

TEATRO

PUBLICACION OFICIAL DEL TEATRO EXPERIMENTAL
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

AÑO I

MARZO-ABRIL 1946

N.º 2

LOUIS JOUVET

LA INTERPRETACION DE MOLIERE

Originada en un antiguo afecto, esta charla no tiene objetivos profundos, lo cual me lo agradecerán los filósofos. Voy a pedirles, durante los pocos instantes que nos reúnen, que consideren a Molière en cuanto a hombre de teatro. Lo pido por necesidad práctica, y me atrevo a decir que por higiene o por medida profiláctica.

Vengo a pedir autorización para hablar de un Molière que Uds., quizá, nunca habían imaginado; del hombre de teatro cuya fama, durante su vida, apenas traspasaba las márgenes del Sena, del comediante, del director de compañía, del animador que escribió de prisa la serie de obras que va de **El Cornudo Imaginario** a **El Enfermo Imaginario**, trabajando modestamente y sin otra preocupación que el éxito y la gloria de la escena en que él representaba; de un Molière que jamás vivió esa biografía que los eruditos y los pedagogos le han fabricado y que le han impuesto

LOUIS JOUVET, insigne comediante, "metteur en scene" y Profesor en el Conservatorio de París, está considerado actualmente como el más grande intérprete de Molière. El ritmo, el colorido, la gracia imaginativa que animan sus espectáculos molierescos, representan una manera novísima de poner en escena el teatro clásico, haciéndolo aparecer siempre fresco y renovado mediante la fusión del espíritu primigenio que le infundió el autor y la forma requerida por la sensibilidad actual. En la presente conferencia, dictada por M. Jouvét, en París, en el año 1938, explica el proceso cómo llega a operarse esta maravillosa fusión que pudo ser constatada por nuestro público cuando este artista nos visitó con su Teatro, en 1942, ofreciéndonos versiones inolvidables de "La Escuela de las Mujeres" y "El médico a palos" de Molière.

EL TEATRO EXPERIMENTAL de la UNIVERSIDAD de CHILE, se complace en presentar esta conferencia conjuntamente con el estreno de TARTUFO.

tanto a él como —¡ay!— a nosotros mismos; en resumen, de un Molière para los comediantes, para la gente de teatro y quizá también, si Uds. lo aceptan, para uso de ustedes mismos, de un Molière tal como la práctica de nuestro oficio nos obliga a frecuentarlo, sin pedagogía, y me atrevería a decir: sin genio.

No es, por cierto, la glorificación de Molière lo que voy a emprender; otros ya se han encargado de hacerlo. Lo que me interesa, es su utilización práctica; es una manera de verlo, de oírlo y de amarlo eficientemente desde el punto de vista en que nosotros, los comediantes, tenemos derecho a verlo, oírlo y amarlo, a título de herencia directa y con fines de participación y de comunión con una asamblea de espectadores, cuyo placer y cuya alegría son nuestras únicas preocupaciones.

¿Debo confesarlo? Estoy harto de leer a Molière con los ojos de otros, de gozarlo con la risa de los demás, de escucharlo con los oídos de los eruditos o de emocionarme o entristecerme según el corazón de sus comentaristas. Aparte el respeto que les debo, confieso que la imaginación de Taine me aburre, el corazón de Sainte-Beuve me descorazona, los oídos de Faquet me esordecen, los ojos de Brunetière me dan jaquecas oftálmicas, el bazo de Larroumet deja al mío completamente escleroso y la hiel de Louis Veuillot me es demasiado amarga.

Yo querría, por fin, participar de Molière por mi propia cuenta, pues hasta ahora, nunca leí, dije ni pensé nada acerca de él como no fuera a través de un cúmulo de perogrulladas que casi nunca me han impresionado, que no tienen ninguna utilidad para las necesidades de mi oficio y que, por lo demás, nunca he conseguido asimilar o comprender, a despecho de toda la buena voluntad que he puesto en hacerlo.

No sé exactamente qué idea se han hecho ustedes de Molière; pero aunque parezca orgulloso, para mí no es ni el hombre que me presentaron en los manuales del bachillerato ni el de los iniciados y los especialistas que se han reservado el privilegio de comentarlo. Me cuesta representármelo como "contemplador" o disfrazado de "pintor de su época": el fabricante de obras maestras no tiene uniforme y el moralista, el moralizador o el abstractor de humanidad no tienen elemento alguno de identificación.

Necesito conocerlo más humildemente, sin gloria, en esa intimidad, en ese deleite que parte de él para ofrecerse a todos; en ese calor del corazón que anima a sus personajes. Estoy harto del "filósofo" y del "satírico", del "humilde tapicero de Luis XIV" y del "ayuda de cámara genial". Estoy harto del hombre dolorido, del tísico y del marido engañado. Estoy harto de ese pelicano de la pasión; estoy harto de su gloria nacional y oficial.

Sin darnos cuenta, se han deslizado entre Molière y nosotros, una serie de instrumentadores literarios, de ujieres de la sensiblería, de embalzadores de celebridades, de pretendidos conservadores, de herederos du-

dosos y de falsos descendientes, en fin, de usurpadores en forma de comeglorias y bebe-dolores, resumiendo, de leguleyos de la literatura que con la mejor fé del mundo, por lo demás, han terminado por darnos de él una idea que, queriendo ser eterna, no pasa de ser fatigosa. Han hecho de Molière el padrón de oro o plata de la risa o de las lágrimas francesas; han deducido de sus frases las leyes de lo cómico francés y normas de admiración que son fatales para todo intento de aproximación y para la ingenua y tierna curiosidad que a veces nos hace abrir sus obras, curiosidad que se asusta con las explicaciones y notas que, aprisionando esas obras como un hielo protector, impiden el contacto y el calor, haciendo estéril y frío su texto, ya que no nos presentan más que personajes asépticos, con olor a naftalina, rigurosamente condicionados por etiquetas que ni siquiera tienen la utilidad de la llave que acompaña las cajas de conservas en que han encerrado a sus personajes y al mismo Molière.

En esta batalla en pro o en contra de la risa a que se han entregado los molieristas, tengo que repudiar al Molière sintético, mitad risa barriguda, mitad nudo en la garganta. Vengo a pedir la vuelta a la circulación de un Molière menos complejo y más familiar. Vengo a pedir la posibilidad de su utilización individual fuera de los compromisos y de los estatutos fabricados, fuera de ese estado de hecho y de derecho adquirido desde hace mucho tiempo, ajeno a ese Molière que yo no siento como me lo presentan siempre y que me fatiga.

Quizás pueda verse en esta actitud la independencia de espíritu o el orgullo con que se fabrican las herejías. En tal caso, toda la cuestión residiría en saber si los herejes no son, precisamente, los que han hecho de una obra viva una doctrina muerta.

¿QUE ES UN COMEDIANTE?

Pero no vayamos tan lejos. Se trata, antes que nada, de un punto de vista de derecho y de posesión y también de un punto de vista práctico. Se trata de la utilización de Molière para el teatro, por un comediante.

¿Qué es ser un comediante, sino tener ese privilegio bien transitorio, pero necesario y absoluto, a pesar de todo, de hablar de un escritor de teatro, incluso de un gran escritor, como hombre del oficio?

Esquilo, Sófocles, Platón, Víctor Hugo, Molière, son genios, según nos han dicho. Esta es una mera indicación de altura, la evocación de cimas nevadas. Por lo que a mí respecta, pido un Molière sin genio. La enumeración de los picachos y la cadena de los Alpes o de las Cordilleras, no me encienden ni el corazón ni la inteligencia, y ese título de "genio" no significa nada para nadie, salvo para los geógrafos de la humanidad. Para un comediante, la palabra "genio" es abrumadora.

