

La paradoja del comediante ⁽¹⁾

Nos ha servido de base para este trabajo el libro de Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, libro que en forma muy particular trata el mismo asunto. Son pocas las fuentes donde poder recurrir en procura de datos para nuestro tema, pues, aparte del libro ya citado, otro que desarrolla el mismo asunto, pero bajo distinta faz, es el del señor José Fola Igurbide, titulado *El Actor* (2).

Por las razones enunciadas esta monografía ha de ser trabajo, más de observación personal que de erudición.

En general la obra del gran enciclopedista francés es bastante difusa; a menudo cae en conceptos alambicados, haciéndose difícil entenderlo, cuando no es su juicio puramente personal. No escatima ninguna coincidencia, por nimia que sea, para sentar su tesis que es, en definitiva, la negación de la sensibilidad del actor.

Esto lo podemos notar en el diálogo que sostiene con su interlocutor: "Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles."

(1) *Le Paradoxe sur le Comédien. Oeuvres Choisies Demnis Diderot.*

(2) *El Actor. José Fola Igurbide.*

Su interlocutor le pregunta asombrado: "Nulle sensibilité?" A lo que Diderot responde: "Nulle. Si le comédien était sensible, de bonne fois lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un meme role avec le meme chaleur et avec le meme succes?"

Desde aquí en adelante no hace otra cosa Diderot que hablar de la necesidad que debe tener el actor de prescindir de su sensibilidad; — o más bien dicho — que debe poseer un temperamento frío y una cualidad imitativa sin igual, acompañada de una memoria a toda prueba, capaz de sobrepasar cualquier efecto psicológico.

En todo su trabajo los ejemplos que cita están basados en ese principio: "Nulle sensibilité." Su negación absoluta nos hace creer que Diderot niega la sensibilidad en el sentido que el actor no debe emocionarse, al extremo de echarlo todo a perder, porque según él — y aquí nos parece que estriba su error, tomando como ejemplo las personas de la vida común, que nos dan la prueba evidente, porque emocionados pierden la noción de todo, incurriendo en gestos, ademanes y movimientos desordenados, hasta el extremo de no poder articular palabra en muchos casos, debido a la emoción — pero como, a nuestro juicio, las cualidades del actor en manera alguna pueden compararse a las de los demás seres de la vida, porque en el arte escénico se representa la vida artística, y no la real; como que su objeto fundamental es producir belleza.

Si de acuerdo al argumento de la obra, en el tercer acto, el personaje central se suicida, clavándose un puñal en el corazón, no es menester que el actor se clave el puñal verdaderamente. De ser así, la contemplación de esa escena, lejos de producir sensación artística, como es el objeto del arte, resultaría dolorosa, brutal.

Es así, que nuestro primer disentimiento con su tesis radica allí. Lo que para él no tiene valor, para nosotros es condición esencial.

Entendemos que, aparte de las condiciones innatas que debe tener el actor, unirse debe una sensibilidad exquisita, juntamente con un profundo conocimiento del arte, y un dominio de la escena que lo ha de conseguir empíricamente. Es decir, con el continuo ejercicio. Como cualidad innata entendemos una es-

pecie de intuición emotiva que lo impulse a adivinar cómo son los caracteres y pasiones humanas, y en vez de un arte de imitar, como dice Diderot, un poder de comprensión. Considerando superfluo la explicación de la diferencia que existe entre imitar y comprender.

Negar la sensibilidad, sería despojar al cuerpo humano de su sistema nervioso, y un cuerpo sin nervios pasaría a ser materia inerte, sin vida. Todo lo contrario de lo que, por excelencia, debe poseer el actor, pues su misión es dar vida, nimbada por una aureola de arte, a toda la serie de humanas criaturas que el numen de los autores ha creado.

Sensibilidad exquisita, porque, a nuestro parecer, lo que no se siente y admira, no se puede hacer sentir y admirar a los demás.

No es regla general tampoco que el actor posea una actitud igual para toda suerte de caracteres y roles. Generalmente, el actor de carácter no puede ser cómico.

Puede haber algún actor cuyo temperamento se preste a esa dualidad, pero es la excepción. Suponemos que Diderot no habrá escrito su *Paradoxe* para la excepción.

