellos cuenta, pasan tantos raros fenómenos a sus obras.

Los hombres impetuosos, violentos, sensibles, están en escena; dan el espectáculo, pero no gozan de él. El hombre de genio los observa y hace su copia, los grandes poetas, los grandes actores y, acaso en general, todos los grandes imitadores de la Naturaleza, sean lo que sean, dotados de una fértil imaginación, de un gran criterio, de un tacto fino, de un gusto segurísimo, son los seres menos sensibles. Son igualmente aptos para demasiadas cosas; están demasiado ocupados en mirar, reconocer e imitar, para sentirse vivamente afectados en su interior. Los veo sin cesar con la carpeta sobre las rodillas y el lápiz en la mano.

Nosotros somos los que sentimos; ellos, observan, estudian y pintan. ¿Lo diré? ¿Por qué no? La sensibilidad no es cualidad de grandes genios. Estos amarán la justicia, pero practicarán 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 la pierde; no será ni un gran rey, ni un gran ministro, ni un gran capitán, ni un gran abogado, ni un gran médico. Llenad la sala

del teatro con estos llorones, pero no me coloquéis ninguno en las tablas. Ved las mujeres: no cabe duda que nos superan, y con gran ventaja, en sensibilidad; ¡qué diferencia de ellas a nosotros en los momentos de pasión! Pero tan por encima están de nosotros cuando obran, como por debajo cuando imitan. La sensibilidad no va nunca sin cierta flaqueza de organización. La lágrima que vierte el hombre verdaderamente hombre nos conmueve más que todos los llantos de una mujer. En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vengo a parar, todas las almas sensibles ocupan la escena; todos los hombres de genio están en butacas. Los Primeros se llaman locos; los Segundos, que dan en copiar sus locuras, se llaman cuerdos y sabios. El ojo del sabio es el que percibe la extravagancia de tantos personajes diversos, el que los pinta y os hace reír de estos enfadosos originales, cuya víctima habéis sido, y de vos mismo. El es quien os observaba y trazaba la copia cómica del enfadoso y de vuestro suplicio.

Aunque estas verdades estuviesen demostradas, los grandes comediantes no convendrían en ellas; es su secreto. Los actores mediocres o novicios, es

natural que las rechacen, y podría decirse de algunos otros, como se ha dicho del supersticioso, que cree creer, y que, sin la fe para éste y sin la sensibilidad para aquél, no hay salvación.

Pero ¿cómo? –diréis– esos acentos tan quejumbrosos, tan doloridos, que esa madre exhala del fondo de sus entrañas, y que tan violentamente conmueven las mías, ¿no es el sentir del momento actual el que los produce, la desesperación la que los inspira? En modo alguno; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que, una vigésima de cuarto de tono más bajos o más agudos, ya son falsos; que están sometidos a una ley de unidad; que, como en la armonía, están preparados y resueltos; que sólo mediante un largo estudio llegan a satisfacer a todas las condiciones requeridas; que concurren a la solución de un problema formulado; que, para conseguir ser justos, han sido repetidos cien veces, y que, a pesar de estas frecuentes repeticiones, todavía no se logran. Antes de exclamar: «¿Lloráis, Zaida?» o «Allí estaréis, hija mía», el actor se ha escuchado largo tiempo a sí propio; se escucha en el

momento en que os conturba, y todo su talento consiste, no en sentir, como suponéis, sino en expresar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento, que os engañéis al oírle. Los gritos de su dolor están anotados en su oído. Los gestos de su desesperación son de memoria y han sido preparados delante de un espejo. Sabe el momento preciso en que sacará el pañuelo y dejará correr sus lágrimas; esperadlas en esta palabra, en esta sílaba, ni más temprano ni más tarde. Este temblar de la voz, estas palabras entrecortadas, estos sonidos ahogados o arrastrados, este estremecerse de los miembros, este vacilar de las rodillas, esos desmayos, esos furores: pura imitación, lección aprendida de antemano, visaje patético, ficción sublime, cuyo recuerdo conserva el actor largo tiempo después de haberla estudiado, de la que tenía conciencia actual en el momento en que la ejecutaba, que le deja, felizmente para el poeta, para el espectador y para él, toda libertad de espíritu, y que sólo le priva, igual que los demás ejercicios, de la fuerza del cuerpo. Una vez descalzado el zueco o el coturno, su voz se apaga, siente un extremado

cansancio, va a mudarse de ropa interior o a acostarse; pero no le queda ni turbación, ni dolor, ni melancolía, ni depresión del alma. Sois vos el que sale con todas esas impresiones. El actor se siente cansado y vos triste; él se esforzó sin sentir nada y vos habéis sentido sin esforzaros. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas; pero él no es el personaje, lo representa y tan a perfección, que le tomáis por tal; la ilusión es sólo vuestra; él sabe de sobra que no lo es.

Dejad que me ría de las sensibilidades diversas que se conciertan entre sí para obtener el mayor efecto posible, que se diapasonan, se atenúan, se fortifican, se matizan para formar un todo que sea uno. Insisto, pues, y digo: «La extremada sensibilidad es la que hace los actores mediocres; la sensibilidad media, la muchedumbre de los malos actores y la carencia absoluta de sensibilidad, la que prepara los actores sublimes.» Las lágrimas del comediante descienden de su cerebro; las del hombre sensible suben de su corazón: las entrañas son las que turban sin medida la cabeza del hombre sensible; la cabeza del comediante lleva a veces una ligera turbación 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 pordiosero 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.

¿Habéis reflexionado alguna vez en la diferencia que hay entre las lágrimas suscitadas por un suceso trágico y las suscitadas por un relato patético? Oye uno contar algo hermoso, y, poco a poco, la cabeza se altera, las entrañas se conmueven, corren las lágrimas. Por el contrario, al aspecto de un accidente trágico, el objeto, la sensación y el afecto se confunden: en un instante las entrañas se conmueven, exhala uno un grito, se pierde la cabeza y las lágrimas corren; éstas vienen súbitamente, las otras son traídas. He ahí la ventaja de un golpe de teatro natural y verdadero sobre una escena de elocuencia; opera bruscamente lo que la escena hace esperar; pero su ilusión es mucho más difícil de producir; un incidente falso, mal expresado, la destruye. Los acentos se imitan mejor que los movimientos, pero los movimientos impresionan con

mayor violencia. He aquí el fundamento de una ley a la cual no creo haya excepción: desenlazar con una acción y no con un relato, so pena de frialdad.

¡Y qué!: ¿nada tenéis que objetarme? Preveo lo que vais a decirme: hacéis un relato en sociedad y vuestras entrañas se conmueven, vuestra voz se entrecorta, lloráis. Decís que habéis sentido, y hasta muy vivamente. Lo admito; pero ¿os habíais preparado para ello? No. ¿Hablabais en verso? No. Sin embargo, arrastrabais, sorprendíais, conmovíais, producíais un gran efecto. Ciertamente. Pero llevad al teatro vuestro tono familiar, vuestra expresión sencilla, vuestro aire doméstico, vuestro gesto natural, y veréis cuán pobre y endeble resultáis. Por más lágrimas que derraméis, quedaréis en ridículo y se reirán de vos. No será una tragedia, sino una parodia trágica la que representaréis. ¿Creéis que las escenas de Corneille, de Racine, de Molière, de Shakespeare mismo, pueden declamarse con vuestra voz de conversación y vuestro tono casero? Como tampoco podrían contarse vuestras historias caseras con el énfasis y la embocadura del teatro.

SEGUNDO.- Es que quizás Racine y Corneille, por grandes hombres que fuesen, no han hecho nada que valga la pena.

PRIMERO.- ¡Qué blasfemia! ¿Quién se atrevería a proferirla? ¿Quién osaría aplaudirla? Ni las cosas familiares de Corneille pueden decirse siquiera en tono familiar.

Pero una experiencia que tendréis repetida cien veces es que al final de vuestro relato, en medio de la turbación y emoción que habéis provocado en vuestro pequeño auditorio de salón, sobreviene un nuevo personaje cuya curiosidad hay que satisfacer. Y os encontráis con que no podéis; vuestra alma se siente agotada, no os quedan ni sensibilidad, ni entusiasmo, ni lágrimas. ¿Por qué el actor no siente el mismo decaimiento? Simplemente por la diferencia que hay entre el interés que él se toma en un cuento hecho a capricho y el interés que os inspiran a vos las desgracias del vecino. ¿Sois vos, acaso, Cinna? ¿Habéis sido nunca Cleopatra, Mérope, Agripina? ¿Qué os importan a vos esas gentes? La Cleopatra, la Mérope, la Agripina, el Cinna del teatro, ¿son siquiera personajes históricos? No. Son

fantasmas imaginarios de la poesía. Digo demasiado: son los espectros de la manera particular de tal o cual poeta. Dejad en la escena a esa especie de hipogrifos con sus movimientos, sus gestos y sus gritos; harían mal papel en la Historia; provocarían la carcajada en un círculo u otra asamblea cualquiera de gentes. Se preguntarían al oído: ¿Estará delirando? ¿De dónde viene ese Don Quijote? ¿De dónde saldrán esos cuentos? ¿En qué planeta se hablará así?

SEGUNDO.- ¿Y por qué, entonces no se rebelan en el teatro?

PRIMERO.- Porque allí están en plena convención. Es una fórmula creada por el viejo Esquilo; un protocolo de tres mil años.

SEGUNDO.- Y ese protocolo, ¿durará todavía mucho?

PRIMERO.- Lo ignoro. Todo lo que sé es que se aparta uno de él a medida que se acerca uno a su país y a su siglo. ¿Conocéis situación más semejante a la de Agamenón, en la primera escena de *Ifigenia* la de Enrique IV, cuando, acosado de terrores, harto fundados, decía a sus familiares: «Me matarán, nada más cierto; me matarán...» Suponed que ese hombre excelente, ese grande e infortunado monarca,

atormetado en la noche por ese presentimiento funesto,
se levanta y va a llamar a la puerta de Sully, su ministro
y su amigo: ¿creéis que habría un poeta bastante absurdo
para poner en los labios del rey Enrique las palabras
siguientes:

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

y que Sully conteste de este modo:

*¿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 fuera ése el verdadero lenguaje de
Agamenón.

PRIMERO.- Ni el de Agamenón ni el de Enrique IV. Es el de Homero, es el de Racine, es el de la poesía; y ese lenguaje pomposo no puede ser empleado sino por seres desconocidos y hablado por bocas poéticas, con un tono poético.

Reflexionad un momento sobre eso que llaman en el teatro ser natural. ¿Es acaso el mostrar las cosas tal como son en la Naturaleza? En manera alguna. Lo natural, en este sentido, no sería más que la vulgaridad. ¿Qué es, pues, la naturalidad escénica? Simplemente, la conformidad de las acciones, del discurso, del rostro, de la voz, del ademán, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante. He ahí lo maravilloso. Ese modelo no sólo influye en el tono, sino que modifica hasta el paso, hasta el aspecto. De aquí que el comediante en la calle y en la escena sea dos personajes tan distintos que cuesta trabajo reconocerlos. La primera vez que vi a *mademoiselle Clairon* en su casa, exclamé involuntariamente: «¡Ah señorita! ¡Os creía un palmo más alta!»

Una la mujer desgraciada, realmente desgraciada, llora y no os conmueve. Es más: una

nada que la desfigure os hace reír; una peculiaridad cualquiera en el acento, que disuene a vuestro oído os hiere; un movimiento habitual cualquiera hace que su dolor parezca innoble y tosco. Y es que las pasiones excesivas están casi todas sujetas a ciertas muecas, que el artista desprovisto de gusto copia servilmente, pero que el gran artista evita. Queremos que en lo más fuerte del dolor el hombre conserve su carácter de hombre, la dignidad de su especie. ¿Cuál es el efecto de este esfuerzo heroico? Distraer el dolor y atemperarlo. Queremos que esa mujer caiga con compostura, suavemente, y que ese héroe muera como el gladiador antiguo: en medio del ruedo, a los aplausos del circo, con gracia, con nobleza, en una actitud elegante y pintoresca. ¿Quién llenará, pues, nuestro deseo? ¿El atleta vencido por el dolor y descompuesto por la sensibilidad, o el atleta pasado por la academia, dueño de sí, que exhalando el último suspiro pone en práctica sus lecciones de gimnástica? El gladiador antiguo, al igual del gran comediante, y el gran comediante, al igual del gladiador antiguo, no mueren como se muere en el lecho, sino que están obligados, para nuestra complacencia, a

representarnos, otra muerte; y el espectador delicado comprenderá que la verdad desnuda, la acción desprovista de todo aderezo, sería mezquina y contrastaría con la poesía del resto.