Aprender un texto, vestirse y maquillarse, entrar en escena, actuar y decir ese texto, prodigar sensibilidad en una ofrenda hecha a los demás; luego, dejar la escena más o menos poseído, más o menos compenetrado

por la obra que se acaba de interpretar, después que se ha hecho una especie de hurto sin saberlo, de contacto inconsciente en esos sentimientos auténticos y secretos que se hallan contenidos en la obra, todo esto debe hacerse con precaución, quizá, pero sin respeto. La admiración por respeto, para el comediante, no pasa de ser un sentimiento estéril y paralizador. Sólo la admiración que nace del corazón es necesaria y fecunda. Para poder admirar, es necesario haber amado primeramente, aún cuando sea en forma desordenada.

El oficio de comediante es un oficio de artesano. No pide un gran conocimiento de las cosas del espíritu, no nos exige que seamos pensadores. Es una cuestión de sensibilidad. No desea comprender, sino sentir el genio. Y de allí es, sin duda, de donde arranca su grandeza. Admirar y respetar, para un comediante, es hacer actuar al genio.

En lo que a Molière respecta, hay que partir de su inspiración, seguirlo desde este punto de partida.

Ustedes conocen el epitafio que le hizo la Academia a su muerte: **Rien ne manque à sa gloire; il manquait à la notre (1).**

Nada mejor pudo decirse. En cambio, desde entonces, cada cual se ha adjudicado una partícula de esa su gloria y a nosotros, las gentes de teatro, no nos va quedando gran cosa.

Felices los comediantes que lo secundaron, que fueron los primeros en interpretarlo. A menudo pienso con envidia en los que representaron a su lado, aquéllos con quienes él ensayaba, en los que vivieron con él sus piezas, en los que representaron *El Misántropo* o el *Tartufo* sin saber que eran obras maestras y sin saber que Molière era un genio... Bienaventurados los que pudieron aproximarse e interpretarlo sin esa red de alambres de púas que quince generaciones han erigido en torno a sus obras.

Para ellos, sin duda, la genialidad de su jefe sólo se definía con este simple vocablo: la perfección. Es también, de la perfección de Molière de lo que hay que hablar, de este hombre difícil por el secreto de su arte perfectamente practicado y perfectamente amado. Pues el arte del teatro, como todas las artes, es ante todo un arte de perfección y de amor que hace que se ame perfectamente, exclusivamente y apasionadamente al teatro. Es el arte de amar las necesidades del oficio, sus dificultades, sus apremios, sus derrotas, sus pobreza y hasta sus indignidades. Es también el arte de resistir al éxito, a la vanidad, a la adulación y a la gloria de este oficio.

Y es ese arte lo que me conmueve en Molière. Es esa vida profesional lo que ante todo me maravilla y me parece no la consecuencia, sino quizá el origen y la explicación misma de su genio.

(1) Nada falta a su gloria; él faltaba a la nuestra.

LA VIDA DE MOLIERE.—

Todo lo que sabemos de su historia cabe en algunas líneas. M. Michaut, profesor de la Sorbona, que ha consagrado su vida a este enigma, hubo de escribir cuatro volúmenes para permitirme esta afirmación. Gustoso me siento en rendirle homenaje público por ello, pero no estoy seguro de que su magnífico esfuerzo haya arruinado el trabajo nefasto de sus predecesores.

Molière fué un poeta dramático que ejerció la profesión de comediante y fué director de compañía. Su vida fué breve, pero su obra domina y ennoblece al teatro para siempre.

Nacido en París alrededor del 15 de Enero de 1622, murió allí en una casa de la calle Richelieu el 17 de Febrero de 1673. Entre estas fechas es casi imposible saber o siquiera imaginar con precisión cuál fué su vida. Libreros-editores nos dejaron de él treinta y tres piezas, de las cuales solamente veinticuatro fueron publicadas estando él vivo, y ningún detalle sobre la representación de estas obras permite hablar de él con certeza.

Se inició como comediante, probablemente, en 1643, a los veintidós años, y abrió un teatro los primeros días de Enero de 1644, en una sala habilitada en el Jeu de Pomme des Métayers, situada entre la calle del Sena y la calle Mazarino. No habiendo obtenido éxito, arrendó otro Jeu de Pomme, llamado de la Croix-Noire, que se encontraba en el malecón de los Celestinos. No tuvo mayor suerte; contrajo deudas y hasta fué apresado. Después de estos dos fracasos, en 1646, partió a provincia. Burdeos, Agen, Tolosa, Albi, Carcassonne, Angulema, Poitiers, Limoges, Montpellier, Narbona, Pézenas, Viennue, Rouen y algunas otras ciudades reclaman su paso por ellas.

Después de doce años, a los 36 de edad, volvió a París con algunos comediantes ya fieles y debutó.

Se sabe que representó ante el Rey Luis XIV, que entonces tenía veinte años de edad, para quien escribió más tarde, por encargo, algunas de sus obras.

Se piensa, naturalmente, que fué amante de las actrices de su compañía antes de casarse, a los 42 años, con Armanda, hija o hermana de una de aquéllas, llamada Madeleine Béjart; que frecuentó a Corneille, Boileau, Chapelle, Racine y La Fontaine, y que fué amigo con algunos de ellos.

Después de quince años de esta vida saturada de su oficio, murió una noche, a los cincuenta y un años, al terminar la cuarta representación de *El Enfermo Imaginario*, como mueren muchos comediantes, como mueren los que viven de una pasión.

Si abro el diccionario, veo que la biografía es una ciencia que tiene como fin satisfacer el sentimiento de curiosidad provocado por un hombre que fué capaz de atraer sobre sí la atención de sus contemporáneos. Cuan-

do se trata de artistas, sobre todo, procura ofrecer datos que permitan apreciar mejor sus obras.

Esta definición satisface al intelecto, por cierto. Pero nada representa cuando se trata de Molière. El, que atrajo sobre sí la atención de tantos espectadores y lectores, no nos dejó ningún dato sobre su vida privada: un recibo de pocas líneas escrito por su mano, según se cree, algunas firmas y nada más. Ni una carta, ni un manuscrito. Sólo el registro de sus representaciones llevado por uno de sus comediantes,— el registro de La Grange,— nos da someras indicaciones sobre su vida profesional.

Nada de este silencio, en el que me place ver una intención providencial, han comprendido los biógrafos impertinentes. La embriaguez de conocer a los propios héroes tiene también sus paranoias, sus maníacos y sus sádicos. Incapaces de leer ese diario de a bordo en su sentido profesional, insatisfechos y decepcionados, han hojeado deliberadamente las obras de Molière para fabricarle una vida.

Tanto es así, que la historia de su vida y de sus obras, tal cual nos ha sido dada por ellos, podría intitularse más sinceramente: "Historia de J. B. Poquelin, llamado Molière sacada de sus propias declaraciones", es decir, de sus obras, de sus personajes y de varios millares de disposiciones, documentos, piezas de archivo, citas, calumnias, confidencias, interpretaciones, hipótesis, contradicciones, deducciones y elucubraciones diversas que han podido ser recogidas hasta hoy, todo lo cual no ha sido comprobado, pero permite, al menos, formarse una opinión del autor por el cúmulo y la importancia de sus testimonios y los rubros eminentes de quienes los han recogido.

Sería demasiado largo y complejo como para que pudiéramos hacerlo aquí, el demostrar que su biografía no es sino una leyenda y que ha sido fabricada con varias piezas con fines de utilización crítica, por necesidades de investigación, tras búsquedas y desarrollos literarios con vistas a un deseo de comprender y explicar su obra.

Sería fácil atestiguar con evidencia la futilidad de los propósitos utilizados, lo apresurado de las afirmaciones ofrecidas, en fin y sobre todo, la muy excesiva subjetividad de los biógrafos que se han colocado fuera del punto de vista de Molière, es decir, fuera del teatro, de la ejecución dramática.

Lo que ha hecho más peligrosa su subjetividad, es que los exégetas de Molière no han aceptado la crítica; no podían ser conscientes por lo ocupados que estaban en sacrificar su poeta a la moda de su tiempo tan ostensiblemente como a su caprichosa imaginación.

Y, de hecho, año tras año, la vida de Molière se ha transformado reflejando los gustos, las preocupaciones, las pasiones literarias de cada época. Y cada una de éstas, ha visto en Molière el gran hombre que ella ansiaba producir.

