

DIALOGO CON

RIVAS CHERIF

ENTREVISTA DE

RAFAEL HELIODORO VALLE

Volverá el teatro a su gran esplendor cuando vuelva a ser una fiesta. El cine teatral no tiene las tres dimensiones del teatro, y mientras éste habla en presente el otro es tiempo pasado.

Siempre habrá teatro, como siempre habrá poesía lírica.

Al pueblo le fascina la mitología y es curioso que la gente de Extremadura, por lo callada, se parezca tanto a la de México. Ahora podemos entender por qué Hernán Cortés supo aclimatarse rápidamente en la atmósfera espiritual mexicana.

Shakespeare es todo el teatro; pero si tuviéramos que quedarnos con un dramaturgo español, escogeríamos a Calderón, a pesar de que Lope tenía más genio.

Ruiz de Alarcón, más que mexicano y que español, fue un gran europeo, y hasta podría decirse que es el primer escritor francés.

Más o menos, estas fueron las ideas que pude espigar durante mi charla con el ilustre hombre de letras, don Cipriano Rivas Cherif, quien por varios meses pernocta en la meseta mexicana, continuando su magisterio al frente de la compañía teatral de Margarita Xirgu, y aprovecha tan insigne oportunidad para formular experiencias que ha ido recogiendo en su tránsito por ideas, muchedumbres, esquemas de dramaturgia, climas tácitamente propicios para que emerjan grande flora de contemporaneidad y hallen su densidad específica los líquidos que se nutren de profundo devenir histórico hasta sosegar-se en cristales en que oscilan sueños.

Nuestra charla, que a instantes convierte Rivas Cherif en monólogo, procura rozar problemas del teatro contemporáneo, puesto que es uno de los maestros de ese arte que, pafa algunos no ha podido sortear los escollos de nuestro tiempo, reflejando las modalidades de éste como pocos espejos fieles de la historia.

El diálogo con Rivas Cherif tuvo calidad específica, porque se contrajo, a pesar de la lentitud de una hora, a un sólo tema, no sin dejar de relacionarlo con múltiples aspectos que hacen del teatro una expresión sintética de la cultura occidental, si es posible dar a la cultura ese epíteto, quitándole su sentido clásico de universalidad.

Claro que iniciamos la conversación con el nombre de Margarita Xirgu, no por homenaje de la cortesía, ya que Rivas Cherif es el orientador de esa compañía de teatro en cuyo elenco la gran actriz es la estrella polar, sino porque los destinos del crítico, del hombre de letras que hay en Rivas Cherif, se han solidarizado plenamente a los de quien es su colaboradora.

—¿Cuándo veremos "Medea" en un teatro al aire libre?

—Hace tiempo que, por el éxito que Margarita tuvo aquí, en Chapultepec, nos hablaron de la conveniencia de llevar el espectáculo a un sitio de esos. Primero teníamos que ver el lugar. Me habían hablado de las Pirámides de Teotihuacán; pero no es ese el sitio apropiado en cuestión dramática, porque más bien es para un ballet. Después pensamos hacerlo en Chapultepec, y ahora me han hablado de que hay un teatro, el del Hipódromo, y de que acaso sería posible dar la representación en el Estadio; pero quién sabe si el segundo no resulte bien. En Mérida hay un teatro romano (es referencia a la Mérida de España) que recoge bien la voz.

—El Estadio no creo que tenga las condiciones que usted busca, pues le faltan aún para el ejercicio de algunos deportes. En el Hipódromo me parece que sí se podría, que hay capacidad para que concurra buena muchedumbre. Aunque, por el momento, el público no responde a los llamamientos del arte,

—Sí, a ciertas funciones no, pero a las grandes, como las de "Yerma", sí concurre; a la comedia pequeña no, pero sí al gran espectáculo. En prueba de ello, entre otras razones, la fundamental, es la de que son caras, y a nosotros no nos conviene hacerlas baratas, porque siempre va el mismo público, el público que se interesa de verdad. Un peso más no significa nada cuando es el mismo de uno cincuenta por tres; y si se da "Medea", hay más gasto, va más gente, y la calidad del espectáculo es mayor en México.

—Cuando estuvo aquí el último gran ballet ruso, el teatro estaba lleno, por más que se trataba de un teatro de cupo reducido.