Hemos de creer también que el actor debe dedicarse con amor al arte que desempeña, porque, según lo ha dicho Guyau, "lo que no se ama no se comprende".

En cuanto a lo que dice que si el actor es sensible no le será posible representar dos veces seguidas con el mismo calor y el mismo éxito, podríamos decir que en la escena dramática nunca se ha dado el caso de la repetición de un acto para notar esa diferencia, y en cuanto a la variación que pudiera sufrir de un día a otro — a pesar de que no ha de ser el mismo público que lo ha de observar — bien pudiera ser por un efecto psicológico del cual nadie está exento, si se tiene en cuenta que el actor no es una máquina sino un ser humano.

El señor Fola Iguibide, en su libro citado, dice al respecto: "Te habrán dicho que el arte escénico es una ficción. No la creas. Nada hay más puro ni verdadero. Si, por acaso, imaginas que la tragedia, el drama o la comedia que se representan en los teatros, se deben a una facultad de imitación que depende, exclusivamente, de la voluntad de los intérpretes, dando

producción a un género de la vida sin más realidad que aquella que pertenece a la ficción, no serás nunca un buen artista.

Has de saber que la vida de los seres estéticos se impone a la de los hombres. Si no has sentido nunca internamente, una fuerza superior a tu propia voluntad que tiende a darte una silueta espiritual que no es la tuya propia... Que te hace adivinar cómo es el carácter ajeno... Que te impulsa a transfigurarte en otro ser, conviviendo con ambos en tu misma personalidad... cesa en tu empeño de ser actor" (1).

Decíamos que debe poseer un profundo conocimiento del arte, (de los preceptos sobre todo), porque en el conocimiento de ellos está la perfección artística, siempre que el actor posea las cualidades innatas, porque el arte se impone al actor, y no será artista por medio de la educación, pues ésta lo perfecciona, pero no lo hace.

Se contradice Diderot cuando dice: "C'est a la nature a donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est a l'étude des grands modeles, a la connaissance du coeur humain, a l'usage du monde, au travail assidu, a l'expérience, et a l'habitude du théâtre, a perfectionner le don de nature. Le comédien imitateur peut arriver au point de rendre tout passablement; il n'y a rien ni a louer, ni a reprendre dans son jeu." (2)

De lo dicho se desprende que el actor de Diderot debe ser todo cerebro, "beaucoup de jugement", como si únicamente se representara en escena la vida racional, olvidándose que lo que la escena representa es humanidad, esto es: pasiones humanas, que de hecho, por ser tales, son sensibles.

Para comprender a los modelos y al corazón de los hombres, no es condición principal el "beaucoup de jugement", es necesario estar dotado de un espíritu sensible capaz de sentir y comprender, porque todo es sensación y percepción.

Los sentimientos siempre han estado y estarán por encima de todo razonamiento: No es con un espíritu frío e indiferente que se han de entender las pasiones, es menester que haya san-

(1) El actor, pag. 5 y 6.

(2) Le Paradoxe sur le Comédien, pag. 110.

gre, vida y nervios para transmitirlos al personaje que se representa.

Sabemos que el objeto principal del arte es producir belleza, razón por la cual no podemos creer que la representación escénica sea una mera manifestación de los modos, costumbres, caracteres, etc., tal cual ocurre en la vida real. Esas manifestaciones de la vida real que se realizan en la escena, podrán ser verdaderas, tendrán un fin moral, pero no serán por eso bellas.

Para que el personaje o el objeto nos sea bello, debe gustarnos de inmediato, sin pensar en ningún fin utilitario, aceptando el convencionalismo de la escena, sin tacharla por eso de ficción. Repetimos que no iríamos al teatro a ver morir al actor que de acuerdo al plan de la obra, se suicida en el tercer acto; nos basta que nos dé la ilusión artísticamente, que es como nos deleita, y no clavándose el puñal que sería lo natural, por donde venimos a la conclusión de que la belleza artística, modifica a la natural, o lo que es lo mismo: por medio del arte se modifica la naturaleza.

De donde podemos sacar la siguiente conclusión: que la naturaleza en el arte escénico interviene como medio, pero nunca como fin.