Fué, sucesivamente, el digno hombre del siglo XVII, el incrédulo, el espíritu fuerte o el libertino, el hombre de la revolución, el romántico

precursor, el socialista, el naturalista, etc. Los errores históricos de esta biografía se hallan actualmente al descubierto y casi todo el mundo está de acuerdo en reconocer sus inexactitudes. Pero no es menos cierto que los procedimientos para describir al hombre han permanecido, fundamentalmente, iguales.

Este vicio de actitud es, por lo demás, un hecho general y que se estima regular... La teoría del **bernard l'ermitte** lo expresa y la misma ha tachado el procedimiento de los investigadores. "No se puede comprender una obra de arte,— se lee en **El Jardín de Epicuro**,— sino reconstruyéndola en uno mismo, reemplazando el ideal del autor por un ideal personal".

Es semejante género de convicción, semejante prisa en substituirse en el objeto que nos es ofrecido, referida al mismo Molière, lo que ha permitido establecer indescabables conexiones entre sus piezas y ciertos detalles de su vida, apoyándose en frases que se han juzgado ambiguas, forzadas sin recato hasta convertirlas en una confesión; cobardemente, arbitrariamente aisladas, desarraigadas de sus comedias para transformarlas en etiquetas de sus costumbres y de su carácter.

De las obras de Molière —y sin duda, tras repetidas lecturas— sacó M. Loiseleur, por ejemplo, uno de los grandes molieristas del siglo pasado, las biografías del poeta:

**"Je veux m'abandonner à la foi de ma femme
et prétends toujours vivre ainsi que j'ai vécu"** (1).

dice Aristo en **La Escuela de los Maridos**. Y, de allí, M. Loiseleur, rebosante de gozo, descubre que todo el secreto de la vida ulterior de Molière y del plan de conducta que se había trazado con respecto a su mujer, se halla en esos dos versos.

"Que j'aurai de plaisir si l'on le fait cocu!" (2)

dice Sganarelle, a lo cual Leonor responde:

**"Du sort dont vous parlez, je le garantis, moi,
S'il faut que par l'hymen il reçoive ma foi,
il s'en peut assurer"...** (3).

Y M. Loiseleur, en este pasaje, lee claramente las intenciones de la futura desposada.

"¡He aquí, pues, el pacto sellado! —exclama.— Ahora veremos cómo fué cumplido".

Y, de obra en obra, se pone a seguir la pista de Molière y Armand a través de los personajes que representaron.

Michelet ve, en **La Escuela de las Mujeres**, "la pieza grotesca y dolorida en que Molière expone su propio corazón y la tortura de sus celos. **La Escuela de Mujeres**, dedicada a "Madame", es su corazón puesto a sus

(1) Quiero entregarme a la confianza de mi mujer y pretendo vivir siempre como he vivido.

(2) ¡Qué placer me dará si lo hacen cornudo!

(3) Puede estar seguro de la suerte de que habláis si es preciso que reciba mi confianza mediante el matrimonio.

pies". Y Sainte-Beuve termina su retrato de Molière en Port Royal, con esta frase definitiva:

"Así veo a Molière, así lo deduzco del examen de sus obras".

LA OBRA DE MOLIERE.—

Las obras de Molière, consideradas desde el punto de vista de esos señores, no pasarían de ser una manera de incisión sentimental y una especie de recipiente de deshechos para sus fracasos conjugales.

No es así como se puede examinar el arte dramático o como hay que escribir una biografía.

Los biógrafos de Molière han practicado en él lo que los médicos llaman una autohemoterapia, operación que ha consistido en absorber primero en su obra, en sus personajes, toda una substancia psicológica, que por necesidad de identificación, han reinyectado al hombre, a ese ser de filigrana, e ese esqueleto biográfico, a fin de poder fabricar un *curriculum vitae* al personaje misterioso que sólo dejan imaginar las pocas referencias que tenemos sobre su vida.

Esta peregrina empresa encontró su normal continuación en otra. No contentos con su primer trabajo de alquimia y con haber asegurado al poeta una especie de vida sintética, una vez que descubrieron que Molière se había pintado a sí mismo intencionalmente en sus obras, esos curiosos espíritus, en virtud de sentimientos de justicia y de restitución y dentro de una rigurosa lógica, han perfeccionado su error reinyectando de nuevo esa biografía artificial a las obras de su autor.

He ahí, a mi parecer, el proceso de la cuestión Molière.

Y, desde entonces, la juventud estudiosa lee afirmaciones de este tipo: "Las obras de Molière son también la indiscreción de su vida... Ellas la aclaran para quien las estudia bien, hasta en sus partes más oscuras".

Y la juventud estudiosa puede, en fin, redescubrir y afirmar, a consecuencia de las sabias anotaciones de M. Fournier, que *La Escuela de las Mujeres*, por ejemplo, está "construida por completo con los despojos del idilio de M. de Modène, de la Bérart, de su hija Armanda y de Molière, su tutor". Y en el prefacio de su obra sobre "*La Comedia de Molière*", Gustave Larroumet informa a la juventud estudiosa que hacía mucho tiempo que él se proponía establecer, en lo referente a Molière, las influencias que habían tenido los hechos de su vida sobre sus piezas y en qué medida explican su continuidad. Doscientas páginas más adelante, luego de haber consumado concienzudamente la autohemoterapia de que antes hablaba, Gustave Larroumet, muy satisfecho, concluye con la más evidente seguridad: "En fin, el poeta ha hablado tan a menudo de sí mismo, directamente, por alusiones o voluntariamente, que bastaría, en rigor, cotejar ciertos pasajes de sus obras para conocerlo bien".

Y como un rival molierista le reprochara el no citar puntos de vista bastante nuevos e independientes: "Señor,— arguyó.— he tratado de

formarme opiniones personales tan concienzudamente, que me he visto forzado a combatir las suyas", lo cual, en propiedad, es una réplica molieresca.

La juventud estudiosa aprenderá todavía que "*Don García*" es una conmovedora confesión del poeta, gracias a M. Léopold Lacour, que formula una nueva hipótesis sobre las relaciones de M. de Modène, de Madeleine Bérart, de Molière y de la de Brie, pues M. Léopold Lacour no pudo abstenerse, según nos confiesa, de aplicarle las palabras pronunciadas por los personajes de la pieza. "¡Recojamos esta emocionante confesión de Molière! —exclama.— Ella lo honra y sin ella no tendríamos ninguna luz sobre la crisis psicológica atravesada por los cuatro amantes".

Gracias a esos señores, la vida y la obra de Molière, el hombre y sus personajes, ya no son sino una unidad y no pueden disociarse.

¡Querido Molière!... Se le ha identificado con todos los enamorados, con todos los celosos, con todos los cornudos de sus piezas; y las desventuras de éstos, se han convertido en duplicados de las que a él se le atribuyen. Los sentimientos de sus personajes ya no son para nosotros más que "un eco directo y vibrante" de su vida sentimental. Trátese de Aristo en *La Escuela de los Maridos* o de Arnolfo en *La Escuela de las Mujeres*: "¡Escucho a Arnolfo y oigo a Molière!" —exclama Tachereau.— Trátese de Alceste o de Pierrot: "La escena entre Pierrot y Carlota ¡no está acaso rezumando verdad como una de las escenas que el pobre gran hombre debió hacerle más de una vez a su frívola y joven esposa?" escribe el autor de Molière a través de sus obras. Trátese del Cleante de *El Burqués*, del Sganarelle engañado por Dorimena, de Armando, Clitandro, Dandin, del Erasto de *El Despecho*, del Valerio del *Tartufo*, "es él, siempre él" proclama Edouard Fournier.

Los altercados de Cleante con Harpagón, de Lucinda con Sganarelle, son los suyos con su padre. La enfermedad de Argan es la suya; la servidumbre de Sosias, es la que le une a Luis XIV. Y aunque los citara sin distinción de sexos; a Cleante del *Tartufo*, a Philinte, Orlisalis y Chrisalde, al Aristo de *Las Mujeres Sabias*, al Rey de *Psyché*, a Elvira, Don Juan, Don Luis el Pobre y Don Carlos; a los ayudas de cámara, las criadas y los charlatanes; a Enriqueta, a la Señora Jourdain, a Beraldo, Geronte; en fin, al mismo señor Philerin y hasta a la señora Pernelle, no agotaría la lista de personajes en los que se le quiere ver retratado que ilustran, como se cree, los acontecimientos de su vida, a los cuales él habría encargado que expresaran sus opiniones, su concepción personal del mundo, su moral, su filosofía; en fin, a los cuales él habría confiado el más íntimo de sus pensamientos.

Agravada por el tiempo, esta manera de proceder ha producido poco a poco una especie de envejecimiento, de condensación del texto y su sentido. Le ha dado la crasitud de una noción, lo ha moldeado como moneda de su cuño de fácil cambio para los que gustan adornar su pensamiento con literatura.

El estudio de los trabajos de los eruditos sobre las piezas de Molière, deja al comediante más desconcertado que el asno de Buridán. Pues las concepciones teóricas, críticas o históricas, las tesis alambicadas para explicar las obras teatrales son perfectamente inútiles en la interpretación, en la representación y la escenificación.

¿Quieren ustedes saber qué es el personaje de Don Juan? He aquí una enumeración:

- Un Tartufo del amor, dice Michelet;
- Un hombre que persigue sin tregua el ideal de belleza que ha soñado;
- Un gran señor y un hombre pérfido;
- Un gentilhombre francés, de carácter jovial, que se burla de todo;
- Un temperamento insaciable;
- Una naturaleza helada a la cual nada atempera, dice Teófico Gautier
- Un seductor en reposo (Nozière);
- Un producto de la naturaleza en toda la expansión de su fuerza y de su fecundidad;
- Un racionalista puro y un franco pagano, dice Paul Souday;
- Un mal sujeto;
- Un aventurero a quien la duda agobia, tortura y termina por matar (Jules Claretie);

El hombre superior sin alma (Faguet);
 Un animal vanidoso con alegría;
 Un monstruo en el orden social (René Doumic);
 La pintura de una escala ascendente de vicios.
 Me detengo. Sería como para perder el aliento y el ánimo. Desafío a quien quiera a que sume esas definiciones para obtener un ser humano. Pero si queremos tener nociones más claras investigando el género al cual pertenece la pieza, no será menor la variedad que obtendremos. Se trata de:
 Una alegre comedia, dice Gustave Planché;
 El drama más grandioso del teatro francés, afirma Jules Janin;
 Un espectáculo, una revista en la cual Sganarelle sería el animador, según Montaiglon.

A no ser que ustedes prefieran la opinión de Jules Lemaître, quien les demostrará que es una tragicomedia fantástica y chocarrera, o la opinión de M. Fortunat Strowski, que declara que no es ni más ni menos que un hermoso melodrama romántico.

Pueden escoger todavía entre una pintura de costumbres, un diálogo filosófico o la evolución de un carácter, según Faguet; el testamento moral y metafísico de Molière, una etapa del libertino francés o un pretexto imaginado por Molière para expresar ciertas ideas, o el duelo entre la virtud necia y el sofisma imperioso, o la dramatización de la existencia del Príncipe de Conti.

No terminaría nunca de hacerles proposiciones. Sólo el creador del Teatro Libre ha puesto a todo el mundo de acuerdo al afirmar: "No se trata, hablando en propiedad, de una obra de teatro".

Y entre tanto, he aquí al comediante o al lector en una extraña encreujada, en una cruel perplejidad: cada cual está animado con las mejores intenciones, nadie se pone de acuerdo y todo el mundo parece estar en la razón, pero se comprueba con dolorosa impotencia la imposibilidad de juzgar.

Por lo demás y así fuera el más escrupuloso intérprete, el comediante, cualesquiera que sean su cultura o la fuerza de su intuición, se halla incapacitado para evocar con exactitud las condiciones en las cuales fueron creadas esas obras. La imaginación del público, la manera de representar en la época de Molière, son cosas difíciles de volver a encontrar. Las vías por las cuales ellas podrían revelárenos son inciertas o conducen a atolladeros. Si recurrimos a la tradición, nos apoyamos en una ciencia muy relativa, formada por una cadena de sugerencias incontrolables y falaces para quien quiere encontrar su sentido.

¿Cómo interpretar el Alceste? ¿Cómo tratar la primera escena de la obra? ¿Cómo redescubrir esa "acción" de la cual no sabemos nada más que "hacía comprender en seguida", no bien aparecía en escena, que Molière "era el Misántropo"? ¿Deberá representarse el Alceste con la parquedad que se atribuye a Baron, "la dignidad, la nobleza, la cortesía delicada, contenida y benevolente hasta para Oronte"? Por el contrario, ¿se precipitará en escena con violencia, descuartizando una silla, como lo hacía Molé? ¿O se ha de renovar la actuación de aquél actor que, encontrando a mano una silla al entrar en escena, la arrastraba bruscamente hasta las candilejas para abismarse allí, malhumorado, antes de decir los primeros versos?

El comediante, a caza de su personaje, duda de la tradición cuando constata los cambios a que ésta ha estado sujeta desde la generación precedente, las incesantes contradicciones que le ofrece, particularmente en el caso de Molière; cuando comprende, gracias a su propia ciencia de la ejecución cuán notable es la huella de esa tradición, pero cuán frágil es su autoridad.

Tal es la muy embarazosa situación en que se encuentran el comediante y el lector que intentan acercarse o interpretar a Molière. Tal es nuestra confusión ante su obra.

Pero felizmente, no hay mal que por bien no venga para los espíritus de buena voluntad. A fuerza de apoyarse con fe ciega en un terreno escuadrado, de tropezar con la misma paciencia contra las mismas contradicciones, de luchar punto por punto con lo relativo para arrancarle una respuesta absoluta, el comediante está reducido muy naturalmente a suponer que las obras de Molière no tienen obligadamente un sentido definitivo y que su carácter cambiante, las contradicciones a que han dado origen, no derivan sino del hecho de que poseen la propiedad de ser indefinidamente utilizables y adaptables.

Al pensar así, el comediante traduce en forma todavía grosera, sin duda, pero más tangible ya, el calificativo de **imprecederas y eternas**. Ese ca-

rácter de eternidad que sólo los datos del intelecto y de la erudición le habrían conferido sin captar sus razones en toda su nitidez, es cogido por el autor mediante como punto de partida o como término para hacer una afirmación definitiva.

Para quien, además de haber apreciado las obras de Molière, las ha representado, hay una preocupación que prima y, por consiguiente, una idea que se impone: es que esas piezas fueron hechas para un público; que no sólo lo gravitan con una verdad literaria, sino que también contienen una verdad dramática. Es esta verdad lo que constituyó la gran preocupación de Molière: es el punto de vista que él parece haber servido siempre, el de la ejecución, el del arte de agradar, el del éxito.

Verdad ocasional, si se quiere, pero si el artista la conecta con una exactitud y una pureza suficientes, esa verdad le procurará un punto de partida nuevo, una referencia cierta para asomarse a las obras que él ha de representar.

Sea que llegue a Molière por vía de una meditación afectuosa o que dé en él a través de las necesidades de su oficio, el comediante, si piensan sanamente, acaba de un modo fatal por situar su obra en el plano natural del teatro, en el cual los fines de utilización, de deleite y de éxito son los más importantes.

Y aunque esta tentativa lo deje un tanto tembloroso, por lo poco habituado que está a considerar las cosas de esa manera, se sentirá liberado, eximido de antiguos temores y de razonamientos desusados, gozoso de haber llegado a una confluencia en la que se juntan a la vez el pensamiento fundamental del autor y los requerimientos actuales de su oficio.

Pero esta alegría de alas tan nuevas, está tranquilidad, no es de larga duración. Pronto se traduce en un colmo de impotencia y de decepción. Este paso hacia adelante que se acaba de dar, esta liberación recién consumada en el deseo de volver a empezar, de ver claro, de encontrar una verdad dramática utilizable en Molière, de pronto nos deja aislados y vacilantes.