—Yo opino que es posible poder generalizar; pero no vemos gran diferencia entre los públicos de España y México. Y si hay una gran diferencia es tratándose de circunstancias que no dependen del teatro. Se ve que el gusto está retrasado en algunos sectores en México. ¿En México, qué hay? Pues de la gente que acostumbraba ir al teatro, ya falta mucha. El público medio no va y hasta sabemos que se asusta de "Yerma". ¿En dónde está el público?, me digo. Pues me voy a buscarlo; pues están dando una comedia de tipo burgués, se me dice, y voy y resulta que no hay gente en ningún teatro. Aquí no se sostiene una temporada de dos meses con un peso cincuenta, como dicen que debía ser; y en España pasa lo mismo. Esa es mi experiencia después de los cinco años que tengo de dirigir la compañía de Margarita. En México hay un público intelectual y hay un público de masa. Y, fíjese usted: desde cuando venimos a México la primera vez, la única compañía que se ha sostenido con un mismo repertorio, en toda una temporada, ha sido la de Margarita. Lo que pasa es que, indudablemente, hay una crisis comercial del teatro, y, por ejemplo, en Madrid, que es lo que yo conozco, hay triple número de teatros que en Nueva York, hay más que el doble de los teatros que en París, naturalmente en proporción; y sin proporción, hay numéricamente más en Madrid, que en Roma o en Bruselas, que son las poblaciones que más se nos parecen, aunque nosotros tenemos menos cosmopolitismo. Pues en Bruselas hay de cinco a cuatro teatros, en Roma seis y en Madrid treinta.

—Admirable!

—Pues yo creo que no, yo opino que debía de haber menos en Madrid, pero que la calidad de los teatros fuera mejor y la vida normal de los teatros mayor. Al sistema colercial hay que vigilarlo, y en vista de que el número de gente que va al teatro disminuye, hay que dar dos veces funciones; dar en la noche y en la tarde, para hacerle competencia al cine. El teatro volverá a ser un arte, cuando restrinja las representaciones en pro de la calidad.

—¿Cree usted que recobre el terreno que ha ido perdiendo?

—El teatro volverá a ser grande arte.

—¿"Medea" es lo que más le interesa a Margarita?

—Es de lo que más le interesa. Pero "Medea" le gusta a la gente en Salamanca, en Barcelona, en Barcelona, en Mérida y en Madrid; y en México ha sucedido lo mismo: hemos dado un espectáculo superior. Y es curioso: a las Hermanas Blanch les van a ver "La Pírpura", y si nosotros la damos no van a vernos. Yo, de director, no he recibido compensación del público, sino de Margarita, pues cuando representó por primera vez "Medea", me dijo por todo comentario: "Gracias. Ya he cumplido. Me ha dado usted este gusto. Para mí ya está".

—De modo que, ¿ya nada pide, ya llegó a donde quería?

—Ella tiene hoy mayor fe que antes. Porque antes me decía, indecisa: "Compraré un automóvil o haré "Santa Juana"?", y luego se dijo: "Haré "Santa Juana", porque a lo mejor el año que viene puedo tener el automóvil". Más tarde se hizo "Cristalina", que tanto gusta al público, y fuimos a Buenos Aires y no gustó, aunque ya habían visto "Salomé" y "La Dama de las Camelias"; y en su beneficio dió "Santa Juana" de Galdós, y tuvo un gran éxito, un éxito tremendo. Con Calderón también. Y viene a México y un día hace la "Electra", una mañana en el Bosque de Chapultepec, y cuando vió el resultado de la taquilla, en monedas de oro como había entonces aquí, se asustó al ver tanto dinero recogido en un sólo día: ¡y con "Electra"! Y así tuvo la compensación monetaria y la del éxito.

—¿Y ahora?

—Ahora tenemos poco público en relación al que antes teníamos, al que hemos tenido otras veces, pero no en relación con el que tienen los demás. El público que se abonaba a toda una temporada, ha desaparecido ya, y es que antes lo hacía por distinción social. Hoy ya no es así. Este público se ha entregado a un género de distinción más ordinario; se reúne a jugar al golf, va a los toros, y nada más, porque tienen que ahorrar. Sin embargo, el público absorbido sólo por la curiosidad del teatro, ese ya no está aquí ni en París, ni en ninguna parte. Yo en España vivo, mal que bien, pero vivo; pero veo que otros dan funciones en teatros vulgares, y yo no, sino delante de un público grande. Vengo aquí y me encuentro con muchos escritores que me dicen: "Si yo tuviera el ambiente que usted tiene en Madrid",

Y yo les digo la verdad de lo que pasa; y entonces ha habido quién me diga, me refiero a Pepe Elizondo: "Para esta clase de espectáculos no hay más que esta clase de gente; pero deben ustedes estar seguros de que aquí estamos los que debemos estar, que ninguno falta". De modo que tenemos en México el mismo público de hace doce años. Sin embargo, usted ve lo que pasa en los días de gran público, pues el público pequeño es el que sostiene a la compañía, es el que hace el contagio, el que promueve las grandes entradas de los viernes, sábados y domingos. Al público hay que ir educándolo.