El señor Fola Iguibide dice así con respecto al arte escénico: "Para nosotros el arte escénico consiste en una producción de vida voluntaria, que toma las formas de la vida humana y cuyo interno impulso es de fuerza de cualidad."

Llama fuerza de cualidad al producto que surge de la "Gran Escala del Medio Universal, en que la Fuerza, intensificándose por grados, se hace cualitativa y de este término superior se derivan todos los Principios de la Extensión, la Moral, la Justicia y la Belleza; Principios de fuerza que se esparcen a ráfagas, sobre todos los espíritus, disponiéndoles a realizar las acciones que hacen interesante y bella la personalidad humana, y excitándoles para que revistan, con las propias ráfagas, los mármoles y los bronces, dando animación al color de los cuadros, poesía al lenguaje y vida a la escena" (1).

Todo lo dicho no es otra cosa que las cualidades innatas, perfeccionadas por el arte.

(1) El actor. pág. 8.

Dicho esto, aparece una contradicción en el juicio de Diderot al decir: "Et comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scene comme en nature, et que les poemes dramatiques sont tous composés d'apres un certain systeme de principes?" (1).

Que la naturaleza sin el arte no producirá belleza artística, es una verdad; pero el arte no es imitación. La facultad imitativa no representa la obra tal cual la concibe el artista. En el cinematógrafo y la fotografía tenemos ejemplos. El primero es un arte naturalista; el segundo se limita a copiar. La contemplación de la estatua del Apolo de Belvedere, seduce, y produce en el espíritu del que la contempla un movimiento de indefinible intensidad. En la fotografía los perfiles de la estatua están representados con admirable exactitud, pero aquella aureola artística que producía intensa emoción al contemplarla, ha desaparecido.

Lo mismo ocurre con la música. En el pentágrama están dibujadas las notas que el músico, en un momento de inspiración, ha concebido, pero el intérprete pone toda su emoción y su alma al ejecutarlas, transmitiéndoselas al oyente, como si él las recibiera, produciendo una emoción de belleza inefable.

Si en vez de oír esa música ejecutada por un artista, se oyera de una pianola, por ejemplo, ya no nos produciría la misma emoción; aquel fluido espiritual, por decirlo así, aquella emoción de vida estética, traducida por la máquina, ha desaparecido.

Solamente un profano en música y en arte podrá decir que una sonata de Beethoven, una barcarola de Chopin o la navarra de Albéniz, le ha producido más emoción estética oyéndola de una pianola, que habiéndola oído del admirable Rubinstein.

El actor de carácter emotivo, trata, si no representar el personaje tal cual lo ha concebido el autor, por lo menos trata de representarlo a su manera, como él ha creído que debe ser, pero viviéndolo y sintiéndolo interiormente, por eso, en los ojos y en los gestos se dibujan nítidamente las diferentes alternativas de su espíritu, alternativas que convencen y emocionan. tal es la fuerza de vida intensa con que aparecen en su rostro.

(2) Paradoxe Sur le Comédiant. pag. 110.

La vida artística se desvanece, pierde su alma al ser transferida mecánicamente a otras formas de expresión. Parece como si se exhálara aquella vida espiritual, no conmueve, interesa solamente, sin causar emoción.

Los actores cinematográficos son imitadores por excelencia, y de la naturaleza sobre todo. El señor Fola Igarbide tiene una página admirable en su libro, que dice: "La representación de los dramas y comedias del cine tiene que ofrecerse a los ojos del espectador, no como una copia de un drama o comedia que se estuviera representando con vida estética o de cualidad, sino como copia directa de la vida ordinaria o natural. El actor de películas no necesita entrar en emoción para realizar su cometido. Además no podría emocionarse, porque no es posible prescindir del elemento público para que brote, a fondo, la inspiración en el alma del artista. Ha de poseer, en substitución de aquellas facultades artísticas, un don especial de fuerza imitativa. Su rostro ha de ser móvil; exageradamente elástico. Ha de poder abrir sumamente los ojos, a fin de que produzcan efectos desmesurados, hasta ponerlos totalmente en blanco, si conviene. Todo esto hace falta para que el actor de películas pueda manifestarse a la contemplación del público, no viviendo las obras que representa, sino haciendo como que las vive" (1).