Suponiendo que se pueda hacer tabla rasa de todo lo que se sabe sobre estas materias, que los hábitos puedan borrarse de una plumada, que los ojos y los oídos dejen de ser frecuentados por lo que ya se ha visto y escuchado, esta decisión que se acaba de tomar, este objetivo que nos hemos impuesto de repente, — y que es de tal modo natural que conduce a la idea tan esencial, tan simple de divertir a los demás, — no ilumina, a pesar de todo, en forma esplendente el camino que hemos de seguir.

No obstante, para quien haya tomado esta ruta, no es posible volver atrás. No puede ya soportar caducas discusiones ni muletillas molieristas. Siente confusamente que su camino conduce a alguna parte. Siente también que no puede dar un paso fuera del silencio, del silencio interior, que lo liga a su autor, sin correr el riesgo de perderlo de vista, de recaer en la confusión. Y termina por preferir ese silencio a todo, incluso al precio del vacío, de la duda, de la espera de su propia mirada irónica.

Y se retira con Molière tan lejos como le es posible... allá donde está seguro de que nada vendrá a enturbiar su coloquio. Y para encontrarlo,

se desnuda más y más, se desnuda hasta el punto límite, hasta quedar en el texto mismo y lo gusta en su integridad, vuelve a encontrar la calma necesaria ante la avidez de los caracteres impresos.

El comediante ha derribado así todo lo que se interponía entre Molière y él; ha abreviado la distancia entre ellos dos. Lo ha transformado en un autor joven, un autor de hoy. El punto de partida ha sido encontrado.

Es la primera fase de este trabajo de iniciación. Y el comediante coge el libro como si fuese un libro nuevo y lo releo como si en él leyese por vez primera una pieza o un papel totalmente nuevos. Esto no es cosa fácil, pues la memoria va más lejos que los ojos y hay que ingeniárselas a cada paso para estar a nivel con los sentidos palabra por palabra; pues, en ese coloquio con el texto, en esta lectura minuciosa, en ese aislamiento, el texto se hipertrofia en forma pavorosa. Se hace asfíxica para la imaginación. Después de haber tratado de leer con prudencia la continuación, aunque queramos movernos al azar en la obra aunque lleguemos a cerrar el libro, la tirada nos atrapa, la rima nos hostiga, nos persigue el parlamento inicial de una escena. Es una verdadera pesadilla, un martirio especial del recuerdo y, en el deseo de librarnos, queremos no tener más memoria.

—Qu'est-ce donc, qu'avez-vous?

—Laissez-moi, je vous prie...

—Mon frère, s'il vous plaît, ne discourons, point tant, et que chacun de nous vive comme il l'entend.

—Que diable allait-il faire dans cette galère?

—Vous venez, dites-vous, pour lui donner la main?

—Oui, je veux terminer la chose dans demain.

—Laurent, serrez ma haine avec ma discipline. (1).

Y la cólera de Alceste, y los consejos de Chrisalde a Arnolfo, y las exhortaciones de Cleante a Orgon, y el monólogo del Avaro, bullen en la cabeza con un bullicio irresistible y mecánico, implacable, en el que el sonido se impone al sentido. En una especie de bruma sonora, las palabras forman una algarabía que da la sensación de la nada y del aislamiento total. El comediante, siente el temor de haber ido demasiado lejos y se cree perdido. Es, precisamente, el momento en que va a ser salvado.

Porque es entonces, en medio de la desesperación y de la ansiedad en que se encuentra, cuando se asirá al personaje, cuando pensará en éste como en

(1) —¿Qué pasa, qué tenéis?

—Dejadme, os lo ruego...

—Hermano, por favor, no hablemos tanto y que cada uno de nosotros viva como le plazca.

—¿Qué diablos iba a hacer a esa galera?

—¿Decís que habéis venido a concederle la mano?

—Sí, quiero terminar el asunto mañana.

—Lorenzo, juntad mis celos y mis disciplinas.

Las anteriores, son réplicas tomadas de diversas obras de Molière. (N. del T.).

un ser, como en un ser vivo, como en el único ser humano capaz de responderle.

Es en esta convicción, en este imaginar, en este sentimiento humano, donde está la salvación.

La letra, mirada hasta ahora como soporte de un personaje, como ser-vidumbre, se convierte de improviso en un ser vivo, es decir, en un personaje que ostenta su razón, o mejor dicho, su razón de vida. En la violenta profesión de amistad y como de imploración que el comediante le tributa, descubre, al par que su existencia, el desconocimiento que sobre él ha tenido.

Y descubre, también, en una especie de vértigo, que el personaje existía ya antes que él y que le sobrevivirá y esta duración, esta perennidad, esta eternidad es, sin duda alguna, lo más fuerte, lo más puro y lo más esencial en la obra de teatro.

EL PERSONAJE TIENE UNA VIDA

El comediante comprende que el personaje tiene una vida, una existencia muy superior a esos instantes, a ese momento durante el cual va a animarlo él, o durante los cuales otros actores lo han encarnado antes que él. Comprende que a causa de que el personaje estaba recargado de esas pequeñas vidas efímeras, de esas pequeñas interpretaciones contradictorias y sucesivas, de las etiquetas, de las definiciones de que antes hablaba, se le presentaba obscuro; pero que más allá del personaje sintético, del personaje fantasma, que no es sino el residuo de generaciones de lectores, espectadores, actores y eruditos, subsiste, en su integridad, el que creó Molière en los orígenes: un personaje dotado de potente y eterna vida, de un principio vital, de un fermento que se podrá revelar y reavivar en cada época. Personaje imaginado, sea. Personaje virtual, pero provisto de una realidad de convención, viviente, perfecto y total desde su creación y que permanece inmutable a través de todas las transformaciones, los artificios y de todas las corrupciones que le han hecho soportar. Es el personaje puro, nacido del autor y que yo llamaré **personaje ficticio**. Y quien lo encuentre, descubre también al héroe, al héroe del teatro, ser que desafía y desafiará todas las ciencias biográficas, ser de una esencia particular, cuya virtud reside, justamente, en el hecho de estar encarnado, cuyos gestos y acciones, ficticios o virtuales, son verdaderos.

Y el comediante siente que, hasta el momento, no ha tenido con el héroe más que relaciones banales, vulgares, irrespetuosas, para no decir sacrílegas; que no ha cesado de juzgarlo, de agobiarlo con sus interpretaciones, de dominarlo queriendo substituirlo, de reprimirlo, de anexárselo, de descomponerlo, en fin, para darse el placer de representarlo, de satisfacerse en él, de liberarse en él gracias a una forma de expropiación, de violación, lo que explica el por qué tan a menudo el personaje fué recalcitrante o permaneció mudo.

Y el comediante piensa en Molière con una especie de júbilo y de gratitud. Su personaje cobra un aire amistoso; cobra una verdad de existencia en la que, por fin y a Dios gracias, ya no interviene el prurito de

analizar. El personaje pasa a ser de pronto el amigo con el que redoblamos la intimidad y las deferencias, porque sentimos que lo hemos dañado. Pues, en efecto, dano grande era el ponerse por sobre él, aprovechar determinadas actitudes suyas, en otras palabras, ridiculizarlo, exagerando sus gestos y su tono. Daño era atribuirle intenciones que no le corresponden ni haberse sometido a él.

Todas estas ideas son muy sutiles, muy frágiles; pero al pensarlas, se siente, se experimenta un sentido de verdad. Gracias a ellas se da por franqueado el primer estadio del trabajo.

Entonces, teniendo en el corazón y en la mente esta noción del personaje, la repetición del texto se prosigue con una lentitud más holgada, seguro como se está de que el texto envuelve a un ser real con el que será preciso guardar infinitas precauciones si se quiere retener su sentido, su movimiento, su secreto.

Y al leerlo, se va como por una pista siguiendo los trazados, las líneas misteriosas que forman su cuerpo viviente.