No es que la pura naturaleza no tenga sus momentos sublimes; pero imagino que si alguien hay seguro de sorprender y conservar su sublimidad, es, sin duda, quien, presintiéndolos por exaltación o por genio, los haya expresado con sangre fría.

No negaré, sin embargo, que hay una especie de volubilidad de entrañas adquirida o ficticia; pero si queréis que os diga mi opinión, la creo casi tan peligrosa como la sensibilidad natural. Poco a poco debe conducir al actor al amaneramiento y a la monotonía. Es un elemento contrario a la diversidad de funciones de un gran comediante, que se ve forzado a despojarse de ella, abnegación sólo asequible a una cabeza de hierro. Preferible sería, para facilidad y éxito de los estudios, universalidad de talentos y perfección del trabajo, no tener que verificar esa incomprensible distracción de sí mismo, consigo, cuya extrema dificultad, limitando a cada comediante a un solo papel, condena a las compañías a ser muy

numerosas, o casi todas las obras a ser mal interpretadas, a menos que se invierta el orden de las cosas y se hagan las comedias para los actores, que a mi entender, deberían, por el contrario, hacerse para las comedias.

SEGUNDO.- Pero si una muchedumbre reunida en la calle por una catástrofe cualquiera desplegase súbitamente, y cada uno a su modo, su sensibilidad natural, sin haberse concertado para ello, crearían, a no dudar, un espectáculo maravilloso, mil modelos inapreciables para la escultura, la pintura, la música y la poesía.

PRIMERO.- Es cierto. Pero este espectáculo ¿podría compararse con el que resultaría de un acuerdo bien entendido y esa armonía que el artista introduce cuando lo transporta de la plaza al escenario o al lienzo? Si lo pretendieseis, os replicaría: ¿cuál es entonces esa magia del arte tan decantada, si se reduce a estropear lo que la naturaleza bruta y una disposición fortuita habían hecho mejor que ella? ¿No habéis alabado nunca a una mujer diciendo que era hermosa como una *Virgen* de Rafael? A la vista de un paisaje hermoso, ¿no habéis exclamado que parecía fantástico? Por otra parte, vos me habláis

de una cosa real, y yo os hablo de una imitación; vos me habláis de un instante fugaz de la Naturaleza, y yo os hablo de una obra de arte, proyectada, seguida, que tiene sus progresos y su duración. Tomad a cada uno de esos actores, haced variar la escena en la calle como en el teatro, y mostradme a vuestros personajes sucesivamente aislados, dos a dos, tres a tres; abandonadlos a sus propios movimientos, que sean dueños absolutos de sus actos, y ya veréis la extraña cacofonía que resulta. Para obviar este defecto, ¿les hacéis ensayar juntos? Adiós su sensibilidad natural; y eso iremos ganando.

Pasa con el teatro lo que con toda sociedad bien ordenada, donde cada uno sacrifica parte de sus derechos en bien del conjunto y del todo. ¿Quién apreciará mejor la medida de este sacrificio? ¿Será el entusiasta, el fanático? Ciertamente que no. En la sociedad será el hombre justo; en el teatro el comediante de sangre fría. Vuestra escena callejera es a la escena dramática lo que una horda de salvajes a una reunión de hombres civilizados.

Este es el lugar de hablaros de la pérvida influencia de un contrincante mediano en un buen

comediante. Este ha concebido grandemente; pero se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse al nivel del pobre diablo con quien se halla en escena. Prescinde entonces de estudio y de juicio. Lo mismo que instintivamente se hace en casa o en la calle: el que habla, modera el tono de su interlocutor. O, si preferís otra comparación, es como en el *whist*, donde perdéis parte de vuestra destreza si no podéis contar con la de vuestro compañero. Es más: la Clairon os dirá cuando queráis, cómo Lekain, por maldad, la hacía quedar mal o medianamente, a su antojo, y cómo ella, en represalias, le exponía a veces a los silbidos. ¿Qué son, pues, dos comediantes que se sostienen mutuamente? Dos personajes cuyos modelos tienen, cada uno en su proporción, la igualdad o la subordinación que conviene a las circunstancias en que el poeta les ha colocado, sin lo cual uno de ellos resultaría demasiado fuerte o demasiado débil; y para salvar esta disonancia, rara vez el fuerte elevará al débil a su altura, sino que, por reflexión, descenderá a su pequeñez. Y ¿sabéis el objeto de esos ensayos múltiples? Establecer un equilibrio entre los

talentos diversos de los actores, de manera que resulte una acción general que tenga seriedad; y cuando el orgullo de uno de ellos se niega a este equilibrio, es siempre a expensas de la perfección del todo, en detrimento de nuestro recreo; pues es raro que la excelencia de uno solo nos compense de la mediocridad de los otros, que hace resaltar. Más de una vez he visto castigada la personalidad de un gran actor: cuando el público dictaminaba, neciamente, que estaba exagerado, en lugar de ver que era su contrincante quien estaba incoloro.

Supongamos que sois poeta, que tenéis una comedia que representar, y la elección entre actores de juicio profundo y de cabeza fría y actores sensibles. Pero, antes de decidiros, permitid que os haga una pregunta: ¿A qué edad se es gran actor? ¿A la edad en que se está lleno de bríos, en que la sangre hierve en las venas, en que el choque más leve basta a turbarnos entrañablemente, en que el espíritu se inflama a la menor chispa?

Me parece que no. Aquel que la Naturaleza firmó comediante, no sobresale en su arte hasta que adquiere una larga experiencia, y el fuego de

las pasiones se atenúa, y la cabeza está tranquila, y el alma es dueña de sí misma. El vino de la mejor calidad es áspero y ácido cuando fermenta; sólo la larga estancia en la cuba lo hace generoso. Cicerón, Séneca y Plutarco me representan las tres edades del hombre que compone: Cicerón, muchas veces, no es más que un fuegucillo de virutas que me alegra los 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 me calienta suavemente.

Baron representaba, a los sesenta cumplidos, el conde de Essex, Sifares, Británico, y los representaba bien. La Gaussin deleitaba en *El oráculo* y *La pupila* a los cincuenta.

SEGUNDO.- Pues no tenía mucho que digamos el físico del papel.

PRIMERO.- Verdad; y acaso sea ese uno de los obstáculos insuperables para la excelencia de un espectáculo. Es preciso haberse paseado muchos años por las tablas, y el papel exige a veces la primera

juventud. Si ha habido alguna vez una actriz de diez y siete años capaz del papel de Mónica, de Dido, de Pulqueria, de Hermione, es un prodigio que no volverá a verse. Sin embargo, un comediante viejo no resulta ridículo más que cuando las fuerzas le han abandonado por completo o la superioridad de su trabajo no salva el contraste de su vejez con su papel. Ocurre en el teatro lo que en sociedad, donde no se reprocha la coquetería y liviandad a una mujer más que cuando no tiene ni bastantes talentos ni bastantes otras virtudes para cubrir un vicio.

En nuestros días, la Clairon y Molé, al comenzar su carrera, lo hacían casi como autómatas; hasta más tarde no se revelaron verdaderos actores. ¿Cómo es esto posible? ¿Es que el alma, la sensibilidad, el corazón, les han venido a medida que avanzaban en edad?

Hace bien poco, tras diez años de ausencia del teatro, quiso la Clairon reanudar su carrera. Si trabajó medianamente, ¿es acaso porque había perdido su alma, su sensibilidad, su corazón? En manera alguna; lo que había perdido era la memoria de sus papeles. Si no, el porvenir lo dirá.

SEGUNDO.- ¿Cómo? ¿Creéis que volverá aún al teatro?

PRIMERO.- O que se morirá de tedio; pues ¿qué queréis poner en lugar del aplauso público y una gran pasión?

Si ese actor, si esa actriz estuviesen, como se supone, profundamente conmovidos, decidme si pensaría el uno en echar una ojeada a los palcos y la otra en sonreír hacia bastidores, y casi todos en hablar con las butacas, y se irían al saloncillo a interrumpir las risas inmoderadas de un tercero para advertirle que ya es hora de que vaya a darse de puñaladas.

Pero me entran ganas de esbozaros una escena entre un cómico y su mujer, que se detestaban; escena de amantes tiernos y apasionados, representada públicamente en un escenario, tal como voy a contárosla, y quizás algo mejor; escena en que dos actores parecieron, más que nunca, totalmente abstraídos en sus papeles; escena en que levantaron el aplauso continuo del patio de butacas y los palcos; escena que nuestro batir de palmas y nuestros gritos de admiración interrumpieron diez veces. Es la tercera del cuarto acto del *Despecho amoroso*, de Molière, su triunfo.

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

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

LA MUJER.- *Haréis perfectamente.*

–*Todo ha concluido.*

–*Así lo espero.*

–*Quiero curarme; de sobra sé lo poco que he poseído de vuestro corazón.*

–*Más de lo que os merecéis.*

Un rencor tan constante la sombra de una ofensa,
–*¿Vos ofenderme? No os hago tanto honor, me ha hecho comprender vuestra indiferencia; y es mi deber mostraros que los dardos del desprecio.*

–*El más profundo,*
son, sobre todo, sensibles a los espíritus generosos.

–*Sí, a los generosos.*

Lo confieso; mis ojos reían en los vuestros hechizos que no habían visto en ningunas otros.

–*No será por falta de haber mirado.*

Y el éxtasis en que me tenían mis cadenas las habría preferido a cualquier cetro.

—Pues más baratas las habéis vendido.

Yo vivía en vos por entero;

—Falso; una completa mentira.

*Y debo confesarlo, aun ofendido, bastante trabajo
ha de costarme verme libre.*

—¡Lástima sería!

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

—No temáis; ya está ahí la gangrena.

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

—Seréis correspondido.

*Pero, en fin, no importa; y ya que vuestro odio
ahuyenta 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, y 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 torno 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, querréis decir.*

...de verme tornar a vos.

LA MUJER.- *Bien en vano sería.*

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

EL COMEDIANTE.- *Yo 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, de esposos la otra, cuando Erasto llevaba a su amante Lucila entre bastidores,

le estrujaba el brazo hasta rompérselo, y respondía a sus alaridos con los dicterios más insultantes y más amargos.

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

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

Mientras el amante habla, la cómica dice de su marido:

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

Mientras ella responde, su amante le replica:
¿Acaso no estáis acostumbrada?... Etc.

¿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? -Quienes vos queráis. -Ante todo, el caballero que es de rigor. -¿Sabéis que voy teniendo

motivos para estar celoso del tal caballero? –Y yo *para que lo estuvieseis con razón.*

Así es como esos seres tan sensibles os parecían por completo abstraídos en la altisonante escena que oíais, mientras en realidad lo estaban en la escena queda que no oíais, y vos exclamabais: «Hay que confesar que esa mujer es una actriz deliciosa; que nadie sabe escuchar como ella, y que representa con una inteligencia, una gracia, un interés, una finura, una sensibilidad nada comunes...» En tanto que yo me reía de vuestras ponderaciones.

Mientras, esta actriz engaña a su marido con otro actor, a éste con el caballero y al caballero con un tercero, que el caballero sorprende entre sus brazos. Este ha meditado una gran venganza. Se colocará en la galería lateral, en los bancos más bajos –todavía entonces no los había suprimido el conde de Lauraguais–. Desde allí, se ha prometido desconcertar a la infiel con su presencia y sus miradas despectivas, turbarla y exponerla a las protesta, del público. Empieza la obra; la traidora aparece; ve al caballero, y sin descomponerse lo más mínimo, le dice sonriendo: *¡Miren al*

enfurruñado, que se enfada por una futesa! El caballero sonríe a su vez. Ella continúa. ¿Venís esta noche? Él calla. Ella añade: Acabemos con esta riña estúpida, y avisad vuestra carroza... Y ¿sabéis en qué escena se intercalaba ésta? Pues en una de las más conmovedoras de La Chaussée, en que la actriz sollozaba y nos hacía llorar a todo trapo. ¿Os asombra esto? Pues es la verdad exacta.

SEGUNDO.- Es para asquearle a uno del teatro.

PRIMERO.- ¿Y por qué? Si esas gentes no fuesen capaces de semejantes hazañas, entonces sí que no se debería ir al teatro. Lo que voy a contaros lo he visto yo mismo.