No obstante, en más de una ocasión nos hemos retirado del cine completamente emocionados; pero no ha sido seguramente por la emoción que los artistas han traducido en su rostro, sino por el asunto de la obra. Las expresiones del actor cinematográfico inmediatamente cuando trata de reproducir una expresión de dolor en su semblante, se nota que son imágenes de dolor estudiado.

La imitación de la vida humana no puede conmover nunca si se prescinde del hondo interés que producen determinados asuntos, y no puede conmover, empezando porque los actores de películas no la viven. No entran en emoción, y no es posible que se transmita fuerza que no genera (1).

Una prueba evidente de que Diderot piensa que la sensibilidad es un obstáculo para el actor, y de que su facultad depende

(1) El actor. pág. 113 a 114.

(2) El actor. pág. 116.

de imitación o memoria, es la siguiente: Poniendo como ejemplo a la artista francesa Clairon, decía: "Elle monte sur les planches sans savoir ce quelle dira; la moitié du temps elle ne sait qu'elle dit, mais il vient un moment sublime. C'est n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans de moments tout a fait inattendus. On ne sait d'ou ces traits viennent; il tiennent de l'inspiration" (1).

Nos parece demasiado peregrino atribuir a la subconciencia la principal condición del actor. Por otra parte, es hacer una confusión del significado del arte escénico. Ya lo hemos dicho: éste tiende a representar girones de humanidad, vida estética, emoción.

Esa manera de juzgar al actor nos hace pensar necesariamente en la psicología.

Es elemental el conocimiento de que el cerebro es el centro del sistema nervioso; que a él llegan nervios de cada uno de los órganos que han de ejercer algún movimiento. Es, por lo tanto, el órgano principal, cuyas modificaciones intervienen en los actos conscientes.

También es de elemental conocimiento que el cerebro es el que más parte toma en los fenómenos de la vida sensible, unas veces concurriendo a su producción, y otras como condición previa de los mismos (fenómenos de la vida racional). He aquí donde queríamos llegar. Pretender que el actor sea o sensible o racional nos parece un error.

Es imposible prescindir de estos dos fenómenos, sobre todo cuando el actor ha de representar el producto de ese complejo, que es sensación y percepción.

Si así fuese, el ser actor dependería de la voluntad, y ni aun así podría creerse que fuese "sa tete qui fait tout", como dice el observador francés, puesto que la inteligencia y la voluntad son las únicas que no se pueden localizar en el cerebro.

Pero ya lo hemos dicho, a nuestro juicio no depende de esas dos facultades las cualidades del actor, sino del conjunto de ellas y de su emotividad, imaginación y memoria.

(1) *Paradoxe Sur le Comédien*, pág. 114.

Lo subconsciente, según lo enseña la psicología (Zollner, página 102, cap. VI), son los movimientos automáticos que por efecto de haberse adquirido en su ejercicio una facilidad cada vez mayor, han llegado a efectuarse de un modo casi inconsciente, aunque quizá en su principio hayan sido reflexivos o voluntarios.

Aceptamos, pues, que los gestos, ademanes, la mímica en general, sea o subconsciente o imitativa; pero la expresión que debe tomar el rostro, los ojos, para evidenciar tal o cual estado de espíritu, y traducirlo al espectador, de suerte que éste lo sienta, debe ser, a nuestro juicio, forzosamente emotiva.

¿Cómo se explica entonces la lividez del rostro de ciertos actores de carácter al representar un personaje? ¿La lividez se producirá por un fenómeno de la inteligencia o por un poder de fuerza emotiva en que han de intervenir también los órganos de los sentidos?

Cuenta el señor Igurbide en su libro que el actor español don Antonio Vico, interpretando el papel de Walter en *La muerte en los labios*, de Echegaray, sólo con su presentación en la escena infundía un estremecimiento de horror trágico a todas las almas. "Al punto se adivinaba que en aquel personaje se había reconcentrado un caudal de vida intensa, y que la escena se obscurecía como si hubiera penetrado por una ventana, misteriosamente abierta, una ráfaga de aquella sombra que tuvo la época medioeval." Zaconi, en la *Muerte civil*, cuando aparece en escena después de haberse fugado del presidio, viene circundado de tan siniestra aureola que entenebrece todo el ambiente escénico. El actor puede, sin hablar, imbuirse de la naturaleza artística de un personaje. ¿Cómo? Recogiéndose en sí mismo; poniéndose en situación, dicho técnicamente (1).