Como algo extraordinario, se produce poco a poco en el que se entrega a esta meditación, una mudanza de actitud. De crítica que era, su actitud se hace contemplativa. Se cambia en una larga exhortación sensible a la amistad, a la intimidad por lo menos; se hace paciencia, dulzor y ternura; tanto es así, que nos sorprendemos acariciando al personaje para que continúe revelándonos, para que entregue su secreto; en fin, se ama al personaje por lo que él es en sí. Tierno amor, sostenible sólo mediante un repetir hasta lo infinito las frases del héroe, que sólo se acrecienta al precio de un humilde encantamiento que nos hace decir el texto como una letanía, como un ritual que se lleva dentro en todo momento, en cualquier situación, estado de alma o humor, en la impaciente espera de captar una armonía, una unión, una respuesta que sería, en fin, una adhesión.

En estos instantes en que el sentimiento de la simpatía entra en un estado de hipnosis mística, se busca una inflexión que se sienta adecuada, un tono que sea exacto, un ritmo que corresponda, un matiz o un gesto que se demuestren verdaderos; una pequeñísima indicación, una especie de chispa vital, algo que en todas las frases, en todos los gestos, sería dicho, hecho y representado por el personaje mismo, y que asegure por completo, que atestigüe esa existencia que se acaba de descubrir y de comprender, de la cual se quiere tener una certeza interior y viviente, una certeza actuante. Quisiéramos que el héroe de teatro aceptara hablar y moverse por sí mismo un solo instante, y esperamos.

Y hé aquí que, en efecto, a fuerza de fijar su espíritu en esa estatua ante la cual repetimos el texto como si fuese una oración, el personaje se anima de repente. Profiere una exclamación, se precisa en su máscara y, de pronto, cambia de actitud. Acaba de hacer un gesto, de dar un paso que corresponden a las palabras que recitábamos; acaba de dar una réplica.

Liberado del marco estrecho del que lo hemos manumitido, repudian-do tanto los comentarios como las tradiciones, el personaje acaba de vivir

realmente ante nosotros el espacio de una frase y el tiempo de un movimiento. El texto, que no era sino una pantalla entre él y nosotros, toma una realidad de tono y de inflexión. Es el personaje quien, de repente, dice un parlamento y su gesto atestiguan que está vivo.

Es la segunda etapa en la elaboración del papel.

LA EXPRESION DRAMATICA

Ya sólo se trata de persistir en este trabajo de requerimiento, de magnetización, de invocación mágica; y, lentamente, una colección de actitudes, una cascada de gestos, aparecen en una visión brusca, atropellada, semejante al cine en sus comienzos.

Arnolfo acaba de decir: "Sí, quiero terminar este asunto mañana" y además: "Es hermoso el paseo"... O bien: "No puedo hacer nada mejor que hacerla mi mujer". Sucesión de parlamentos, de gestos diseminados a través de cinco actos, especie de resumen esquemático y fragmentario del papel, en que las frases hacen aparecer de improviso en este personaje que ahora sabemos vivo, un personaje animado y actuante, un personaje que tiene la virtud de actuar. La ejecución se convierte en réplicas, gestos, anécdotas; digamos la palabra: en una acción.

Y Alceste aparece por fin a la luz banal y sorprendente del señor que trata, sin conseguirlo, de tener una explicación con una dama; el Misántropo, en lugar de ser el conflicto entre el mundo y la virtud, no es sino una cadena de malentendidos, de torpezas o de quiproquos que resumen una aventura en la que lo patético queda provisoriamente destruido en provecho de lo absurdo.

El texto se atiene ahora a una historia, está empapado de una anécdota; de ella saca su savia, de ella toma su tinte y su relatividad, así como cada una de sus propias palabras está saturada del instante que pasa.

Y hé aquí por qué, después del descubrimiento del personaje, lo esencial es esta tercera fase, que consiste en el descubrimiento de la acción dramática, de lo que ciertos profesionales de la literatura llaman también la intriga, concepción última e irreductible, entendiéndola por irreductible lo más vivo que existe. Esta tercera fase pone al comediante frente a lo que en estilo de teatro se llama la situación.

¡No poco hemos buscado nosotros la expresión dramática en razón de la situación! "Interprete la situación, señor", dicen los profesores o los directores, "Interprete la situación". Animado por aquella lógica rudimentaria con que los actores del Teatro Libre o naturalista abordaban el arte dramático y sus personajes, hemos oído decir a uno de ellos:

—Realmente, Arnolfo tiene cuarenta y dos años; es un viejo para el siglo XVII, mas, hoy no lo es. Esa es la situación.

Obsesionado por decepciones sentimentales o por lo que él creía saber, otro decía con una subjetividad que excluía cualquier otra consideración, es decir, con alma de romántico:

—Arnolfo es un hombre que ama desesperadamente y que sufre porque no es amado. Es un enamorado. He ahí la situación.

Buscando con el escalpelo del análisis otras sutilezas que revelan mucho más el alma del que las encuentra que la del personaje, el señor Ramón Fernández define así la situación y el papel: "Es un padre que quiere convertirse en marido"; y M. Gerald y descubre que es un maniático de la virginidad, un "ninfomaniaco". Got, que era, según creo, protestante, afirmaba: "Es un puritano". Le Bargy, que toda su vida había desempeñado el papel de los Don Juanes, decía: "Es un seductor que ha dejado de gustar". Y León Bernard que era a la vez diabético y plétórico, terminaba declarando: "Es un sanguíneo".

No es con ayuda de una humorada o de una obsesión favorita sacada del propio temperamento como se ha de definir una situación dramática. Si lo que hemos dicho es verosímil, interpretar la situación consiste, antes que nada, en dejar libre al personaje; en hacer con respecto a él esa sumisión previa que acabamos de hacer y que le deja su independencia y su libre arbitrio: es considerarlo a distancia, separarlo primeramente de nosotros mismos en lugar de encadenarlo y de avasallarlos a nuestros gustos y a nuestras ideas. Es no pensar más que en él, no tocarlo sino cuando se tienen limpios el espíritu y las manos, es decir, sin mancillarlo, sin contaminarlo con sentimientos o ideas que son desventuradamente personales. Es encontrar el personaje ficticio, el personaje vivo que se ha de revivir, el verdadero, el que creó Molière y no confundirlo con su fantasma: el personaje literario, es decir, con el personaje teatral, vivido, interpretado, abultado, el personaje ya hecho que nos han legado.

Dicho en otras palabras, es restaurar la acción, la historia, la situación dramática en el primer plano y darle toda la importancia, importancia de origen y de causa. Eso es lo único que importa, ese resorte dramático desde hace tiempo destrozado y enmohecido.

Se trata de volver a encontrar la intriga mediante un sentido profesional que va a hacernos representar la pieza partiendo del mismo punto inicial, dentro del mismo espíritu en que debieron representarla los comediantes de Molière, pero adaptándola al público de hoy.

Se trata de volver a desarrollar la obra sobre su trama, es decir, sobre su intriga. He ahí lo esencial. La actuación viene en seguida, muy naturalmente; sólo es el bordado. Y el texto, en su sentido literario, viene en último lugar para el comediante o el director.

Sólo el texto prevalece hoy en Molière. Reconozco su importancia y su valor, pero se halla deformado: el texto ha perdido su sentido y su fuerza dramática porque se le ha desligado de la intriga que lo iluminaba y lo hacía vívido.

La acción de la obra, por fin se comprende, es lo que ahora importa considerar.

LA TRAMPA DE LOS PERSONAJES

Esta disposición interior que Molière ordenó para mostrarnos el Misantrópico, Don Juan o Tartufo; este dispositivo, este rodaje que provoca una situación dramática es lo que hay que examinar; ese estado ridículo o patético es lo que hay que analizar; esa atmósfera y esa temperatura humanas en las que el personaje se expresa perfectamente, lo que llamaré, para resumir y darne a entender, "la trampa de los personajes". Esta expresión, "trampa de los personajes", es bastante clara. Fue Jean Cocteau quien, al desbastar la antigüedad adaptándola a nuestras ideas modernas, tradujo **Edipo Rey** en la leyenda subtitulada **La Máquina Infernal**.