Garrick asoma la cabeza por entre las dos hojas de una puerta, y en el intervalo de cuatro a cinco segundos su rostro pasa sucesivamente de la más loca alegría a una alegría moderada; de ésta, a la tranquilidad; de la tranquilidad, a la sorpresa; de la sorpresa, a la estupefacción; de la estupefacción, a la tristeza; de la tristeza, al abatimiento; del abatimiento, al espanto; del espanto, al horror; del horror, a la desesperación, para subir de nuevo de este último sentimiento al primero de que había

descendido. ¿Es que su alma ha podido experimentar todas estas sensaciones, y ejecutar, de acuerdo con su rostro, esta especie de escala? No lo creo, ni usted tampoco. Si pedíais a ese hombre célebre, que por sí solo ya valía la pena de hacer el viaje a Inglaterra, tanto como las ruinas de Roma merecen que se haga el viaje a Italia; si le pedíais, digo, la escena del mancebo pastelero, os la representaba; si en seguida le pedíais la escena de Hamlet, os la representaba igualmente, tan dispuesto a llorar la catástrofe de los pastelillos como a seguir en el aire el camino de un puñal. ¿Es que se ríe, es que se llora a discreción? Se hace la mueca de ello, más o menos fiel, más o menos engañosa, según se sea o no Garrick.

Yo burlo a veces, y hasta con bastante verdad, para engañar a los hombres de mundo más agudos. Cuando me lamento de la muerte simulada de mi hermana en la escena con el ahogado normando; cuando, en la escena con el primer empleado de la marina, me acuso de haber hecho un hijo a la mujer de un capitán de navío, parezco sentir dolor y vergüenza; pero ¿estoy realmente afligido, estoy avergonzado? En modo alguno, ni en mi comedia ni

en la sociedad, donde había desempeñado estos dos papeles antes de introducirlas en una obra de teatro. ¿Qué es, pues, un gran comediante? Un gran burlón trágico o cómico, a quien el poeta ha dictado su discurso.

Sedaine estrena el *Filósofo sin él saberlo*. Yo me interesaba más vivamente que él en el éxito de la obra; la envidia del talento es vicio que me es ajeno; ya sin ése tengo sobrados: pongo por testigos a todos mis colegas en literatura; digan si cuando se han dignado a veces consultarme sobre obras suyas, no he hecho todo lo que de mí dependía para responder dignamente a esta prueba de su estimación. El *Filósofo sin él saberlo* flaquea en la primera, en la segunda representación, y me siento apenadísimo; en la tercera se levanta hasta las nubes, y me siento transportado de júbilo. A la mañana siguiente me meto en un coche de punto y corro en busca de Sedaine. Era en invierno, con un frío espantoso. Me dirijo a todos los sitios en que supongo encontrarle. Me dicen al fin que está en un rincón del arrabal de San Antonio, y allí corro. Me acerco a él, le echo los brazos al cuello, me falta la voz y me corren las

lágrimas por las mejillas. He ahí al hombre sensible y mediocre. Sedaine, inmóvil y frío, me mira y dice: *¡Ah, señor Diderot, qué hermoso estáis!* He ahí al observador y al hombre de genio.

Contaba este sucedido un día, sentado a la mesa de un hombre al que sus relevantes méritos destinaban a ocupar el puesto más importante del Estado, el señor Necker, delante de una concurrencia bastante numerosa de hombres de letras, entre los cuales figuraba Marmontel, a quien estimo grandemente, y de quien soy estimado, que replicó irónicamente: *¡Veréis cómo: cuando Voltaire se desconsuela al simple relato de un hecho patético, y Sedaine conserva su sangre fría a la vista de un amigo deshecho en lágrimas, resulta que es Voltaire el hombre vulgar y Sedaine el hombre de genio!* Este apóstrofe me desconcertó y redujo al silencio, pues el hombre sensible como yo, atento por entero a lo que le objetan, pierde la cabeza en seguida y cuando la recobra ya no es momento. Otra persona, serena y dueña de sí, habría contestado a Marmontel: Vuestra reflexión sentaría mejor en otra boca que la vuestra, pues no sois vos más sensible que Sedaine, y también

vos, como él, hacéis cosas hermosas, y, corriendo la misma carrera que él, habríais podido dejar al vecino el cuidado de apreciar imparcialmente su mérito. Pero, sin preferir Sedaine a Voltaire, ni Voltaire a Sedaine, ¿podríais decirme qué habría salido de la cabeza del autor del *Filósofo sin él saberlo*, del *Desertor* y de *París salvado*, si en lugar de pasar treinta y cinco años de su vida amasando cal y cortando piedra hubiese empleado todo ese tiempo, como Voltaire, vos y yo, en leer y meditar Homero, Virgilio, el Tasso, Cicerón, Demóstenes y Tácito? Nunca sabremos nosotros ver como él, que, en cambio, habría podido aprender a decir como nosotros. Yo le considero como un lejano descendiente de Shakespeare; de ese Shakespeare que no compararé 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 por entre cuyas piernas pasaríamos todos sin tocar siquiera con la frente sus vergüenzas.

Pero he aquí otro rasgo que os mostrará en un momento a un personaje estupidizado y vulgarizado

por su sensibilidad, y sublime en el momento siguiente por la sangre fría que sucedió a la sensibilidad dominada.

Un literato, cuyo nombre callaré, había caído en la más extrema indigencia. Tenía un hermano, canónigo lectoral y rico. Un día pregunté al indigente cómo era que su hermano no le socorría. «Es –me contestó– que me he portado muy mal con él.» Conseguí, sin embargo, que me diera permiso para ir a ver al señor lectoral. Voy. Me anuncian; entro. Digo al lectoral que vengo a hablarle de su hermano. Bruscamente me toma de una mano y me obliga a sentar, haciéndome observar que es de hombres sensatos conocer a aquél cuya causa se encargan de defender; luego, apostrofándome con fuerza: «¿Conocéis vos a mi hermano?» –«Así creo.» –«¿Sabe usted la manera que ha tenido de portarse conmigo?» –«Creo, que sí.» –«¿Cree usted? Entonces, ¿sabe usted...?» Y mi lectoral se dispara y me cuenta, con una rapidez y una vehemencia sorprendentes, una sarta de hechos a cual más atroz y más indignante. Mi cabeza se embarulla; me siento anonadado; pierdo el valor necesario para defender a un monstruo tan abominable

como el que acaban de pintarme. Afortunadamente, mi lectoral, un tanto prolijo en su filípica, me dejó tiempo para reponerme; poco a poco el hombre sensible se retiró, haciendo lugar al hombre elocuente, pues me atreveré a decir que lo fui en aquella ocasión. «Señor mío –dijo fríamente al lectoral–, vuestro hermano ha hecho algo peor, y es muy de loar me ocultéis el más irritante de sus crímenes.» –«No oculto nada.» –«Habríais podido agregar a todo lo que me habéis dicho que una noche, saliendo vos de vuestra casa para ir a maitines, os saltó al cuello, y, sacando un cuchillo que llevaba escondido bajo la ropa, estuvo a punto de clavároslo en el pecho.» –Muy capaz es de ello; pero si no le he acusado es porque no es cierto...» Entonces yo, levantándome súbitamente y fijando en mi canónigo una mirada firme y severa, exclamé con voz tonante, con toda la vehemencia y el énfasis de la indignación: «Y aun cuando así fuera, ¿no sería vuestro deber dar pana vuestro hermano? «El lectoral, aplastado, anonadado, confuso, permanece mudo, se pasea de arriba abajo, viene al fin hacia mí y me concede una pensión anual para su hermano.

¿Acaso en el momento en que acabáis de perder a vuestro amigo o vuestra amante compondréis un poema sobre su muerte? No. ¡Desgraciado del que goza entonces de su talento! Cuando el exceso del dolor ha pasado; cuando la sensibilidad está amortiguada; cuando se está lejos de la catástrofe, y el alma está tranquila, y se recuerda la felicidad desvanecida, y es uno capaz de apreciar la pérdida que ha sufrido, y la memoria se une a la imaginación, una para evocar, para exagerar la dulzura de un tiempo pasado la otra, es cuando uno se posee y habla bien. Dicen que se llora; pero no se llora cuando se persigue un epíteto enérgico que se esquivo; dicen que se llora, pero no se llora cuando se está ocupado en prestar armonía al verso: y si las lágrimas corren, la pluma cae de las manos; se abandona uno a su sentimiento y se cesa de componer.

Pero ocurre con los placeres violentos lo que con las penas profundas: son mudos. Un amigo tierno y sensible vuelve a ver a un amigo al que había perdido por una larga ausencia; este reaparece en un momento inesperado, e inmediatamente el corazón

del primero se conmueve: corre, abraza, quiere hablar; no puede; tartamudea palabras entrecortadas; no sabe lo que dice, no oye nada de lo que le contestan; si advirtiese que su frenesí no es compartido, ¡cómo sufriría! Juzgad, por la verdad de esta pintura, de la falsedad de esos diálogos teatrales, entre dos amigos tan ingeniosos y tan dueños de sí. ¿Y qué no os diría de esos diálogos insípidos y grandilocuentes para ver quién muere, o, mejor dicho, quién no muere, si este texto, sobre el cual no acabaría, no nos apartase tanto del tema? Basta con lo expuesto para las personas de gusto sólido y seguro; nada de lo que añadiese enseñaría nada a los otros. Pero ¿quién salvará estos absurdos tan comunes en el teatro? El comediante. Pero ¿qué comediante?

Hay mil circunstancias en que la sensibilidad es tan perjudicial en la sociedad como en las tablas. He ahí dos amantes, los dos teniendo que declararse a una mujer. ¿Quién saldrá mejor del paso? Seguramente que no yo. Lo recuerdo: yo siempre me acercaba temblando al ser amado; el corazón me palpitaba, las ideas se me embrollaban, la voz se me

ahogaba, estropeaba cuanto decía: respondía no cuando había que responder sí; cometía torpeza sobre torpeza; estaba completamente ridículo, de cabeza a pies, y me daba cuenta de ello y no conseguía más que agravar el ridículo. En cambio, veía a otro rival cualquiera, agradable y ligero, dueño de sí, satisfecho de sí, sin perder ocasión de lisonjear, y de lisonjear finamente, divirtiéndose, agradando, completamente feliz; solicitaba una mano, que sin dificultad le abandonaban, la tomaba a veces sin haberla solicitado y la besaba una y otra vez; mientras yo, retirado en un rincón, separando mis miradas de un espectáculo que me irritaba, ahogando mis suspiros, haciendo crujir mis dedos a fuerza de apretar los puños, aniquilado de melancolía, cubierto de un sudor frío, no podía ni mostrar ni ocultar mi desesperación. Dicen que el amor, que quita el ingenio a quienes lo tenían, lo da a quienes no lo tienen; es decir, en otra lengua, que hace a los unos sensibles y tontos, y a los otros fríos y emprendedores.

El hombre sensible obedece a los impulsos de la naturaleza, y no expresa con precisión más que el grito de su corazón; desde el momento en que

atempera o fuerza ese grito, ya no es él, sino un cómico que representa.

El gran actor observa los fenómenos; el hombre sensible le sirve de modelo, lo medita, y encuentra por reflexión lo que hace falta poner o quitar. Veamos, si no, hechos otra vez, después de las razones.

En la primera representación de *Inés de Castro*, en el pasaje cuando aparecen los niños, el público de butacas se echó a reír; la Duelos, que hacía de Inés, indignada, les dijo: *¡Reíd, majaderos, es la escena más hermosa!* El público lo oyó y se contuvo; la actriz continuó su papel, y sus lágrimas y las del espectador corrieron juntas. ¿Cómo es que se puede pasar y volver así de un sentimiento profundo a otro sentimiento profundo, del dolor a la indignación, de la indignación al dolor? No lo concibo; pero lo que concibo perfectamente es que la indignación de la Duelos era real, y su dolor fingido.

Quinault Dufresne representa el papel de Severo en *Poliuto*. Viene enviado por el emperador Decio para perseguir a los cristianos. Está confiando a su amigo sus ocultos sentimientos sobre esta secta calumniada. El sentido común exigía que esta

confidencia, que podía costarle el favor del príncipe, su dignidad, su fortuna, la libertad y acaso la vida, se hiciese en voz baja. El público le grita: *¡Más alto!* Y él replica: *¡Y vosotros, señores, más bajo!* ¿Es que si hubiese sido realmente Severo habría vuelto a ser tan presto Quinault? No, os digo, y no. Únicamente el hombre dueño de sí, como, sin duda, él lo era, el actor extraordinario, el comediante por excelencia, puede así quitarse y volverse a poner la máscara.

Lekain-Ninias desciende a la tumba de su padre; degüella allí a su madre; sale con las manos ensangrentadas. Todo él tiembla de horror; sus ojos se extravían; sus cabellos parecen erizarse en su cabeza. Sentís estremecerse los vuestros; el terror se apodera de vosotros; os sentís tan enloquecido como él. Sin embargo, Lekai-Ninias empuja con el pie hacia los bastidores una arracada de diamantes desprendida de la oreja de una actriz. ¿Creéis que ese actor siente? No es posible. ¿Diréis, entonces, que es mal actor? De ninguna manera, ¿Qué es, pues, ese Lekain-Ninias? Un hombre frío, que no siente nada, pero que simula superiormente la sensibilidad.