—De esto mismo me hablaba el otro día Julio Bracho, a quien usted ya conoce, y que se preocupa por el teatro de masas.

—Pero hay que educarlo dándole las cosas que son buenas. La "Medea" le gusta al público, no por lo que tiene de espectacular, por lo que tiene de dramático. Le contaré una anécdota que nos ha dejado estupefactos: uno de estos días, estando a la mesa me dijo Margarita, sin explicarse el por qué del éxito de "Medea": "Pero es que hay otras obras que debían gustarle al público". ¿Pero es que hay alguien que sepa de teatro, realmente? Y entonces la criada, que nos estaba sirviendo, hizo esta observación: "Medea" gusta porque tiene mitología". No recuerdo exactamente las palabras, pero quiso decir mitología, y la verdad es que ella tenía razón, pues todo lo que tiene mitología gusta, y gusta instintivamente, sin que se sepa por qué. Pues mire usted, hay algo magnífico: este pueblo mexicano es muy antiguo; la Virgen de Guadalupe y el pueblo son mitológicos; y no sucede lo mismo en otros pueblos. En España la gente que más se calla y se parece a la gente de México es la de Extremadura; pero no a todas las gentes se les puede hablar, por ejemplo, de la Hija del Sol, porque no lo entiende, y esto no se puede en México, mientras que en España esto chocaría a las jóvenes.

—Extraordinaria, Rivas Cheriff, la observación que usted hace y ahora comprendo bien por qué Hernán Cortés, que era extremeño, pudo entender el espectáculo mexicano y se aclimató fácilmente.

—¡Qué coincidencia! Cuando representamos "Medea" en Mérida, el público era en su mayoría un público de feria, de plaza de toros, un público de aluvión; y al terminar la fiesta, un hombre rústico iba siguiéndonos entre tantos que nos apretujaban, que querían saludar de cerca a Margarita; y el hombre aquel como que quería decirle algo; después de las emociones que había recibido; y Margarita, allanándose para escucharles a pesar de que se trataba de esa gente que habla poco y que no se sabe lo que quieren decir, les habló así: "Aquí me tenéis. Ya os dáis cuenta de que yo no me como crudos a los niños. ¿Y a usted por qué le ha gustado esto? Y el hombre no se atrevía a decir, sino que "aquello estaba muy bien"; y Margarita dijo: "¿Y por qué está muy bien?" Y el hombre dijo: "Es porque esto se parece mucho al cine". Pues este hombre ha dicho el mejor elogio, porque nunca había visto el teatro, y porque el teatro le había gustado mucho.

—Usted no teme que el cine mate definitivamente al teatro?

—Yo creo que no. ¿Podrá la imprenta matar a la literatura? Lo mismo digo del cine, porque éste es un gran medio de difusión y que nos permite ver grandes cosas; pero no las dice todas. Siempre habrá un grande arte: el teatro, como siempre habrá poesía lírica. El cine no dispone de las dimensiones del teatro. Le faltan muchos elementos, muchos materiales de expresión. El cine siempre es relato, siempre habla en pasado.

—Me parece muy bien la diferenciación.

—Es que la obra de arte realmente se produce en el momento del choque entre ella y el espectador; pero hay algo más; en el teatro no son sólo imágenes, sino el creador, en carne y hueso, presente, frente a la emoción del público, frente a las distintas reacciones del público. Y en la música pasa lo mismo; porque la música está escrita sobre el atril, allí está, pero cuando choca con el público es cuando se le siente, es cuando realmente es arte. El cine se parece a la novela, es una manera de novela, y fíjese usted en que la novela está siendo llevada a la película. También el teatro se puede dar en el cine, pero por ahora el cine teatral no es más que un documento, que archiva imágenes. Eso no es posible con el teatro. Si hiciéramos una película tomando una de las obras de Margarita, sería únicamente para darnos el lujo de volverla a ver como fué en cierto instante; pero un gran actor es diverso, aun tratándose de una misma obra.

—Hay varias "Medeas" en Margarita,—le digo—. Allí está otra definición de teatro frente al cine.

—Y fíjese también en que cuando de una obra de teatro se extrae una película, hay que convertirla primero en novela, hay que hacerla analítica. El teatro nada cuenta de lo sucedido en el momento en que está pasando, y en el cine todo es relación. El cine no es real. Cuando hay un artista en el cine, es cuando gusta al público. La poesía se parece mucho al cine, en que dice por sugestión. El teatro tiene sus tres dimensiones, como dicen que las tendrá el cine, alguna vez, quién sabe cuándo, aun que yo creo que no, porque hasta ahora le faltan ciertas calidades que sólo el teatro posee.