La máquina infernal era, en efecto, la trampa de los personajes de los trágicos griegos. En el siglo XVII los dramaturgos ya no se sirven de máquinas infernales, sino de artificios, de emboscadas, una especie de celadas que arma el autor para hacer caer a sus héroes y hacer surgir su expresión, para que puedan debatirse a vista nuestra, para provocar, mediante una complicación especial, nuestras risas o nuestras lágrimas; en una palabra, para divertirnos.

A fin de dar una noción más clara de esta trampa destinada a crear las situaciones dramáticas, tomemos a Racine, que es el autor más demostrativo. El tierno Racine que decía: "Mi obra está hecha, yo sólo tengo que escribirla", pone en juego todos sus sortilegios, toda su magia, en la invención de sus trampas. Tomemos **Andrómaca** y veamos en qué ayíspero, en qué refinadas cámaras de sublejos o de torturas reunió a **Andrómaca**, **Hermiona**, **Pirro** y **Orestes**. ¡Qué admirable emboscada inventada y tejida con una terrible, con una despiadada lucidez!

Sitúa a sus personajes en su intriga del mismo modo que los niños del Mediodía ponen un escorpión dentro de un círculo de fuego para verlo, al final, volver su aguijón contra sí mismo y matarse. Procede con la misma crueldad consciente y lúcida. Hace caer a **Pirro** y a **Orestes** en la trampa; los hace amarrarse al trinquete para poder obligarlos a modular en todas las variaciones, en toda la extensión de sus gamas, en los gemidos del dolor, del amor o del goce, hasta que por fin el primero es inmolado y el segundo queda sumido en la demencia. Es el suyo el arte cruel del pajarero que quema con fierros candentes los ojos del ruiseñor a fin de arrancarle un canto más puro y más desesperado.

En esta ciencia de cazador de seres humanos con que puede compararse la del autor dramático, Corneille no despierta ese sentimiento de crueldad. Sus incentivos, sus emboscadas son, a la vez, primitivas y benignas, pues su caza es fácil. Ciegos y sordos en sus arranques, bastó arreglar un laberinto complicado para obtener todos los efectos requeridos. El héroe se precipita al punto en él, empujado por la fuerza de los vientos de la pasión, por las volteretas de la virtud y del honor, a través de una serie de pruebas que recuerdan a la vez los artificios a que son sometidos los clientes del **Luna Park**, el héroe de **Las mil y una noches** o los caballeros de la **Mesa Redonda** que emprenden la guerra contra los encantos de la pasión. Siempre se al-

canza a advertir en Corneille el funcionamiento de sus artificios; sus trampas y sus maquinaciones se tramán a paso lento.

La trampa de Molière no es tela de araña, ni calabozo, ni cámara de torturas, ni lazo cruel, sino un buen armadillo que funciona lentamente cuando se le pone el pie encima, o un simple espejismo. Las trampas de Molière son obra de un mixtificador benévolo. — digámoslo. — de un amable farisante sin maldad ni malevolencia.

Preparar una trampa, cerrarla en torno a un ser viviente con el único fin de verlo sufrir y debatirse dentro de ella, no puede hacerse más que por razones de vivisección, como en Racine, o con fines de entretenimiento. Cuando Molière se decide a hacerlo, lo hace de manera emocionante, con una infinita ternura, con precauciones patentes en todo momento, con una indulgencia y una humanidad que salvan a su obra de toda crueldad, del mismo modo que Racine, gracias a un arte consumado y una gracia infinita, borra de la suya el sadismo elegante y la deliciosa crueldad.

Este calor de simpatía, sin el cual es imposible crear un ser viviente, — disimulado en Racine por el deseo violento y apasionado de obtener lo más agudo en la expresión. — en Molière se revela y se manifiesta a cada instante como una indulgencia, una ternura, un amor tanto más generoso para los personajes cuanto más necios o extravagantes son éstos. Los personajes de Molière confían a nuestra sensibilidad el secreto de su invención. No hay uno solo entre ellos para quien Molière no haya tenido en su momento inicial esta condescendencia, esta imparcialidad total que nosotros somos incapaces de alcanzar en la vida y que constituye, sin duda, la más ardua dificultad de la religión cuyo tercer mandamiento nos prescribe amar al prójimo como a nosotros mismos. Sólo aquí, en esta obra única, es donde se le encuentra practicado, y los análisis más eruditos nada tienen que hacer después de esta explicación, de esta hipótesis verificable mediante la simple lectura o la interpretación del papel. En ello residen su secreto y su revelación.

Y es esta verdad lo que nos prueba, al mismo tiempo que las obras de Molière no pueden ser en ningún grado intencionadas.

¿De qué modo el amor que él tributa a los hombres podría haberse acomodado, podría haberse contentado con verlos como filósofo, como moralista, como satírico, como reformador, como observador impasible o como pintor?

¿Podemos admitir que Molière se aleja del plan de la creación viva, que desdeña su propia ilusión, que traiciona sus personajes, que compromete sus existencias para hacerlos servir mejor a nuestra reflexión, que los explota, en fin, para arrancarles paradojas, proverbios o, simplemente, conversaciones ágiles?

No. Molière ama demasiado a su héroe para no abandonarlo a su más completa libertad. Y si su trampa puede parecer grosera, si él no tiene necesidad de ser sutil o complicado, es porque su incentivo es de una calidad extraordinaria.

A este incentivo, algunos lo llaman pasión. Es una palabra que nada significa, pero que se torna luminosa para hablar de Molière cuando se define la pasión en estilo de teatro como la entrada de la imaginación en escena. Esta pasión-ómnibus, esta facultad maestra, la única cuyas heridas no desfiguraran a los que se entregan a ella, la imaginación, es, sin lugar a dudas, el incentivo de Molière. Ella es el resorte de sus comedias, la que mejor produce y pinta la vida de este autor cuya primera obra *El Cornudo Imaginario* y la última, tomando nuevamente el mismo calificativo, se titula *El Enfermo Imaginario*.

Entre Sganarelle, que se imagina cornudo, y Argan, que se imagina enfermo, tenemos a Arnolfo con su quimera del honor conyugal; a Alceste que se cree amado, a M. Jourdain y Georges Dandin que se creen gentiles hombres; tenemos al imaginativo Pourceaugnac, a Armanda que imagina evadirse de las cosas temporales, a Orgon convertido en un ingenuo por su imaginación, y a Don Juan que se siente libre e incrédulo, y a todas las familias de los Argantes y los Gerontes que van crédulamente y para gloria nuestro, a implorar a los ayudados de cámara maliciosos, a los Scapins, a los doctores, a los médicos, a los charlatanes, a los curanderos y aun a los leñadores chanceros.

MOLIERE ANTE SUS PERSONAJES

Después de Molière, detrás de Molière, que es el primero de todos, todos sus héroes son imaginarios o imaginativos, hombres víctimas de sí mismos, soñadores presa de sus sueños irracionales que razonan en la sinrazón.

Sus personajes no están en ese estado de pasión enfermiza en que se hallan los de Racine. El no los hace trabarse en una riña de gallos en que uno de los adversarios deba quedar muerto. No. Los deja en completa libertad, en todo el despliegue de su imaginación. Sus personajes no se hallan sujetos sino a sus sueños. Lealmente, amablemente, tiernamente, Molière, los advirtió de ello al hacerlos entrar en la trampa, al hacerlos entrar en escena. Nada solapado hay en su arte; es un arte leal.

Pero ni las advertencias de Cleante, ni las de Dorina, ni las de Elmira, impedirán a Orgon correr hacia la emboscada tan evidentemente tendida por Tartufo; ni las advertencias de Chrisalde a Arnolfo, ni las de Filinto a Alceste, ni las de Geronte a Sganarelle, ni las de Enriqueta y Clitandre a Armanda, advertencias que todos ellos reciben desde la primera escena de la obra, ni las de la señora Jourdain a su marido, ni las de Beraldo a Argan, ni todas las que recibe Don Juan del más allá, acto tras acto, y siempre más presionantes, podrán retener a unos y a otros en la satisfacción de sus extravagancias.

Recordemos que Molière lo sabe. Incluso, es lo esencial para él, lo que más le importa: mostrar personajes presa de sí mismos, irreflexivos, extravagantes, como nosotros hemos sido o como podríamos ser en nuestra condición de hombres. El poeta en tales circunstancias, no se siente Dios, ni menos Dios de Israel. Tiene en su sistema, a la manera del Dios de los cristia-

nos, — y según la teoría de la gracia — tanta más ternura para sus personajes cuanto mayor es su libre albedrío, su responsabilidad y, por consiguiente, cuanto más falibles y más dignos de lástima son.

Es éste el por qué Molière, el burlador, no emplea más que a los burlados por la imaginación. Quien pretenda comprender sus personajes, debe abordarlos con una ternura, una ingenuidad iguales a las que él les tributó al maldearlos. Arrojándolos en los armadijos y trampas, en las aventuras que los hace emprender, es tanto más generoso y fraternal cuanto más conreñido se halla a castigarlos o a juzgar contra ellos.

¡Y qué ausencia de superioridad, qué buena fe hay que tener para interpretarlos, para frecuentar a esos seres extravagantes, cuyo secreto reside en esta misma extravagancia que es preciso dejar avanzar hasta las divagaciones a que Molière la hace llegar!

Llegar a esta sencillez, a esta compasión, a esta buena fe de enfermero, a esta amistad fraternal y leal, es la base en la interpretación de los personajes de Molière.

Molière ama a sus personajes, lo repito, con un amor tanto más grande cuanto que conoce su ceguera, que tiene la conciencia de aprovecharla y que sabe las catástrofes que ello va a engendrar. Si sus desenlaces son apresurados o mal hechos, como dicen los especialistas, mirados desde este punto de vista no sólo se les exime de tal juicio, sino que se les restituye su sentido.

Estando el resorte bien prieto, bien comprimido, una vez que el personaje lo ha puesto en juego y se ha precipitado hacia la decepción, hacia el cautiverio, hacia la conclusión, poco importa que esta conclusión implique un desenlace y una moral. La lógica de la obra reside en el funcionamiento de la trampa y no en la suerte reservada a la presa.

Con la prisa de un juez apresurado, pero benévolo, Molière impone algunas sanciones concertadas rápidamente, pero su desenlace, bien preparado a pesar de todo, se halla concebido de tal suerte que deja al público con una sensación de agrado o de deleite; es la entretención lo que le preocupa en todo momento.

Cuanto más necio era yo, más tierna conmigo era mi abuela.

—¿Dónde quieres ir a pasear? — me preguntaba.

—Vamos a pasearnos a orillas del Mosa — le decía yo.

Poniéndose su capa, mi abuela me respondía:

—Si vamos a orillas del Mosa, te mojarás los pies, como de costumbre, y te reñirán.

—Te equivocas, abuela, te lo aseguro. No porque me haya mojado ya los pies, he de mojármelos hoy. Eso me sucedió porque estuve muy cerca del agua la última vez. Pero tendré cuidado. No temas.

Y la abuela respondía:

—Me dices eso, pero no vas a tener cuidado y te mojarás los pies.

El debate sobre el remoión de los pies duraba hasta promediar el paseo y de repente sucedía lo que la abuela había predicho; y la buena seño-

ra, mientras me descalzaba a fin de salvar las apariencias al regreso, se contentaba con decirme con la voz pareja y serena que había tenido antes para precaverme:

—Ya te lo decía yo.

También había paseos a Mureaux, donde, según me anunciaban, me desgarraría la ropa; pasteles de arándanos que iban a ensuciarme; tinta que yo no dejaría sin derramar por las alformbras; y mil y uno de esos pequeños desastres que componen la infancia y en los cuales se ejerce ya esa facultad dominante que nos hace creer fácilmente todo aquello de lo cual queremos estar persuadidos.

“Ya te lo decía yo”, decía la excelente abuela. Y mis percances, mis desilusiones, mis decepciones, mis desobediencias, en suma, a menudo llegaban a ser puntuadas con un “Tú lo has querido, Jorge Dandin; no te quejes”, lo que me permitirá ahora restituirle a ella la responsabilidad y la originalidad — si es que la tiene, — de mi interpretación de Molière.

En todo caso, es una interpretación, si no irrefutable, al menos lógica, que me parece tan aceptable como muchas explicaciones no menos subjetivas, sin duda, pero mucho más abstractas o más brillantes. Si no es la verdad revelada, creo que a lo menos es un medio para alcanzarla: en Molière y, por lo tanto, en los que se le acercan, el corazón me parece un órgano más esencial que el cerebro.

Tal vez esta concepción, esta afición o esta necesidad de reponer la intriga en un primer plano, esta manera de concebir la obra de Molière no valga más que para nuestra generación en que el arte del cine ha modificado profundamente el espíritu del actor y del espectador; tal vez esta ejecución ingenua que aquí propongo, esta pretendida posibilidad de representar a Molière, de interpretar a Molière, de interpretar sus piezas y sus personajes y el arte de ponerlo en escena, es decir, — digámoslo, — de adaptarlo a nuestros gustos, a nuestras costumbres, como otros lo hicieron ya antes que nosotros, de familiarizarnos con él, de infundirle nuestra sensibilidad, se encuentra aún muy lejos de su secreto. Es posible. Quizás este secreto es más profundo y más simple. Mas, por hoy, no veo otra solución para tratar de reanimarlo y de hacerlo comestible y digerible, que ubicar simplemente al personaje en su intriga, como se devuelve una pez al agua. A fuerza de sacarlo de ella, de mirarlo para examinar sus aletas, de auscultarlo para ver de qué está hecho, creo que corremos el riesgo de causarle una anemia; me parece verlo sobre la verde hierba de la literatura, latiéndole las agallas. Pido que se le devuelva al elemento en que Molière lo colocó, pido, — al mismo tiempo que las disculpas por repetirlo, — que se vuelva a conectar por un tiempo a Molière con el teatro.

Este arte de acomodación que propongo, es el arte de la puesta en escena y es el arte del teatro. Es el arte que cultivó Molière prefiriéndolo a cualquier otro: el de ponerse de acuerdo con su público.

Practicándolo es como volverán las cosas al orden y al plan que les corresponde. Ese es, para mí, en todo caso, el medio de ver con mis ojos, de oír con mis oídos, de sentir con mi sensibilidad y no con la de otros; y

creo que sería beneficioso para todo el mundo que se pusieran los bueyes, que son los comediantes, delante de la carreta de los comentadores.

CONCLUSION

Mas, para cerrar el círculo de nuestras conclusiones, para volver a Molière como fuente de este estudio y, finalmente, para rendirle un mayor homenaje, repetiré una vez más esto: la obra de un hombre como él no es la resultante de un hombre que ha vivido su obra y esta obra no es el reflejo de su vida. Al hacer sus piezas, no hizo una confesión de sí mismo; mediante el intelecto y la imaginación, sobre todo, es como él vivió.

Debo decir que, sea cual sea la admiración que se tenga por Molière, es cometer el más grave pecado, al comentarlo o interpretarlo, tomar sus obras como el testimonio de su grandeza desesperada, de su nobleza o de su misantropía, en una palabra, de lo que él jamás tuvo en vista. Nunca abrigó tales intenciones. Sólo trabajó para sus semejantes, para el público, para nosotros, y no para la eternidad.

Si Molière fuera el hombre que nos presentan, hubiera sido un atrabiliario, un neurasténico y un “cornudo”. Se olvida así que Molière es, antes que nada, un poeta, es decir, un imaginativo. Al escribir sus piezas, se dió un verdadero placer con nosotros y para nosotros. Su obra está hecha con el propósito de divertir. Hurgándola más a fondo, no se puede encontrar en ella sino un mensaje de ternura y de simpatía para todos los hombres.