Por mucho que exclame: *¿Dónde estoy?*, yo le contesto: *¿Que dónde estás?* De sobra lo sabes: en un escenario, empujando una arracada con el pie hacia los bastidores.

Un actor se enamora de una actriz; una obra les pone casualmente en escena en un momento de celos. La escena ganará con ello, si el actor es mediocre; perderá, si es verdadero comediante. Éste descenderá a ser él mismo, y no ya el modelo ideal y sublime que se había formado de un celoso. Una prueba de que entonces el actor y la actriz se rebajan uno y otro a la vida ordinaria es que, si conservasen sus zancos, se echarían a reír, pareciéndoles los celos ampulosos y trágicos una simple exhibición de los suyos.

SEGUNDO.- Sin embargo, alguna verdad de naturaleza habrá.

PRIMERO.- Como hay en la estatua de un escultor que ha copiado fielmente un mal modelo. Admíranse estas verdades, pero se encuentra el todo pobre y despreciable.

Diré más: un medio seguro de representar mal, mezquinamente, es tener que interpretar el carácter

mismo de uno. Supongamos que sois un tartufo, un avaro, un misántropo; podréis representar bien estos papeles, pero no haréis nada de lo que el poeta hizo, pues él hizo al *Tartufo*, al *Avaro*, al *Misántropo*.

SEGUNDO.- ¿Y qué diferencia establecéis entre un tartufo y *Tartufo*?

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

Las comedias de fantasía y hasta de carácter son exageradas. Las gracias de saciedad son una espuma ligera que se evapora en las tablas; las gracias de teatro son un arma cortante que lastimaría en sociedad. Con los seres imaginarios no se tienen los miramientos que se deben a los seres reales.

La sátira es de un tartufo, y la comedia es del *Tartufo*. La sátira persigue a un vicioso, la comedia persigue un vicio. Si no hubiese habido más que una

o dos *Preciosos ridículas*, se habría podido hacer una sátira, pero no una comedia.

Id al estudio de Lagrenée, pedidle la *Pintura*, y creará haber satisfecho vuestro deseo cuando haya colocado sobre el lienzo una mujer delante de un caballete, con la paleta al pulgar y el pincel en la mano. Pedidle la *Filosofía*, y creará haberla hecho cuando, sobre una mesa, a la luz de una lámpara, haya apoyado los codos de una mujer desmelenada y pensativa, que lee o medita. Pedidle la *Poesía*, y pintará la misma mujer con la cabeza ceñida de laureles y un rollo de papel en la mano; la *Música*, y otra vez tendremos la misma mujer con una lira en lugar del rollo. Pedidle la *Belleza*, o pedidla si queréis a otro más diestro que él, y, o yo me engaño mucho, o también este último se quedará tan convencido de que sólo exigís de su arte la figura de una mujer hermosa. Vuestro actor, y ese pintor de que hablamos, caen ambos en el mismo defecto, y yo les diría: Vuestro cuadro, vuestra interpretación, no son sino retratos de individuos muy por debajo de la idea general que el poeta ha trazado, y del modelo ideal cuya copia yo esperaba. Vuestra vecina

es hermosa, hermosísima, de acuerdo; pero no es la Belleza. Tanta distancia hay de vuestra obra a vuestro modelo como de vuestro modelo al ideal.

SEGUNDO.- Pero ¿no sería una quimera ese modelo ideal?

PRIMERO.- No.

SEGUNDO.- Pero, si es ideal, es que no existe, puesto que nada hay en el entendimiento que no haya sido antes en la sensación.

PRIMERO.- Ciertó. Pero tomemos un arte en su origen, la escultura, por ejemplo. Ésta copió el primer modelo que se presentó. Luego vio que había modelos menos imperfectos, a los que dio preferencia. Corrigió los defectos más evidentes de éstos, después los menos evidentes, hasta que, mediante una larga serie de trabajos, llegó a una figura que no era ya la naturaleza.

SEGUNDO.- ¿Y por qué?

PRIMERO.- Porque es imposible que el desenvolvimiento de una máquina tan complicada como un cuerpo animal sea regular. Id a las Tullerías, o a los Campos Elíseos un buen día de fiesta; fijaos en todas las mujeres que llenan las avenidas, y no encontraréis una sola que tenga las dos comisuras de la boca completamente iguales. La

Dánae del Tiziano 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 de Thiers a la de Catalina II, el San José es un hombre vulgar, la Virgen es una hermosa mujer real, el niño Jesús es ideal. Pero si queréis saber más sobre estos principios especulativos del arte, os presentaré mis *Salones*.

SEGUNDO.-He oído hablar de ellos con elogio a un hombre de gusto fino y espíritu delicado.

PRIMERO El señor Suard.

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

PRIMERO.- La señora Necker.

SEGUNDO.- Pero volvamos a nuestro tema.

PRIMERO.- Volvamos; aunque prefiera alabar la virtud que discutir cuestiones un tanto ociosas.

SEGUNDO.- Quinault-Dufresne, vanaglorioso por naturaleza, representaba a maravilla el Glorioso.

PRIMERO.- Ciertó; pero ¿de dónde sacáis que se interpretaba a sí mismo? O ¿por qué la Naturaleza no

habría hecho un vanaglorioso muy aproximado a ese límite que separa lo bello real de lo ideal, límite sobre el cual discurren las diferentes escuelas?

SEGUNDO.- No os entiendo.

PRIMERO.- Soy más explícito en mis *Salones*, donde os aconsejo leáis el fragmento sobre la Belleza en general. Entre tanto, decidme: ¿Quinault-Dufresne es Arósmanes? No. Sin embargo, ¿quién le ha remplazado y le reemplazará en este papel? ¿Era el hombre del *Prejuicio a la moda*? No. Sin embargo, ¿con qué verdad lo representaba!

SEGUNDO.- A oídos, el gran comediante lo es todo o no es nada.

PRIMERO.- Y quizás por no ser nada lo 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 laicas, uno de los hombres más honrados, uno de los hombres que más tenían de ello 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 agradable familia...

PRIMERO.- ...con el mismo éxito hacía el Aristo de *La pupila*, el Tartufo de la comedia de este nombre, el abogado o el señor Guillermo en la farsa de *Patelin*.

SEGUNDO.- Lo recuerdo.

PRIMERO.- Y con gran asombro vuestro tenía la máscara de estos distintos semblantes. No era naturalmente, pues la Naturaleza no le había dado más que el suyo; los otros los conseguía a fuerza de arte.

¿Es que acaso hay una sensibilidad artificial? Pero sea ficticia, sea innata, la sensibilidad no interviene en todos los papeles. ¿Cuál es, pues, la cualidad adquirida o natural que hace el gran actor en el Avaro, el Jugador, el Adulador, el Gruñón, el Médico a la fuerza, ser el menos sensible y más inmoral que haya imaginado nunca la poesía, el Ricachón en la corte, el Enfermo y el Cornudo imaginarios; en Nerón, Mitrídates, Atreo, Focas, Sertorio y tantos otros caracteres trágicos o cómicos, en que la sensibilidad se opone diametralmente al espíritu del papel? La facilidad para conocer y copiar

todos los caracteres. Creedme, no multipliquemos las causas cuando una basta a todos los fenómenos.

Tan pronto el poeta ha sentido más intensamente que el comediante; tan pronto, y más a menudo acaso, ha concebido el comediante más intensamente que el poeta. Nada más en la verdad que aquella exclamación de Voltaire oyendo a la Clairon en una de sus obras: *¿Soy realmente yo el que ha hecho eso?* Entonces, ¿es que la Clairon es más artista que Voltaire? En aquel momento, al menos, su modelo ideal, al declamar, era muy superior al modelo ideal que el poeta había seguido al escribir. Pero ese modelo ideal no era ella. ¿Cuál era, pues, su talento? El de imaginar un gran fantasma y copiarlo inspiradamente. Imitaba el movimiento, los ademanes, los gestas, la expresión toda de un ser muy por encima de ella. Había encontrado lo que Esquines, recitando una oración de Demóstenes, no consiguió jamás expresar, el rugido de la fiera. Decía a sus discípulos: «Si esto os impresiona tanto, qué no sería si *audivissetis bestiam mugientem?*» El poeta había engendrado al animal terrible, la Clairon lo hacía bramar.

Sería un singular abuso de palabras llamar sensibilidad a esta facultad para expresar todas las naturalezas, hasta las naturalezas feroces. La sensibilidad, según la única acepción que hasta ahora se ha venido dando al término, es, a mi juicio, esa disposición era de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, 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, a gritar, a perder la razón, a exagerar, a despreciar, a desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, lo bueno y lo hermoso, a ser injusto, a ser demente. Multiplicad las almas sensibles y multiplicaréis por igual proporción las buenas y las malas acciones de todo género, los elogios y las censuras excesivos.

Poetas: ¿trabajáis para una nación delicada, nerviosa y sentimental? Encerraos en las armoniosas, tiernas y conmovedoras elegías de Racine; estas almas débiles son incapaces de soportar sacudidas violentas; escaparían a todo correr de las carnicerías

de Shakespeare. Guardaos de presentarles imágenes demasiado fuertes. Mostradles, si queréis,

*Al hijo empapado en la sangre del padre,
con su cabeza en la mano pidiendo su
salario;*

pero no vayáis más lejos. Si os atrevieseis a decirle con Homero: «¿Adónde vas, desgraciado? ¿No sabes que es a mí a quien el cielo envía los hijos de los padres infortunados? Tú no recibirás los últimos besos de tu madre; ya te veo tendido en tierra; ya veo a las aves de presa reunidas en torno de tu cadáver, arrancarte los ojos, batiendo las alas de júbilo», todas nuestras damas exclamarían, volviendo la cabeza: ¡Qué horror!... Y mucho peor todavía si este discurso, pronunciado por un gran actor, se viese más fortalecido por una declamación impresionante. SEGUNDO.- Me siento tentado ejem... a interrumpiros para preguntaros lo que pensáis de aquel vaso presentado a Gabriela de Vergy, que descubre en él el corazón sangrante de su amante.

PRIMERO.- Os responderé que hay que ser consecuente, y que cuando se rebela uno contra este espectáculo tampoco se debe tolerar la aparición de Edipo con los ojos saltados, y hay que echar de escena a Filoctetes atormentado por su herida y exhalando su dolor en gritos inarticulados. Los antiguos tenían, a mi juicio, otra idea de la tragedia que nosotros, y esos antiguos eran los griegos, eran los atenienses, ese pueblo tan delicado, que nos ha dejado en todo género modelos que las otras naciones todavía no han igualado; Esquilo, Sófocles, Eurípides, no velaban años enteros para no producir más que esas leves impresiones fugaces que el regocijo de una cena disipa. Querían contristar profundamente sobre el destino de los desdichados; querían no sólo distraer a sus conciudadanos, sino hacerlos mejores. ¿Tenían razón? ¿No la tenían? Para conseguir este efecto hacían pasar por escena a las Euménides en pos del parricida, guiadas por el olor de la sangre. Tenían demasiado juicio para aplaudir esos embrollos, esos escamoteos de puñales, buenos, a lo sumo, para niños. Una tragedia, a mi entender,

no es más que una página histórica hermosa, que se reparte en un cierto número de reposos marcados.

Se espera al jerife. Éste llega. Interroga al señor de la aldea. Le propone hacer apostasía. El señor se niega. Aquél le condena a muerte. Lo envía a prisiones. La hija viene a implorar el perdón de su padre. El jerife se lo concede, con una condición indignante. El señor de la aldea es ejecutado. Los habitantes persiguen al jerife. Éste huye, acosado por ellos. El novio de la hija del señor lo mata de una puñalada, y el atroz tiranuelo muere en medio de imprecaciones. No hace falta más a un poeta para componer una gran obra. Que la muchacha vaya a interrogar la tumba de su madre para saber lo que debe al que le dio la vida; que vacile en efectuar el sacrificio de su honor, que le 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 ignoréis su prostitución hasta el momento en que su novio, encontrándola 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 propondrán exterminar al jerife y 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 le ha echado del lugar y contra la hija que le ha desdeñado?

¡Cuántos incidentes importantes pueden sacarse del asunto más sencillo, si se tiene la paciencia de meditar! ¡Qué color puede dárseles cuando se es elocuente! No se es poeta dramático sin ser elocuente. ¿Y pensáis acaso que careceré de

espectáculo? Este interrogatorio él lo llevará a cabo con todo su aparato. Dejadme disponer de mi local y pongamos fin a este aparte.