—Todo esto podría servir a usted para que escribiera un ensayo.

—Y sin embargo, yo haré cine, sin dejar de hacer teatro. El teatro no me gusta como género íntimo. Me gusta un teatro en que la gente participe. Para mí Shakespeare dejó las normas del teatro, los esquemas del teatro. Triunfará el cine, seguirá triunfando; pero siempre habrá quienes hagan teatro; como siempre habrá poetas líricos, y ese que hará teatro, el último que lo hará, seré yo, y triunfaré.

—Entonces para usted Shakespeare en Inglaterra ¿y en España quién? ¿Acaso Lope?

—Y no pondría a Lope, sino a otro.

—Querrá decir Calderón.

—Para mí Calderón, aunque Lope era más genio. Si yo hago teatro español, moderno, no iré a Lope. Calderón es la perfección y Lope no. Lope tuvo la conciencia de Calderón. Dicen que Lope pudo hacer una gran obra porque vivía en un ambiente propicio, pero que nunca se dió cuenta de ello, ni se interesó por ello; todo lo contrario de Calderón, que sí se dió cuenta e hizo artísticamente teatro de propaganda católica.

—¿Y nuestro Ruiz de Alarcón?

—Pues para mí no es americano; es tan de España y tan literario, tan español, mejor dicho tan europeo, que sin querer llegó a ser, no se asombre usted, el primer escritor francés. Hay que estudiar el teatro de Racine. Y qué casualidad que un poeta mexicano del siglo XIX, Rubén Darío, sepa escribir mejor a lo francés que a lo español, aunque con un sentido españolísimo, pero en un aire de París.

—¿Ruiz de Alarcón francés?

—Es que un francés es incapaz de entender a Calderón y en cambio Alarcón influye positivamente en los dos mejores dramaturgos franceses, en Racine y Corneille. Es curioso que cuando representaron hace poco en Francia una de las obras de Calderón, dijera un crítico francés: "Pero esto es una corrida de toros". La literatura española ha tenido mucha importancia en toda Europa.

—¿Para usted ¿cuál es la mejor obra de Alarcón?

—Su obra maestra es "La Verdad Sospechosa".

—Un español que es leído por los franceses y que influye en ellos, y que a través de ellos les infunde eso que Henríquez Ureña encuentra en Alarcón, la finura, la cortesía, la sobriedad, en una palabra la calidad de lo mexicano.

—Sí, en aquel tiempo el español era el idioma de la cultura en Europa. Por eso Ruiz de Alarcón es un gran europeo.

—Permítame—subrayo, finalizando—que prosigamos otro día nuestro diálogo. Han surgido tantos incidentes, que me parece vale la pena tomar de nuevo el hilo.

Y su respuesta, categórica, gentil, me promete para otro día continuar una charla en que su erudición ha sido tanta como mi curiosidad, y una hora no ha bastado para que ésta sacie.

EL TEATRO DE POST-GUERRA EN PARÍS

En el movimiento del teatro de Post-Guerra en Francia, voy a tratar de discernir un movimiento que sea, a la vez, el movimiento del teatro y el movimiento del espíritu de Francia.

No sería bastante haber asistido a todos los espectáculos que dejaron huella en el París de 1920 a 1936. Puedo decir que he estado en contacto con la vida íntima del teatro, con sus penalidades, con sus tropiezos, con sus esperanzas, con sus dificultades, y también, alguna vez, con sus triunfos.

He trabajado como actor o director de escena, en no menos de diez teatros: L'Oeuvre, L'Atelier, Le Vieux Colombier, La Comedia de los Campos Elíseos, El Studio de los Campos Elíseos, el Teatro de los Campos Elíseos, El Teatro de Grenelle, el Teatro Pigalle, el Teatro de la Avenida, el Teatro de Folies Wagram.

P o r

A N T O N I N A R T A U D

He conocido íntima y personalmente, y he trabajado con todos los hombres destacados del teatro: Lugné Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, George et Ludmilla Pitoëff, Suzanne Despres, Baston Baty, Valentine Tessier, Genica Athanssiú, Roger Karl, Falconetti.

He asistido a la época de madurez del Teatro de L'Oeuvre, antes de la partida de Lugné-Poe, y he vivido día tras día, las primeras peripecias del naciente Atelier, que durante tres años estuvo en constante peligro de fracasar, hasta el día en que pudo, al fin, imponerse.