

LA VIDA CONTEMPORÁNEA

Yo tengo que hacer una rectificación, por lo mismo que nadie me la ha pedido; y es la de mi opinión acerca de Lidia Borelli, la actriz que actuó, con su compañía, en el Teatro de la Comedia.

Confieso que los dos ó tres primeros días que la vi trabajar, me pareció algo que no rebasaba de los límites de lo mediano, y así lo dije. Sin duda por su juventud pudiera dar grandes esperanzas; pero su trabajo no me interesaba hasta el grado de la admiración.

Empezó a destacarse en *Salomé*. La famosa y tan absurdamente entendida y discutida tragedia de Oscar Wilde, es obra de prueba para cualquier artista. No diré que Lidia Borelli me haya hecho olvidar a Gemma Bellincioni, ni en la representación ni en la parte coreográfica; pero la interpretación que dió al personaje de la princesa de Judea fué digna de mención, y la danza de los Siete velos, bailada con menos feroz sensualidad, quizás más adecuada al carácter de la hija de Herodías, que en medio de su perversidad ingénita y grandiosa conserva tal frescura juvenil y hasta virginal.

La intensidad de ese papel hace que la actriz que lo desempeña con acierto pueda graduarse de trágica. Una trágica no necesita gritar, ni llorar, ni hacer grandes molinetes y aspavientos con los brazos; y, en el papel de Salomé, los momentos que mayor escalofrío causan, son aquellos en que permanece silenciosa, crispada, agazapada como pantera joven, que se recoge para saltar y morder... Y no quiero desperdiciar la ocasión de insistir en que *Salomé* es una de las obras maestras que ha producido el arte, en el período reciente, entre fines del XIX y principios del XX. En tan corto espacio como el de un acto, es imposible llegar a más honda armonía de impresiones, todas convergentes hacia la idea del drama. Cada escena, cada personaje, cada palabra, tienen valor propio, y así nos parece que esa obra tan corta ha durado un tiempo larguísimo, y no porque canse y fastidie, sino al contrario, por la fuerza de sugestión que hay en ella, que en su breve esencia se ha reconcentrado. Y es que no huelga allí una palabra; que no hay fraseología, que no hay sino los elementos necesarios al espanto, al escalofrío agudo de los nervios y a la emoción del espíritu.

Los que van en *Salomé* pornografía, se equivocan de medio a medio como los que ven algo terrorífico, género gran Guignol. No son pornográficas las obras porque en ellas se desate la pasión, ni son terroríficas porque en ellas haya sangre y cabezas cortadas. La pornografía es lo antipasional, y el melodrama lo horroroso epidérmico. En *Salomé* el horror surge del triple fondo del alma, y sólo corre la sangre que debe correr; ni gota más, ni gota menos. Mueren tres personajes en el corto término de la acción, pero mueren, porque no pueden dejar de morir. El príncipe enamorado de Salomé se suicida porque su amor es algo insensato, loco, incompatible con la existencia; el Bautista es decapitado porque Salomé, en su cólera de leona desafiada, ha resuelto vengarse y ser dueña, un minuto, de la hermosa testa sangrienta; y Salomé muere porque su crimen y su amor no son de este mundo y la colocan, por decirlo así, fuera de la humanidad. Al ver en ella un monstruo, la humanidad se desembaraça de ella.

Y sin embargo, en esta tragedia hay mucho que es profundamente humano, y también un simbolismo, tanto más admirable, cuanto que no es frío ni abstracto, sino que está vestido de fuego y empapado de realidad. El personaje de Salomé es sin duda