¡Por testigo te tomo, Roscio inglés, célebre Garrick; tú, que por consenso unánime de todas las naciones subsistentes pasas por el primer comediante de todos los tiempos, rinde homenaje a la verdad! ¿No me has dicho tú que, aun sintiendo intensamente, tu acción sería endeble si, fuese cual fuese la pasión o el carácter que tenías que expresar, no supieses elevarte con el pensamiento a la grandeza de un fantasma homérico, con el que tratas de identificarte? Cuando te objeté que, según eso, no te tomabas a ti mismo por modelo, confiesa tu respuesta: ¿no me dijiste que te guardabas muy mucho de ello, y que si parecías tan extraordinario en escena era precisamente porque mostrabas sin cesar al espectador un ser imaginario, que no eras tú?

SEGUNDO.- El alma de un gran comediante ha sido, pues, formada del elemento sutil con que nuestro filósofo llenaba el espacio, que no es ni frío, ni caliente, ni pesado, ni ligero; que no afecta ninguna

forma determinada, y que, igualmente susceptible de todas, no conserva ninguna.

PRIMERO.- Un gran comediante no es ni un piano, ni un arpa, ni un clavicordio, ni un violín, ni un violoncelo; no hay acorde que le sea propio, sino, que toma el acorde y el tono que convienen a su parte y sabe prestarse a todos. Tengo una alta idea del talento de un gran comediante; hombre raro, tan raro y acaso más grande que el poeta.

Aquel que en sociedad se propone y tiene el desdichado talento de agradar a todos, no es nada, no tiene nada que le pertenezca, que le distinga, que entusiasme a los unos y fatigue a los otros. Habla constantemente 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 pelele maravilloso, toma toda suerte de formas, a capricho del hilo que tiene en las manos su dueño.

PRIMERO.- Un gran comediante es otro pelele maravilloso, cuyo hilo tiene el poeta, que le indica a cada línea la verdadera forma que debe tomar.

SEGUNDO.- Así, un cortesano, un comediante, que sólo puedan tomar una forma, por bella e interesante que ésta sea, ¿no son sino dos malos peleles?

PRIMERO.- Mi intención no es calumniar una profesión que amo y estimo –me refiero a la de comediante–. Sentiría muchísimo que mis observaciones mal interpretadas, proyectasen la menor sombra de desprecio sobre hombres de un raro talento y una utilidad real, azotes del ridículo y del vicio, predicadores elocuentísimos de honradez y virtudes, látigo de que se sirve el hombre de genio para castigar a los malos y a los necios. Pero pasead los ojos en torno vuestro, y veréis que las personas de un buen humor continuo no tienen ni grandes defectos ni grandes cualidades; que comúnmente los chuscos de profesión son hombres frívolos, sin ningún principio sólido, y que los que, semejantes a ciertos personajes que circulan por nuestros salones, no tienen ningún carácter, sobresalen en representarlos todos.

¿No tiene un comediante padre, madre, mujer, hijos, hermanos, hermanas, conocidos, amigas, querida? Si estuviese dotado de esa exquisita

sensibilidad que se considera como cualidad principal de su oficio, perseguido y alcanzado como nosotros por una infinidad de pesadumbres que se suceden, y que tan pronto mustian nuestra alma como la desgarran, ¿cuántos días que ofrecer a nuestro recreo le quedarían? Poquísimos vanamente interpondría su soberanía el gentil hombre de cámara; con suma frecuencia tendría el comediante que contestarle. «Monseñor, hoy me es imposible reír; o de cosas muy ajenas a las angustias de Agamenón quiero llorar.» Sin embargo, la gente no ve que las penas de la vida, tan frecuentes para ellos como para nosotros, y mucho más contrarias al libre ejercicio de sus funciones, las suspenden a menudo.

En el mundo, cuando no son bufones, los encuentro corteses, cáusticos y fríos; fastuosos, disipados, disipadores, interesados, más atentos a nuestros flacos que conmovidos por nuestros males; de ánimo bastante reposado al espectáculo de un acontecimiento enojoso o al relato de una aventura patética; aislados, vagabundos, a la orden de los grandes; poco recato en las costumbres, ningún amigo, casi ninguna de esas relaciones santas y dulces

que nos asocian a las penas y a las alegrías de otro que comparte las nuestras. Muy a menudo he visto reír a un cómico fuera de escena; no recuerdo haber visto nunca llorar a ninguno. ¿Qué hacen, pues, de esa sensibilidad que se arrogan y que les atribuyen? ¿La dejan en las tablas cuando bajan de ellas, para recobrarla en cuanto suben de nuevo?

¿Qué 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 vocación. Nadie se hizo nunca comediante por amor a la virtud, por deseo de ser útil a la sociedad y de servir a su país o su familia, por ninguno de los motivos honrados que podrían arrastrar a un espíritu recto, a un corazón entusiasta, a un alma sensible hacia una profesión tan hermosa.

Yo mismo, cuando joven, vacilaba entre la Sorbona y la Comedia. En invierno iba durante lo más crudo de la estación a recitar en voz alta papeles de Molière y de Corneille a las avenidas solitarias del Luxemburgo. ¿Cuál era mi proyecto? ¿Ser aplaudido? Es posible. ¿Vivir en intimidad con las

mujeres de teatro, que encontraba infinitamente seductoras y que sabía muy fáciles? Indudablemente. No sé qué no hubiera sido yo capaz de hacer para agradar a la Gaussin, que empezaba entonces, y que era la belleza personificada, o a la Dangeville, tan atractiva en escena.

Se ha dicho que los comediantes no tenían ningún carácter, porque, representándolos todos, perdían el que la Naturaleza les había dado, y que se volvían todos falsos, al igual que el médico, el cirujano y el carnicero se vuelven duros. Me parece que se ha tomado la causa por el efecto, y que sólo porque no tienen ninguno son aptos para representarlos todos.

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

PRIMERO.- Por más que examino a esos hombres, nada veo en ellos que les distinga del resto de los ciudadanos, a no ser una vanidad que podría llamarse insolencia y una envidia que llena de disturbios y odios su congregación. Entre todas las asociaciones, quizás no hay ninguna en que el interés común de todos y el del público sean más continua y

evidentemente sacrificados a ínfimas y miserables pretensiones. La envidia es peor aún entre ellos que entre los autores. Es mucho decir, pero es la verdad. Un poeta perdona más fácilmente el éxito de una obra que una actriz a otra los aplausos que la designan a cualquier ilustre o rico libertino. Vos los veis grandes en la escena, porque tienen alma, decís; yo los veo pequeños y mezquinos en sociedad porque no la tienen: con las palabras y el acento de Camila y del viejo Horacio, siempre las costumbres de Rosina y de Sganarelo. Ahora bien: para juzgar el fondo del corazón, ¿debo referirme a ajenos discursos, que saben interpretar maravillosamente, o la naturaleza misma de los actores y al tenor de su vida?

SEGUNDO.- Pero antaño, Molière, los Quinault, Montmesnil; hoy, Brizard y Caillot, igualmente bien recibido por grandes y pequeños, a quienes confiaríais sin temor vuestro secreto y vuestra bolsa, y con quienes creeríais más en seguridad el honor de vuestra esposa y la inocencia de vuestra hija que con muchos grandes señores de la corte y algunos respetables ministros del altar...

PRIMERO.- El elogio no es exagerado; lo que siento 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 tantos otros, un actor hombre probo, una actriz mujer honrada, sean fenómenos tan raros.

Concluyamos, pues, que es falso tengan el privilegio especial de la sensibilidad. Y que ésta, que, si estuvieran dotados de ella, les dominaría lo mismo en la escena que en la vida, no sea la base de su carácter ni la razón de sus éxitos; que no tienen ni más ni menos de la que tienen en cualquier otro estado social. Y que si se ven tan pocos grandes comediantes, es porque los padres no destinan a sus hijos al teatro; es porque no se preparan a ello por una educación, comenzada en la juventud; es porque una compañía de cómicos no es como debiera ser en un pueblo que concediese a la función de hablar a los hombres congregados para ser instruídos, divertidos, corregidos, la importancia, los honores, las recompensas que merece; una corporación

formada, como todas las demás corporaciones, de individuos extraídos de todas las familias sociales y llevados a la escena como al servicio, al palacio, a la iglesia, por vocación o por gusto, y con el consentimiento de sus tutores naturales.

SEGUNDO.- El envilecimiento de los actores modernos es, a mi entender, una desdichada herencia que les han dejado los comediantes antiguos.

PRIMERO.- Así lo creo.

SEGUNDO.- Si el teatro naciese hoy, que tenemos una idea más junta de las cosas, quizás... Pero no me escucháis. ¿En qué estáis pensando?

PRIMERO.- Sigo mi primera idea, y pienso en la influencia del teatro sobre el buen gusto y las costumbres, si los actores fuesen gente de bien y su profesión fuese respetada. ¿Dónde está el poeta que se atreviese a proponer a hombres bien nacidos el repetir públicamente discursos vulgares o groseros; a mujeres, poco más o menos tan honestas como las nuestras, el recitar descaradamente ante una muchedumbre de auditores palabras que les causarían rubor oír en el secreto de sus hogares? Pronto nuestros autores dramáticos alcanzarían una

pureza, una delicadeza, una elegancia, de las que se hallan todavía más lejos de lo que ellos suponen. Influencia que, a no dudar, se reflejaría en nuestro espíritu nacional.

SEGUNDO.- Se podría objetar quizás que esas comedias, antiguas o modernas, que vuestros comediantes honrados excluirían de su repertorio, son precisamente las que representamos en sociedad.

PRIMERO.- ¿Y qué importa que nuestros conciudadanos se rebajen a la condición de los más viles histriones? ¿Dejaría de ser por eso menos útil, más de desear, que nuestros comediantes se elevasen a la condición de los más honrados ciudadanos?

SEGUNDO.- La metamorfosis no es fácil.

PRIMERO.- Cuando yo estrené *El padre de familia*, el magistrado de la policía me exhortó a proseguir el género.

SEGUNDO.- ¿Y por qué no lo hicisteis?

PRIMERO.- Porque no habiendo obtenido el éxito que me prometía, y sin grandes esperanzas de llegar a hacerlo mejor, me asqueé de una carrera para la cual no me juzgué con suficientes talentos.

SEGUNDO.- ¿Y por qué esa obra, que llena hoy el teatro antes de las cuatro y media, y que los cómicos ponen cada vez que necesitan un millar de escudos, fue tan tíbiamente acogida en un comienzo?

PRIMERO.- Algunos decían que nuestras costumbres eran demasiado ficticias para acomodarse a un género tan sencillo; demasiado corrompidas para gustar de un género tan honesto.

SEGUNDO.- Eso no carecía de verosimilitud.

PRIMERO.- Pero la experiencia ha demostrado que no era cierto, pues no somos ahora mejores que éramos antes. Por otra parte, la verdad, la honradez, tienen tal ascendiente sobre nosotros, que si la obra de un poeta presenta estos dos caracteres y el autor tiene genio, más seguro será su éxito. Cuando todo es falso es cuando más se ama la verdad; cuando todo está corrompido es cuando el teatro parece más depurado. El ciudadano que se presenta a la entrada de la Comedia, deja allí todos sus vicios, hasta la salida. Dentro, se siente justo, imparcial, buen padre, buen amigo, amante de la virtud; y más de una vez he visto junto a mí hombres perversos profundamente indignados contra acciones que ellos no habrían dejado de

cometer si se hubiesen encontrado en circunstancias análogas a aquellas en que el poeta había colocado al personaje que aborrecían. Si no tuve éxito en un principio, fue porque el género era extraño a los espectadores y a los actores; porque había un prejuicio, que todavía subsiste, contra lo que llaman comedia llorona; porque tenía una nube de enemigos en la corte, en la ciudad, entre los magistrados, entre la gente de iglesia, entre los hombres de letras.

SEGUNDO.- ¿Y cómo habíais incurrido en tantos odios?

PRIMERO.- A fe mía, no lo sé; pues nunca he hecho sátira contra grandes ni chicos ni me he interpuesto en el camino de nadie hacia la fortuna y los honores. Verdad es que era del número de los que llaman filósofos, considerados entonces como ciudadanos peligrosos, y contra los cuales había soltado el Ministerio dos o tres bribones subalternos sin virtud, sin instrucción, y, lo que es peor, sin talento. Pero dejemos esto de lado.

SEGUNDO.- Sin contar que esos filósofos habían hecho, en general, más difícil la misión de los poetas y literatos. Ya no se trataba, para hacerse ilustre, de saber componer un madrigal o unos versitos obscenos.