Todas las opiniones que hemos recogido entre las personas autorizadas y artistas, aparte de nuestra observación personal, sobre la sensibilidad del actor, están en nuestro favor.

El famoso actor francés Guitry, que hace dos años representó en el Odeón *Servir*, la obra de Lavedán, haciendo el papel de coronel Eulin, será posible que a los acordes de la *Marseillaise*, al indicar con el índice al hijo pacifista el camino que

(1) El actor. pág. 94 y 95.

debe seguir; el tiempo que no hay que perder; porque la patria va ser desangrada, será posible que el celebrado actor *francés* haga ese papel fríamente, sin poner un poder de fuerza emotiva?

No lo creemos: Antes por el contrario: afirmamos que en el rostro de Guitry se dibujó con tanta nitidez el poder de fuerza interior; cobraron sus ojos una fuerza de emoción tan grande; tomó su persona tal majestad; que en aquella actitud muda y formidablemente enérgica convenció...

¿Cuando le toque representar a una actriz belga "El Alcalde de Stilmonde" en su tierra redimida, según deseos de su autor el poeta Maeterlinck, se podrá creer que lo haga de memoria, subconscientemente, fríamente?...

Discúlpenos el señor Profesor, pero todo eso no se hace sin emoción.

Hemos observado que cuando termina un actor de carácter su representación en una tragedia, drama o comedia dramática, y sale a recibir los aplausos del público, su rostro se halla transfigurado completamente. Una palidez mortal lo circunda. Si sonríe, se advierte en seguida que esa sonrisa es forzada. Ejemplo elocuente de lo que decimos era el malogrado Tallaví de la escena española, y en nuestro teatro Pablo Podestá en "Los Muertos" y "Barranca Abajo" de Florencio Sánchez, y Salvador Rosich que nadie olvidará sus éxitos en "La Sugestión de Lerma" de Velloso.

La señora Camila Quiroga del teatro Liceo, nos decía no hace muchos, que a las 200 representaciones de la obra de Berisso "Con las alas rotas", hubo de suspenderse, debido a una indisposición que sufriera motivada por el desgaste de vida intensa, que producía dicha representación. Lo mismo le ocurrió con "La fuerza ciega" de Martínez Cuitiño. En la comedia "Adios Juventud" nos decía la señora Quiroga, tanto a Rosich como a mí, se nos caían las lágrimas, y ya vé Vd., es una comedia "plácida".

Consultado el señor Mariano Galé, director del teatro argentino, antiguo actor de carácter y discípulo de Antonio Vico, nos decía que su maestro vivía de tal manera los personajes, que en el drama de Zorrilla "Traidor, inconfeso y mártir" daba

la sensación de estar viendo al propio rey don Sebastián, tal era la majestad con que lo hacía.

Al hacer un paralelo entre Mme. Després y el famoso Coquelin, en que la primera es todo emoción y el segundo fué hábil imitador, nos dijo: Vea Vd., a doña María Guerrero la llevó su padre a la escuela de Coquelin en Francia, y cuáles son los resultados que hemos obtenido?—Efectivamente, el teatro de la distinguida actriz española es eminentemente emotivo.—

El año 1916, cuando se representó en el Odeón el “Gran Capitán” de Marquina, la señora Guerrero y su esposo, mientras el poeta recitaba unos versos en su honor, ella y él, con sus rostros visiblemente emocionados y los ojos cubiertos de lágrimas, agradecían los delirantes aplausos con que el público los festejaba.

¿Y a qué se debía eso? ¿Lloraban por imitación, de memoria, subconscientemente?

No señor Profesor: Lloraban porque la mágica palabra de los versos del poeta, en aquellos dos temperamentos de artistas, la sensación que les producía era de belleza inefable.