la antigüedad pagana, ajena a la compasión, inmoral naturalmente, la edad del crimen y de la saña de los sentidos; y el Bautista, es el cristianismo que llega, y que con Jesús se hará dulce y piadoso, hasta perdonar a sus verdugos y redimir a la pecadora. San Juan tiene por retórica la indignación; habla con la voz irritada y sombría de los profetas antiguos, y al anunciar a *Aquel* de quien no es digno de desatar la sandalia, parece avisar de que viene el vengador, el que ha de ejercitar contra los malvados terribles castigos, y barrer de la tierra la iniquidad. Salomé, la joven princesa, abandona la sala del festín, donde la abrumba la repugnancia hacia la glotonería, la intemperancia, la concupiscencia que ve brillar en los ojos de Herodes, hermano de su padre y esposo de su madre. Herodes es el vicio usual, los apetitos vulgares desatados, la materia. Naturaleza fina y refinada, Salomé detesta la brutal orgía, y al aparecerse en la terraza, viene más pálida que nunca; más pálida que el astro de la noche. Un sentimiento de asco la estremece. ¿Por qué la mira tanto el marido de su madre? Entonces es cuando oye la voz del precursor, que, desde su cisterna, fulmina anatemas contra los pecadores, contra Herodías, la incestuosa, contra el escándalo de que un hombre viva con la esposa de su hermano, públicamente, ostentando el delito; y Salomé, impresionada por la voz terrible, quiere ver al profeta, al hombre santo. Cuando le ve, ella que ha escuchado impasible como estatua de pórfido las palabras de amor del bello príncipe, y de tantos galanes, siente algo desconocido, que la abrasa. Es la pureza, la castidad misma del profeta, sus severas condenaciones del pecado, lo que impresiona a Salomé. El profeta, en vez de mirarla, la maldice; la trata de perra, de hija de Babilonia, y el ultraje y la desesperación enloquecen a Salomé. Un deseo surge de su alma profunda y vehemente: ama al profeta, quiere su cabeza y la tendrá; y mientras, recogida como una tigre joven, errante la mirada, fruncido el ceño, piensa en el modo de obtener la testa «de Yokanaan,» he aquí que el padrastro, el tetrarca (descubriendo la inclinación malvada que la hijastra le inspira, y excitado por las bebidas y la animación del festín), exige que Salomé dance en su presencia. La princesa, que al pronto se ha negado, acepta al fin, pero impone condiciones: a cambio de su danza, el tetrarca la otorgará lo que pida, sea lo que fuere. El tetrarca se compromete: así sea la mitad de su reino, lo tendrá la danzarina. Y uno de los elementos más trágicos de la obra es seguramente esta danza, en que, respaldece la estrecha unión de la muerte y el sensual amor. Mientras Salomé agita su cuerpo serpentino con oriental languidez, mientras los siete velos van cayendo arrojados a distancia por la mano desdenosa y febril de la danzarina; mientras los pebeteros aroman y el tetrarca se estremece de gozo, vemos de antemano la cabeza truncada, sobre un lago de sangre. Aquel baile de tal gracia primitiva, de un carácter tan violento y tan lleno de acuestas de tentación, es el preludio del crimen, como las saturnales romanas lo eran del martirio de los cristianos en el Circo o en el Pretorio. Sin embargo, Herodes protesta, cuando sabe el precio del baile. ¿Qué se dirá en Judea? Yokanaan es un hombre santo; matarle será ofender al Señor gravísimamente. Pero, ante la insistencia de Salomé, el tetrarca tiene que ceder: ¡ha jurado! Y el verdugo baja a la cisterna, y sube con el plato de plata, sobre el cual, a la luz de la luna, la esangüea cabeza aparece, terrificante, hermosa sin embargo. Al oír las frases de delirio que la princesa dirige a aquel despojo, tibio aún del calor vital, es cuando Herodes, el vulgar vicioso, advierte la clase de sentimiento que ha impulsado a su hijastra... y, movido de extraños celos, más que de humanitaria indignación, exclama, dirigiéndose a Herodías: «¡Tu hija es monstruosa!» y ordena que los soldados la aplasten con los escudos...

En esta sublime tragedia, que aun falseando el texto bíblico, o, mejor dicho, interpretándolo con amplia y poética libertad, trata con veneración la figura de San Juan, respetando su sobrenatural aureola, se ha lucido Lidia Borelli bastante, y aun podré decir que ha sido lo único artístico de su repertorio, en lo demás sumamente desdichado. Con un repertorio de altura, Lidia Borelli nos hubiese dejado impresión más franca de sus facultades, que reconozco por muy excepcionales, pero que no ha tenido muchas ocasiones de desplegar. Dijérase que, entre las obras recientemente estrenadas en Francia, escogieran ella y Le Bargy las más flojas y tontas... Y la palma de la flojedad y de la tontería, hasta rayar en inverosímil, la obtuvo, sin duda, la famosa obra (famosa por el ruido que hizo, por causas muy ajenas al arte) titulada *Après moi*, de Bernstein. Mientras asistíamos a su representación, nos estaba pareciendo imposi-