PRIMERO.- Es posible. Un joven disoluto, en lugar de acudir con asiduidad al estudio del pintor, del escultor, del artista que le ha adoptado, ha perdido los años más preciosos de su vida y se encuentra a los veinte sin recurso y sin oficio ¿Qué queréis que sea? Soldado o cómico. Hele, pues, alistado en una compañía de la lengua. Vaga de aquí para allá, hasta que entrevé la posibilidad de un contrato en la capital. Una desdichada criatura, crecida en el fango y el libertinaje, cansada del más abyecto de los estados, el de bajo cortesano, se aprende de memoria unos cuantos papeles y se va una mañana a casa de la Clairon, como el antiguo esclavo a casa del edil o del pretor. Ésta le toma por una mano, le hace dar una pirueta, le toca con su varita y le dice: «Ve a hacer reír o llorar a los papanatas.»

Son excomulgados. Ese público que no sabe prescindir de ellos los desprecia. Son esclavos sin cesar bajo el látigo de otro esclavo. ¿Creéis posible que las huellas de tan continuo envilecimiento puedan quedar sin efecto, y que bajo el fardo de la ignominia pueda ser un alma bastante firme para mantenerse a la altura de Corneille?

Este despotismo que se ejerce sobre ellos, ellos lo ejercen sobre los autores; y no sé, realmente, quién es más vil, si el actor insolente o el autor que lo tolera.

SEGUNDO.- ¡Ganas de estrenar!

PRIMERO.- A toda costa, sí. Todos están cansados de su oficio. Dad vuestro dinero a la puerta, y se cansarán de vuestra presencia y vuestros aplausos. Como que han estado a punto de decidir que el autor renunciaría a sus honorarios o no sería aceptada su comedia.

SEGUNDO.- ¡Pero ese proyecto tendía nada menos que a extinguir el género dramático!

PRIMERO.- ¿Y qué les importa a ellos?

SEGUNDO.- Me parece que ya poco os queda que decir.

PRIMERO.- Os equivocáis. Todavía tengo que cogeros de una mano y que introduciros en casa de la Clairon, esa incomparable hechicera.

SEGUNDO.- Ésa, por lo menos, estaba orgullosa de su profesión.

PRIMERO.- Como lo estarán todos los que tengan éxito. Los únicos actores que desprecian el teatro son los que el público echó de él, con su rechifla. Es preciso que os muestre a la Clairon en sus arrebatos reales de cólera.

Si por azar conservase en ellos su actitud, sus acentos, sus gestos teatrales con todo su apresto, con todo su énfasis, ¿no os llevaríais las manos a la cintura y seríais capaz de contener vuestras carcajadas? ¿Qué quiere decir esto entonces? ¿No equivale a dictaminar claramente que la sensibilidad verdadera y la sensibilidad representada son dos cosas muy distintas? ¿Por qué, si no, reís de lo que habríais admirado en el teatro? Pues porque la cólera real de la Clairon se parecería a la cólera simulada, y tenéis el justo discernimiento del disfraz de esta pasión y de su persona. Las imágenes de las pasiones en el teatro no son, pues, las verdaderas imágenes, sino retratos exagerados, grandes caricaturas sujetas a reglas convencionales. Ahora bien: interrogaos, preguntaos a vos mismo: ¿qué artista se conformará más estrictamente a estas reglas determinadas? ¿Qué comediante comprenderá mejor esta hinchazón prescrita: el hombre dominado por su propio carácter, o el hombre nacido sin 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. ¿Cuál, es, pues, el

verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma revestida, el de dirigirse a la sensación de los que nos oyen y nos ven, engañándoles con la imitación de aquellos síntomas, una imitación que todo lo agranda en sus cabezas y que se convierte en regla de su juicio, pues es imposible apreciar de otro modo lo que pasa dentro de nosotros. ¿Y qué nos importa, en efecto, que sientan o no sientan, con tal de que lo ignoremos?

Aquel, pues, que mejor conoce y con más perfección expresa esos signos exteriores, con arreglo al modelo ideal mejor concebido, es el gran comediante.

SEGUNDO.- Y el que menos deja a la imaginación del gran comediante es el más grande de los poetas.

PRIMERO.- A decirlo iba. Cuando, por una larga costumbre del teatro, se conserva en sociedad el énfasis teatral y se pasea por ella a Bruto, Cinna, Mitrídates, Cornelio, Mérope, Pompeyo, ¿sabéis lo que se hace? Acoplar a un alma, pequeña o grande, de la exacta medida que le dio la Naturaleza, los signos exteriores de un alma exagerada y gigantesca que no se tiene, y de aquí nace el ridículo.

SEGUNDO.- ¡Sátira cruel la que hacéis, inocente o malignamente, de actores y autores!

PRIMERO.- ¿Por qué?

SEGUNDO.- A todo el mundo, me parece, está permitido tener un alma fuerte y grande; permitido está, me parece, tener la actitud, las palabras y los ademanes de su propia alma y, a mi entender, la imagen de la verdadera grandeza nunca puede ser ridícula.

PRIMERO.- ¿Y qué deducís de ello?

SEGUNDO.- ¡Oh!, traidor; vos no os atrevéis a decirlo y por vos tendré yo que arrastrar la indignación general. Y es que la verdadera tragedia está todavía por hallar, y que, con todos sus defectos, acaso los antiguos estaban más cerca de ella que nosotros.

PRIMERO.- Cierto que me deleita oír a Filoctetes decir tan sencilla y fuertemente a Neoptolemo que le devuelva las flechas de Hércules que por instigación de Ulises le había robado: «Mira la acción que habías cometido; sin darte cuenta, condenabas a un desventurado a perecer de dolor y de hambre. Tu robo es crimen de otro; tu arrepentimiento es tuyo. No, jamás habrías pensado tú en cometer semejante

indignidad si hubieses estado solo. Concibe, pues, hijo mío, cuánto importa a tu edad no tratar más que gentes honradas. He ahí lo que podías ganar en la compañía de un desalmado. ¿Y por qué asociarte a un hombre de esa condición? ¿Sería ese el hombre que tu padre te habría elegido por compañero y amigo? Ese digno padre, que nunca se dejó aproximar sino por los más preclaros del ejército, ¿qué te diría si te viese con un Ulises?...» ¿Hay en este discurso algo que no pudieseis vos decir a mi hijo o yo al vuestro?

SEGUNDO.- No.

PRIMERO.- Sin embargo, es hermoso.

SEGUNDO.- Indudablemente.

PRIMERO.- Y el tono de ese discurso, pronunciado en escena, ¿tendría que diferir del tono con que se pronunciaría en sociedad?

SEGUNDO.- No creo.

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

SEGUNDO.- En manera alguna.

PRIMERO.- Mientras más fuertes son las acciones y más sencillas las palabras, más las admiro. Mucho temo que nos hayamos pasado cien años tomando la

fanfarronería 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 armonioso y noble para el diálogo.

PRIMERO.- Y nuestro decasílabo demasiado fútil y liviano. Sea lo que sea, me gustaría que fueseis siempre a la representación de alguna de las piezas romanas de Corneille, después de releer las cartas de Cicerón a Atico. ¡Cuán ampulosos me parecen nuestros autores dramáticos! ¡Cómo me repugnan sus declamaciones cuando recuerdo la sencillez y el nervio del discurso de Régulo disuadiendo al Senado y al pueblo romano del canje de cautivos! He aquí cómo se expresa en una oda, poema que requiere mucho más calor, ímpetu y exageración que un monólogo trágico. Dice: «He visto nuestras enseñas colgadas en los templos de Cartago. He visto al soldado romano despojado de sus armas, que ni una gota de sangre había teñido. He visto el olvido de la libertad y ciudadanos con los brazos cruzados y atados a la espalda. He visto de par en par abiertas

las puertas de la ciudad y las mieses cubriendo los campos por nosotros devastados. ¿Y creéis que rescatados a precio de plata se tornarán más valerosos? Añadiréis sólo una pérdida a la ignominia. La virtud, ahuyentada de un alma que se ha envilecido, no vuelve. Nada esperéis del que pudiendo morir se dejó maniatar. ¡Oh Cartago, cuán grande y orgullosa te sientes de nuestra vergüenza!...»

Tal fue su discurso y tal su conducta. Se niega a los besos de su mujer y de sus hijos, creyéndose indigno de ellos, como un vil esclavo. Mantiene fija en tierra la hosca mirada y desdeña las lágrimas de sus amigos hasta haber traído a los senadores a una decisión que sólo él era capaz de inspirar y haberle sido permitido volver a su destierro.

SEGUNDO.- Eso es sencillo y hermoso; pero el momento en que el héroe se muestra es el siguiente.

PRIMERO.- Tenéis razón.

SEGUNDO.- El no ignoraba el suplicio que un enemigo feroz le preparaba. Sin embargo, recobra su serenidad, se desprende de los suyos, que intentan diferir su partida, con la misma libertad con que antes se separaba de la muchedumbre de sus clientes para ir a

descansar de la fatiga de sus trabajos en sus campos de Vanafra o su retiro de Taranto.

PRIMERO.- Perfectamente. Ahora, poneos la mano sobre la conciencia y decidme si hay en nuestros poetas muchos pasajes en el tono apropiado a una virtud tan alta, tan familiar; decid qué os parecerían en boca semejante nuestras dulces jeremiadas o la mayor parte de nuestras fanfarronadas a lo Corneille.

¡Cuántas cosas que sólo a vos me atrevo a confiar! Lapidado sería en las calles si me supiesen culpable de esta blasfemia, y la verdad es que no hay martirio cuyo laurel ambicione.

Si llegase un día en que un hombre de genio se atreviese a dar a sus personajes el tono sencillo del heroísmo antiguo, el arte del comediante sería singularmente más difícil, pues la declamación cesaría de ser una especie de canto.

Por otra parte, al decir que la sensibilidad era la característica de la bondad del alma y de la mediocridad del genio, hice una confidencia que no es demasiado común, pues si ha forjado la Naturaleza un alma sensible, es la mía.

El hombre sensible está demasiado abandonado al capricho de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador, y, por tanto, un sublime imitador de la Naturaleza, a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo y que con ayuda de una imaginación fuerte sepa crearse, y con una memoria tenaz mantener fija su atención en fantasmas que le sirven de modelos; pero entonces ya no es él quien obra, sino el espíritu de otro que le domina.

Debería detenerme aquí; pero más fácilmente me perdonaréis una reflexión fuera de lugar que omitida. Es una experiencia que seguramente habréis hecho alguna vez cuando, rogado por un principiante o una principianta a oírla en su casa, entre íntimos, la habéis llenado de elogios, dejándola al separaros de ella con la esperanza del mayor éxito. Sin embargo, ¿qué sucede? Que aparece, es silbada y tenéis que confesaros a vos mismo que los silbidos tienen razón. ¿De qué proviene esto? ¿Es que la joven en cuestión ha perdido de la noche a la mañana alma, sensibilidad, corazón? No; pero en su pisito estabais a ras de tierra con ella; la escuchabais sin exigencias;

la teníais frente a frente; no había entre una y otro ningún modelo de comparación; os sentíais satisfecho de su voz, su gesto, su expresión, su actitud; todo estaba en proporción con el auditorio y el espacio; 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 actor, el verdadero personaje dramático os habría parecido enorme, gigantesco, y al salir de la representación habríais dicho a vuestro amigo confidencialmente: *No tendrá éxito; es demasiado exagerado*. Y su triunfo en el teatro os habría asombrado. Lo repito: sea un bien o un mal, el actor no dice nada, no hace nada en sociedad exactamente como en la escena; es otro mundo.

Pero un hecho decisivo, que me ha sido contado por un hombre sincero, de espíritu original y agudo, el abate Galiani, y que me ha sido luego confirmado por otro hombre sincero, de espíritu igualmente original y agudo, el marqués de Caraccioli, embajador de Nápoles en París, es que en Nápoles, patria de

uno y otro, hay un poeta dramático cuya preocupación principal no es componer su obra.

SEGUNDO.- La vuestra, *El padre familia*, tuvo allí un gran éxito.

PRIMERO.- Sí; dieron cuatro representaciones seguidas delante del rey, en contra de la etiqueta de la corte, que prescribe tantas obras distintas como días de espectáculo, y el pueblo se entusiasmó. Pero la preocupación del poeta napolitano es encontrar en la sociedad personajes de edad, figura y voz propias para encarnar sus papeles. Como se trata de divertir al rey, nadie se atreve a negarse. Durante seis meses ensaya a sus actores, juntos y por separado. ¿Y cuándo imagináis que la compañía empieza a representar, a entenderse, a encaminarse hacia el punto de perfección exigido? Pues cuando los actores están muertos de cansancio, aburridos, hartos de estos ensayos interminables. A partir de este instante los progresos son sorprendentes; cada uno se identifica con su personaje; y al cabo de este penoso ejercicio es cuando dan comienzo las representaciones y se continúan durante otros seis meses consecutivos, mientras el soberano y sus súbditos disfrutan del mayor placer que pueda

proporcionar la ilusión teatral. Y esta ilusión, tan fuerte, tan perfecta en la última representación como en la primera, ¿podría ser, a vuestro juicio, efecto de la sensibilidad? Por otra parte, la cuestión que profundizo ha sido discutida antaño entre un mediocre escritor, Rémond de Sainte-Albine, y 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.

He dicho y habéis oído. Decidme vos ahora lo que de ello pensáis.

SEGUNDO.- Pienso que ese hombrecillo arrogante, decidido, seco y duro, en quien habría que reconocer una honrada dosis de desprecio, si tuviese siquiera la cuarta parte de la suficiencia que la Naturaleza, pródiga, le concedió habría sido un poco más reservado en su juicio si vos hubieseis tenido la complacencia de exponerle vuestras razones y él la paciencia de escucharos; pero la desgracia es que lo sabe todo y que, a título de hombre universal, se cree dispensado de escuchar.

PRIMERO.- Ya se lo paga el público en la misma moneda.
¿Conocéis a la señora Riccoboni?

SEGUNDO.- ¿Quién no conoce a la autora de tantas obras deliciosas, llenas de ingenio, de probidad, de delicadeza y de gracia?

PRIMERO.- ¿Creéis que esa mujer era sensible?

SEGUNDO.- Así lo probó, no sólo con sus obras, sino también con su conducta. Hay en su vida un incidente que estuvo a punto de llevarla a la tumba. Al cabo de veinte años; todavía no se han secado sus lágrimas.

PRIMERO.- Pues bien: esa mujer, una de las más sensibles que haya podido formar la Naturaleza, fue una de las peores actrices que han aparecido nunca en escena. Nadie habla mejor del arte, nadie representa peor.

SEGUNDO.- Añadiré que así lo reconoce ella, y que jamás acusó de injustos los silbidos.

PRIMERO.- ¿Y por qué, con esa sensibilidad exquisita, cualidad principal, según vos, del comediante, es tan mala la Riccoboni?

SEGUNDO.- Porque, sin duda, las otras le faltaban a tal punto que la primera no bastaba a compensarla.

PRIMERO.- Pero la señora Riccoboni no está mal de

figura; tiene ingenio; un aspecto decente; una voz nada desagradable. Todas las buenas cualidades que son hijas de la educación, ella las posee. En sociedad, nada habrá en ella que choque. Se la ve sin molestia, se la escucha con el mayor placer.

SEGUNDO.- No lo comprendo, realmente; todo lo que sé es que jamás el público pudo reconciliarse con ella, y que durante veinte años consecutivos fue la víctima de su profesión.

PRIMERO.- Y de su sensibilidad, por encima de la cual nunca consiguió elevarse; y, precisamente por haber sido siempre ella misma, la desdeñó constantemente el público.

SEGUNDO.- ¿Y no conocéis a Caillot?

PRIMERO.- Mucho.

SEGUNDO.- ¿Habéis hablado alguna vez con él de esta cuestión?

PRIMERO.- No.

SEGUNDO.- En vuestro lugar, me interesaría conocer su opinión.

PRIMERO.- La conozco.

SEGUNDO.- ¿Cuál es?

PRIMERO.- La vuestra y de vuestro amigo.

SEGUNDO.- He ahí una terrible autoridad en contra vuestra.

PRIMERO.- Conformes.

SEGUNDO.- ¿Y cómo habéis sabido lo que piensa Caillot?

PRIMERO.- Por una mujer llena de ingenio y de agudeza, la princesa de Galitzin. Caillot había representado el *Desertor*, y estaba aún en el lugar donde acababa de sentir y de compartir ella a su lado todas las angustias de un desgraciado a punto de perder a su querida y la vida. Caillot se acerca al palco de la princesa Galitzin y le dirige, con ese rostro risueño que le conocéis, unas cuantas palabras regocijadas, honestas y corteses. La princesa, asombrada, le dice: «¿Cómo, no os habíais muerto? Yo, que no he sido más que espectadora de vuestras angustias, todavía no he vuelto en mí. –No, señora, no me he muerto. Muy de compadecer sería si tuviese que morir tan a menudo. –Entonces, ¿no sentís nada? –Perdón...» Y he aquí que se enfrascan en una discusión que acabó como acabará la nuestra: continuando yo en mi opinión y vos en la vuestra. La

princesa no se acordaba de las razones de Caillot; pero había observado que aquel gran imitador de la Naturaleza, en el momento de su agonía, cuando iban a arrastrarlo al suplicio, al ver que la silla en que tenía que depositar a Luisa estaba mal colocada, la puso bien, mientras cantaba con voz moribunda: *Pero Luisa no viene y mi hora se acerca*.

SEGUNDO.- Se me ocurre proponeros un acomodo: reservar a la sensibilidad natural del actor esos raros momentos en que se pierde la cabeza, en que no ve ya el escenario, en que ha olvidado que está en un teatro, en que se ha olvidado a sí mismo, en que está en Argos, en Micenas, siendo el personaje mismo que representa. Lloro...

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, lleva a mi oído y a mi corazón el acento verdadero de la pasión que le agita, hasta el punto de arrastrarme, de ignorarme a mí mismo, de no ser Brizard, ni Lekain, sino Agamenón el que veo, Nerón el que oigo, etc...

Reservemos, pues, a la sensibilidad estos momentos y abandonemos al artificio todos los demás. Pienso a veces que quizás ocurra con la naturaleza lo que con el esclavo que aprende a moverse libremente en las cadenas: que la costumbre de llevarlas le disminuye su peso y su violencia.

PRIMERO.- Acaso un actor sensible tenía en su papel uno o dos de esos movimientos de enajenación, que, cuanto más hermosos, más vigorosamente disonan en el resto. Pero, decidme: ¿no cesa entonces el espectáculo de ser un placer para convertirse en un suplicio para vos?

SEGUNDO.- ¡Oh, no!

PRIMERO.- ¿Y ese patético de ficción no vencerá al espectáculo doméstico y real de una familia desconsolada en torno del lecho mortuario de un padre querido o una madre adorada?

SEGUNDO.- ¡Oh, no!

PRIMERO.- ¿Luego ni el cómico ni vos os habéis tan absolutamente olvidado?...

SEGUNDO.- Me ponéis ya en un aprieto, y no dudo que podáis todavía turbarme más; pero, me parece que conseguiría haceros flaquear si me permitieseis

asociarme un segundo. Son las cuatro y media; dan *Dido*; vamos a ver a la señorita Raucourt; ella os responderá mejor que yo.

PRIMERO.- Lo deseo, pero no lo espero. ¿Creéis que va a hacer lo que ni la Lecouvreur, la Duclos, la Desseine, la Balincourt, la Clairon, la Dumesnil, han podido hacer? Me atrevo a confesaros que si nuestra joven principianta está aún lejos de la perfección es porque es demasiado novicia para no sentir, y os predigo que, si continúa sintiendo, siendo ella misma y prefiriendo el instinto limitado de la naturaleza al estudio ilimitado del arte, jamás se elevará a la altura de las actrices que os he nombrado. Tendrá momentos hermosos, pero no será hermosa. Pasará con ella lo que con la Gaussin y muchas otras, que, por no haber podido nunca salir del estrecho recinto en que su sensibilidad las confinaba, han sido toda la vida amaneradas, endebles y monótonas. ¿Qué, persistís en vuestro designio de oponerme a la señorita Raucourt?

SEGUNDO.- Sin duda.

PRIMERO.- De camino os contaré un hecho que encaja bastante bien en el tema de nuestra discusión. Pigalle

era amigo mío y yo iba con frecuencia a verle. Llego una mañana; llamo; el artista me abre, con su palillo de modelar en la mano, y deteniéndome en el umbral de su estudio, me dice: Juradme, antes de pasar adelante, que no os asustaréis de una mujer en cueros.» Sonrío, y entramos. Por aquel entonces trabajaba en su monumento al mariscal de Sajonia, y una guapísima cortesana le servía de modelo para la figura de Francia. Pero ¿cómo creéis que la encontré, en medio de las figuras gigantescas que la rodeaban? Insignificante, mezquina, pequeña, una especie de rana. Parecía aplastada por ellas, y, bajo la palabra del artista, habría tomado a aquella rana por una mujer hermosa, si no hubiese esperado el final de la sesión y si no la hubiese visto a ras de tierra volviendo la espalda a aquellas figuras colosales que la reducían a nada. A vos dejo el aplicar este fenómeno singular a la Gaussin, a la Riccoboni y a todas las demás que no han podido agrandarse en escena.

Si, cosa imposible, una actriz hubiese recibido una sensibilidad comparable a la que el arte llevado a su extremo puede simular, el teatro ofrece tantos caracteres diversos a imitar y un solo papel encierra

tantas situaciones opuestas, que esta rara plañidera, incapaz de bien representar dos papeles distintos, sobresaldría apenas en algunos pasajes del mismo papel; y sería la actriz más desigual, más limitada y más inepta que se podría imaginar. Si por casualidad intentase un movimiento impetuoso, su sensibilidad predominante no tardaría en volverla a la mediocridad. Semejaría menos un corcel vigoroso que galopa que una endeble hacanea que se desboca. Su instante de energía, pasajero, brusco, sin gradación, sin preparación, sin unidad, os parecería un ataque de locura.

Siendo, en efecto, la sensibilidad compañera del dolor y la debilidad, decidme cómo una criatura dulce, endeble y sensible podría concebir y expresar la sangre fría de Leontina, los transportes celosos de Hermione, los furores de Camila, la ternura materna de Mérope, el delirio y los remordimientos de Fedra, el orgullo tiránico de Agripina, la violencia de Clitemnestra. Abandonad vuestra eterna llorona a unos cuantos papeles elegíacos, y no la saquéis de ahí.

Por otra parte, ser sensible es una cosa y sentir, otra. La una es cuestión de alma, la otra cuestión de juicio. Se siente con fuerza y no se sabría expresar; se expresa a solas, en sociedad, en su casa, leyendo, recitando, para unos cuantos auditores, y no se expresaría ni regularmente en un teatro; en éste, con eso que llaman sensibilidad, alma, corazón, se expresan bien uno o dos parlamentos y se falla el resto; abrazar toda la extensión de un gran papel, disponer en él los claros y los oscuros, los fuertes y los débiles, mostrarse igual en los pasajes tranquilos y en los pasajes agitados, ofrecer variedad en los detalles armoniosos y en el conjunto, y formarse un sistema sostenido de declamación que llegue hasta salvar las humoradas del poeta, es obra de una cabeza sosegada, de un criterio profundo, de un gusto exquisito, de un estudio penoso, de una larga experiencia y de una tenacidad de memoria poco comunes; la regla *qualis ab incæpto 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 ya enteramente detallado, toda su vida experimentará 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 engañaros con su calor y su embriaguez, y le aplaudiréis como un conocedor en pintura sonríe a un boceto atrevido en el que todo está indicado y nada decidido. Es uno de esos prodigios que se ven a veces en las ferias o en casa de Nicolet. Acaso hagan bien esas gentes en ser toda la vida lo que son: comediantes abocetados. Más trabajo no los daría lo que les falta y podría quitarles lo que tienen. Tomadlos en lo que valen, pero no los pongáis al lado de un cuadro acabado.

SEGUNDO.- Una sola pregunta me queda por haceros.

PRIMERO.- Hacedla.

SEGUNDO.- ¿Habéis visto alguna vez una obra entera representada a la perfección?

PRIMERO.- A fe mía, no recuerdo... Pero, esperad... Sí, a veces una obra mediocre por actores mediocres.

Nuestros dos interlocutores fueron al teatro; pero no encontrando ya localidad, se dirigieron a las Tullerías. Durante un rato pasearon en silencio. Parecían haber olvidado que estaban juntos, y cada uno conversaba consigo mismo como si hubiese

estado solo, el uno en alta voz, el otro en voz tan baja que no se le oía, dejando sólo escapar a intervalos algunas palabras aisladas, pero claras, por las cuales era fácil conjeturar que no se daba por vencido.

Las ideas del hombre de la paradoja son las únicas de que puedo dar cuenta, y hélas aquí, tan descosidas como deben parecer, cuando se suprime de un soliloquio las intermediarias que sirven de lazo. Decía:

«Póngase en su lugar a un actor sensible, y veremos cómo sale del paso. En cambio, ¿qué hace él? Pone el pie en la balaustrada, se ajusta de nuevo la liga y responde al cortesano a quien desprecia con la cabeza vuelta sobre el hombro, y así un accidente, que habría desconcertado a cualquier otro que este frío y sublime comediante, súbitamente adaptado a la circunstancia, se convierte en un rasgo genial.»

(Hablaba, me parece, de Baron en la tragedia del *Conde de Essex*.) Añadió sonriendo:

«Sí, no faltará quien crea que esa actriz siente cuando, desplomada sobre el seno de su confidente

y casi moribunda, puestos los ojos en los palcos terceros, echa de ver a un viejo procurador deshecho en lágrimas, y cuyo dolor gesticula del modo más grotesco, y dice: “Fíjate allá arriba qué cara tan divertida...”, susurrando entre dientes estas palabras como si fuesen continuación de una queja inarticulada. ¡A otros con ésas! Si no recuerdo mal, esta anécdota es de la Gaussin, en *Zaida*.

«Y este tercero, cuyo fin ha sido tan trágico, yo le conocí, y conocí a su padre, que me invitaba a veces a decir mi opinión a su trompetilla acústica.

No hay duda de que se trata aquí del discreto Montmesnil.

»Era el candor y la probidad personificada. ¿Qué había de común entre su carácter natural y el de Tartufo, que tan excelentemente interpretaba? Nada. ¿De dónde había sacado aquel torticollis, aquel rodar de ojos tan singular, aquel tono dulzón y todos los demás detalles del papel de hipócrita? Tened cuidado con lo que vais a responder. Os tengo cogido. –En una profunda imitación de la naturaleza. –¿En una profunda imitación de la naturaleza? –Y veréis que

los síntomas interiores que más marcadamente distinguen la sensibilidad del alma no están tan en la naturaleza como los síntomas exteriores de la hipocresía; que no sería posible estudiarles allí, y que un actor de gran talento encontrará más dificultades tan comprender y examinar unos que otros. ¿Y si yo sostuviese que de todas las cualidades del alma la sensibilidad es la más fácil de falsificar, ya que no hay quizás un solo hombre suficientemente cruel e inhumano para no haber tenido su germen en el corazón y no haberla experimentado alguna vez, cosa que no podría asegurarse de todas las demás pasiones, como, por ejemplo, la avaricia, la desconfianza? ¿Es que un excelente instrumento?... —Os entiendo; siempre habrá entre el que finge la sensibilidad y el que siente la diferencia de la imitación a la cosa. —Y tanto mejor, tanto mejor, os digo. En el primer caso no tendrá el comediante que separarse de sí mismo; súbitamente, de un solo salto, podrá ponerse a la altura del modelo ideal. —¿Súbitamente, de un solo salto? —¿Vais a argüirme una expresión? Quiero decir que, no viéndose restringido al mezquino modelo que ante sí tiene, será

tan grande, tan sorprendente, tan perfecto imitador de la sensibilidad como de la avaricia, la hipocresía, la duplicidad, y de cualquier otra carácter que no sea el suyo, de cualquier otra pasión que no tenga. Lo que al personaje sensible por naturaleza me mostrará, forzosamente será mezquino; la imitación del otro será fuerte, o, si por acaso las copias resultasen igualmente fuertes, cosa que en modo alguno puedo concederos, 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 represente parte por naturaleza, parte por estudio, parte por un modelo, parte por sí mismo. Por mucha habilidad con que estén fundidas estas imitaciones, un espectador delicado las discernirá más fácilmente aún que un artista sagaz descubrirá en una estatua la línea que separa dos estilos diferentes o la parte anterior ejecutada con arreglo a un modelo y la espalda con arreglo a otro. —Que un actor consumado cese de representar de cabeza, que olvide, que su corazón se conmueva, que la sensibilidad se apodere de él, que se abandone a ella...

—Nos embriagará. —Acaso. —Nos transportará de admiración. —Es posible; pero a condición de que no salga de su sistema de declamación y la unidad no desaparezca, sin lo cual dictaminaríais que se había vuelto loco. —Sí, en este supuesto pasaríais un buen momento, lo reconozco; pero ¿preferiríais un buen momento de triunfo a ver un papel bien representado? Si tal es vuestra elección, en todo caso no es la mía.»

Aquí calló el hombre de la paradoja. Se paseaba a grandes pasos, sin mirar dónde ponía el pie; seguramente habría tropezado a derecha e izquierda con los que venían a su encuentro, si éstos no hubiesen evitado el choque. Al fin, deteniéndose bruscamente y asiendo del brazo a su antagonista, le dijo con tono dogmático y tranquilo: —Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta y el hombre del actor. El de la naturaleza es menos grande que el del poeta, y éste menos grande que el del gran comediante, el más exagerado de todos. Este último se encarama sobre los hombros del precedente y se encierra en un gran maniquí de mimbre, cuya alma es;

mueve este maniquí de una manera pavorosa, hasta para el poeta, que no se reconoce ya, y nos espanta, como dijisteis muy bien, igual que los niños se meten miedo unos a otros levantando sus juboncitos por encima de la cabeza, agitándose e imitando lo mejor que saben la voz lúgubre y ronca de un duende. Pero ¿no habréis visto acaso unos grabados que se han hecho sobre juegos de niños? ¿No recordáis un mocoso que camina bajo una máscara repugnante de viejo, que le tapa de pies a cabeza? Bajo esta máscara se ríe de sus camaradas, que el terror pone en fuga. Este chicuelo es el verdadero símbolo del actor; sus camaradas, el símbolo del espectador. Si el comediante está sólo dotado de una sensibilidad mediocre, y es ese todo su mérito, ¿no le tendréis por un hombre mediocre? Tened cuidado; es otro lazo que os tiendo. –Y si está dotado de una sensibilidad extremada, ¿qué ocurrirá? –¿Qué ocurrirá? –Pues que no representará en absoluto, o que representará ridículamente; sí, ridículamente; y la prueba la veréis en mí cuando os plazca. Siempre que tengo algún relato patético que hacer siento que se me turba el corazón, la cabeza; se me traba la

lengua, se me altera la voz, mis ideas se descomponen, mi discurso se suspende; balbuceo, me doy cuenta de ello; las lágrimas me corren por las mejillas, y me callo. —Pero esto hace su impresión. —En privado; en el teatro me silbarían. —¿Por qué? —Porque no se va a ver lágrimas, sino a oír palabras que las arranquen; porque esta verdad de naturaleza disuena con la verdad de convención. Me explicaré: quiero decir que ni el sistema dramático, ni la acción, ni los discursos del poeta se avendrían con mi declamación ahogada, interrumpida, sollozada. Ya veis que ni siquiera está permitido imitar a la Naturaleza, la hermosa Naturaleza, ni demasiado de cerca a la verdad, y que hay límites a los que es fuerza atenerse. —Y esos límites, ¿quién los ha fijado? —El sentido común, que no quiere que un talento perjudique a otro talento. Es preciso que a veces el actor se sacrifique al poeta. —Pero ¿y si la composición del poeta se prestase a ello? —Pues bien: tendríais otra especie de tragedia completamente distinta a la vuestra.

—¿Y qué inconveniente habría? —No sé exactamente lo que en ello iríais ganando, pero sí lo que iríais perdiendo.

Aquí, el hombre paradójico se acercó por segunda o tercera vez a su antagonista, y le dijo:

—La frase es de mal gusto, pero divertida, de una actriz cuyo talento es universalmente reconocido. Es la pareja de la frase y la situación de la Gaussin. Desplomada también sobre el seno de *Pillot-Pólux*, está agonizando, o al menos lo hace creer, cuando le susurra muy quedo: *¡Ah Pillot, cómo hiedes!* Este rasgo es de la Arnould haciendo Telaira. En ese momento, la Arnould ¿es realmente Telaira? No; es la Arnould, siempre la Arnould. Jamás conseguiréis hacerme elogiar los grados intermediarios 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 sociedad, ¿quién representaría esta escena? Nadie; no, nadie, ni siquiera el actor más dueño de sí mismo; saldría bien de la empresa una vez y vencido mil. ¡El éxito depende de tan poco!... ¿Os parece poco sólido este último razonamiento? Pues bien, sea; pero no por ello creeré menos necesario desinflar un poco nuestras vejigas, rebajar

un tanto nuestros zancos y dejar las cosas, poco más menos, como están. Por un poeta de genio que alcanzase esta prodigiosa verdad natural se elevaría una nube de insípidos y vulgares imitadores. No está permitido, so pena de ser insípido, tosco, detestable, descender un punto más abajo de la sencillez natural. ¿No creéis lo mismo?

SEGUNDO.- No pienso nada. No os he entendido.

PRIMERO.- ¿Cómo, no hemos seguido discutiendo?

SEGUNDO.- No.

PRIMERO.- Pues ¿qué diablo hacéis?

SEGUNDO.- Soñar.

PRIMERO.- ¿Y en qué soñabais?

SEGUNDO.- En que un actor inglés, llamado, me parece, Maclin –yo estaba ése día en el teatro–, teniendo que excusarse ante el público por la temeridad de interpretar después de Garrick no recuerdo qué papel en *Macbeth*, de Shakespeare, decía, entre otras cosas, que las impresiones que subyugaban a los comediantes y les sometían al genio y a la inspiración del poeta les eran muy perjudiciales. No me acuerdo ahora de las razones que daba; pero eran muy agudas,

y fueron comprendidas y aplaudidas. Por otra parte, si os interesan, podréis encontrarlas en una carta publicada en la *Saint-James Chronicle* y firmada con el nombre de Quintiliano.

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

SEGUNDO.- Es posible; todo el tiempo que yo he soñado para mí solo. ¿Sabéis que antiguamente los papeles de mujer los hacían actores?

PRIMERO.- Lo sé.

SEGUNDO.- Aulo Gelio cuenta en sus *Noches áticas* que un cierto Paulo, cubierto con la lúgubre vestimenta de Electra, en lugar de presentarse en escena con la urna de Orestes, apareció abrazando la urna que encerraba las cenizas de su propio hijo, al que acababa de perder, y que entonces no fue ya una vana representación, un leve dolor de teatro, sino que la sala se llenó de gritos y de verdaderos gemidos.

PRIMERO.- ¿Y creéis que Paulo, en aquel momento, habló en escena como habría hablado en su casa? No y no. Ese prodigioso efecto, del que no dudo, no, dependió de los versos de Eurípides ni de la declamación del actor, sino de la vista de un padre desolado que

bañaba con sus lágrimas la urna de su propio hijo. Es posible que ese Paulo fuera sólo un comediante mediocre, lo mismo que aquel Esopo de quien cuenta Plutarco, que «representando un día en pleno teatro el papel de Atreo, deliberando en sí mismo cómo podría vengarse de su hermano Tiestes, a uno de los servidores se le ocurrió repentinamente pasar corriendo por delante de él, y que entonces Esopo, fuera de sí mismo por la vehemencia del momento y por su anhelo de representar a lo vivo la furiosa pasión del rey Atreo, le dio en la cabeza tal golpe con el cetro que llevaba en la mano, que lo dejó muerto en el sitio...» Era un loco, que el tribuno debió enviar inmediatamente a la roca Tarpeya.

SEGUNDO.- Como seguramente hizo.

PRIMERO.- Lo dudo. ¡Los romanos tenían en tanto la vida de un gran comediante y en tan poco la de un esclavo!

Pero dicen que los oradores están mejor cuando se exaltan, cuando montan en cólera. Yo lo niego. Será cuando imitan la cólera. Los comediantes hacen impresión en el público, no cuando están furiosos, sino cuando fingen bien el furor. En los tribunales, en las asambleas, en todos los lugares donde quiere

uno enseñorearse de los espíritus, se simula ya la cólera, ya el temor, ya la piedad, para inspirar a los demás estos sentimientos diversos. Lo que la pasión misma no pudo hacer, la pasión bien imitada lo lleva a cabo.

¿No dicen en el mundo que tal hombre es un gran comediante? No quieren decir con esto que sienta, sino que sobresale en simular, aunque no sienta nada; papel mucho más difícil que el de actor, pues ese hombre tiene, además, que componer las palabras y dos funciones que desempeñar: la del poeta y la del comediante. El poeta, en la escena, puede ser más hábil que el comediante social; 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?

Mas empieza a hacerse tarde. Vámonos a cenar

ÍNDICE

Nota preliminar	7
La paradoja del comediante	13

Denis Diderot



Esta obra se imprimió
en el mes de noviembre de 2001 en los talleres de la
Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave,
Clavijero número 44, C.P. 91000.
Xalapa, Ver. México.
El tiraje consta de 1000 ejemplares.

Traducción de Ricardo Baeza

Colección dirigida por
Rafael Antúnez