Lloraban porque como dice Guyau: “La emoción estética causada en nosotros por la belleza, se refiere en nosotros a un estímulo general, y, por decirlo así, colectivo de la vida, bajo todas sus formas conscientes (sensibilidad, inteligencia y voluntad)...”

El arte es un conjunto metódico de medios conducentes a producir ese estímulo general y armónico de la vida consciente que constituye el sentimiento de lo bello.”(1)

Indudablemente que no todos los que llevan el nombre de actores, son artistas. En el incipiente y bastardeado teatro argentino (salvo honrosas excepciones), hay muchos ejemplos. Muchos de esos señores creen que el arte escénico es imitación, pero si se les pregunta qué es estética y psicología, se quedan atónitos, sin saber qué contestar. Mucha culpa de ello, es debida a los autores. Excepción hecha de los señores Iglesias Paz, Martínez Cuitiño, Berisso, Velloso, J. León Pagano y algunos más; y salvo el teatro de los nunca bien deplorados señores La-

(1) El arte desde el punto de vista sociológico, citado por el doctor Morel en la pág. 2 del número 25 de Verbum año 1914.

ferrere y Sánchez, cuyo teatro pasó las fronteras, los demás, los que hacen es prostituir el teatro argentino. Y si han pretendido hacer obra estética al representar sus malas obras, bien le podríamos aconsejar con toda modestia, y con sola la autoridad que puede tener un estudiante, que tiene un concepto sincero y elevado del arte, que cuelguen la pluma, como dijo el inmortal Quijote, y que no pretendan escalar con sus manos impúdicas el sagrado templo de Talía.

No hemos de terminar nuestro trabajo sin considerar la diferencia que, a nuestro juicio, existe entre el actor de carácter y el cómico. El filósofo Bergson, según opinión de críticos autorizados, es el que mejor ha definido lo cómico. El dice que depende del "contraste entre las apariencias rígidas del mecanicismo y las realidades vivientes y adaptadas a la vida".

A nuestro juicio, el cómico necesita, como condición esencial, una voluntad tenaz al estudio de los tipos que representa, y una intuición podérosa para suplir la inspiración, que es la que caracteriza al actor de carácter. Es decir, que el cómico debe suplir con el instinto, al sentimiento.

Ser un observador sagaz de los diferentes detalles, movimientos y modos de ser de cada personaje; así como también tener una facultad imitativa para adaptarse a los tipos que representa, transfigurando su rostro con la caracterización, a fin de que adquiera la fisonomía del que representa. Pero todo eso debe hacerlo sin exageraciones ni ademanes descomedidos, para evitar lo grotesco, ni caer en la caricatura y no olvidando que está en escena. El espectador no ríe por los tonos exagerados o manifestaciones pesadas del actor (a no ser que aquél sea un torpe), sino por lo naturalmente gracioso, espontáneo y deliciosa que es la gracia chispeante y sutil, que fluye de la manera de ser y decir del actor que lo hace sin extremar la medida justa que da carácter a su modelo.

Maestro en nuestro teatro en el sentido cómico es el señor Roberto Caseaux.

Y si no nos equivocamos, nos parece que el juicio de Diderot sobre el comediante, se aviene exactamente a lo cómico. Nuestra divergencia con el eminente observador francés depende (y acaso seamos nosotros los equivocados, porque en el presente

trabajo no se crea de ningún modo que nos anima la pretensión de hombrearnos con el respetable crítico, acaso nunca lleguemos) si no que nuestra divergencia, decimos, está basada en la negación que él hace de la sensibilidad; nosotros creemos en ella.

Sin tiempo y sin espacio suficiente como para extendernos más, nos limitamos a recomendar la lectura de la obra de Diderot, porque, como dice su comentador señor Dupouy: "*Le Paradoxe* apparaît comme une oeuvre un peu diffuse, mais curieuse et hardie, d'esthétique théâtrale. Et enfin, il garde a nos yeux le mérite de nous familiariser avec les gloires de notre scene a une époque brillante de son histoire"; conservando la esperanza de desarrollar más ampliamente el mismo tema, y con mayor acopio de ilustración y de datos, en nuestra tesis final.

Estanislao Fleury.