ble que el autor fuese el mismo que escribió *El ladrón* y *La rásaga*. En estas obras, cualesquiera que sean los reparos que ocurran, hay gran emoción dramática, y verdad, y un estudio terrible de llagas sociales que allí se nos presentan sin velo. En *Après moi*, no hay más que una fábula mal urdida, sin interés, y que a veces raya en bufonesca, aunque la intención del autor haya sido otra; y no hay cosa peor que los sainetes que hacen llorar, como no sea las tragedias que hacen reír. No podemos menos de reírnos, o siquiera de sonreírnos, cuando vemos a un señor que se dispone a saltarse la tapa de los sesos porque sabe que está arruinado, y que determina guardar el revólver en el cajón y vivir, cuando se entera, con sorpresa profunda, de que, además de arruinado, es marido engañado por su esposa. A cualquiera le pasaría lo contrario; pero ahí está el toque de la originalidad; sin género de duda, quiso Bernstein presentarnos un carácter complejo, que sufre estas contradicciones tan humanas, y además tan características de nuestro siglo; aunque yo, leyendo entre líneas la historia, creo ver que existieron siempre, en personajes muy conocidos; pero el *truc* psicológico le salió mal a Bernstein, y en vez de un alma tortuosa y sinuosa, nos presentó un memo, interpretado por Le Bargy con esmero y sin fortuna.

Las obras elegidas por la Borelli, en su mayor parte, fueron o tan insípidas y absurdas como *Après moi*, o verdicillas, sin sal ni pimienta, o sensibleras. No hubo una de la cual pudiésemos decir a voz en cuello que pertenece al teatro de arte, o siquiera al teatro de emoción y de interés sensacional.

Y, necesariamente, la inferioridad de las obras reflujo algo sobre la artista. Sólo en repertorio ya conocido y antiguo — ejemplo, *Zazá*, — pudo ostentar sus condiciones. Su belleza, la ostentó en todas, porque la Borelli es joven y guapa, excepto cuando se remanga el pelo y descubre las sienes y la frente, que no tiene bonitas, lo cual la desfavorece y la echa encima años. Y este movimiento familiar lo realiza ocho o diez veces cada noche.

Sabe también la Borelli vestirse con elegancia, y tiene esa línea prolongada y esbelta que exige imperiosamente la moda de hoy, si no han de ser las mujeres una caricatura grotesca. En suma, refino la Borelli aquellos encantos y cualidades que pueden exigirse a una primera actriz de fama, y creo que todavía no ha llegado a la altura que alcanzará, si continúa trabajando con fe y no le sale al paso un marido rico.

Ya he dicho que tuvimos a otro astro, el renombrado Le Bargy. A mí me gustó muy poco: apenas hay actor francés que me persuada, en el género serio. Porque son afectados y monótonos en la dicción, y tienen una cantidad de defectos y resabios insufribles, empezando por la falta de naturalidad, que es el peor. Trajo además Le Bargy una compañía menos que mediocre, y a la verdad, no nos causó el menor asombro, ni aun con ese *Cyrano*, que según parece es su obra de predilección, su triunfo, y que hace aquí mucho mejor Fernando Díaz de Mendoza.

El *Cyrano de Le Bargy* es un bufón; el de Fernando, un caballero humorista. En este matiz está toda la diferencia; pero es capital. Además, *Cyrano* es una obra de fondo de españolismo marcadísimo, y aun cuando digan con alguna razón las francesas que el énfasis es cosa española, yo la encuentro más francesa aún. *Cyrano*, en castellano, adquiere un brío extraordinariamente atractivo, algo de noble fanfarronada: en francés tiene mucho de su moñito, el *Capitán Francia*; lo que aquí llamamos *Comedia de figurón*.

Hubo, por otra parte, en el *Cyrano* de Le Bargy cortes que difícilmente se explican, y que se notan demasiado, aquí donde *Cyrano*, por su carácter nacional más que extranjero, es tan conocido. Ignoro por qué se comieron la mitad de la relación de los cadetes de la Gasconia; ignoro por qué suprimieron el bonísimo episodio del viejo fraile Juan Beltrán; ignoro por qué comitieron en noche cerrada el atardecer, en el acto último, resultando la impropiedad chocante de que en un convento de monjas se recibieran visitas a obscuras, mientras el reloj da las cinco, hora a la cual, en cambio, el día declina, pero no ha venido todavía la noche. Todo esto pareció mal, y con razón, a los espectadores, y de Le Bargy ha quedado una impresión más bien desagradable, por comparación de lo elevado de los precios con lo flojo del espectáculo. Y por su parte, el actor francés, que vino convencido de nuestra admiración, se retiró algo quejoso, en vista del relativo resquebrajamiento de los concurrentes. Nada: cuando Madrid se empeña en quedarse tan fresco, ni la horchata de chufas...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN.