

Guillermo de Torre

Nuevas direcciones del teatro



A usted mucho al teatro?» — preguntó, alguien, cierto día, hace ya más de medio siglo, a Mallarmé. Y aquel poeta puro, el poeta químicamente puro por excelencia, se apresuró a replicar: «la simple pregunta ofende». Pues bien, ¿no creen los lectores que esa frase ha continuado teniendo actualidad hasta hace pocos años? No es que el teatro dejara, desde entonces, de tener encuentros con el arte y hasta con el pensamiento; pero fueron eso: encuentros, roces tangenciales, sin la influencia, sin el cambio de conceptos valorativos en la opinión de los exigentes que engendra una continuidad.

Entre tanto, minorías y juventudes — los grupos sociales que dan la pauta — preferían orientar su interés hacia otras expresiones, como el cinematógrafo, en primer término. ¿Por convencimiento, por entusiasmo real en todos los casos? No; más bien por reacción contra las antiguas formas de arte que consideraban decrepi-

tas. Pero el hecho es que el público de calidad—el cual en los medios intelectualmente densos supone también cantidad—continuaba vuelto de espaldas al teatro, sólo dispuesto a cambiar momentáneamente de actitud cuando la excepción—la obra capital, renovadora—se producía. Mas solía suceder, también, que tales obras, al manifestarse por vía escénica, aparecieran tan cambiadas, tan metamorfoseadas en puro espectáculo, que era éste, el artificio de su montaje y sus luces, el inductor de entusiasmos y no el texto mismo. Desde Gordon Craig y Reinhardt a Piscator, pasando por Meyerhold y Stanislawski, fué endiosado el «metteur en scène» y relegado a cierta penumbra el autor, convertido al final en pretexto. Estos excesos dieron origen a una sátira tan intencionada como la de Lenormand en su *Crepuscule du théâtre*. Y la consecuencia fué que el teatro, en sí mismo, en cuanto género literario—pues no hay que olvidar que el teatro no son las luces, ni los decorados, ni las plataformas giratorias, ni tampoco las fantasías de un director escénico, ni siquiera el talento individual de los actores, sino que el teatro es sustancial e irremplazablemente un texto literario—el teatro en sí mismo, digo, y salvo ocasionales excepciones, seguía estando bastante desprestigiado estética e intelectualmente.

Pero he aquí que de pocos años a esta parte la perspectiva cambia. De modo continuo, sin el carácter excepcional de antes, surgen obras y autores teatrales de calidad. Los «high-brows» de todas las latitudes, quie-

nes se jactan de inteligentes comienzan a hablar de teatro y no de cine, como sucedía ya desde hace años en Norteamérica. En diversos países, en Francia señaladamente, el rasgo más característico de la nueva postguerra, quizá sea esta alza del nivel teatral. Nos encontramos así con que la escena tiende a recobrar su plena jerarquía estética y vuelve a ser algo más que un aburrido pasatiempo de la masa aburguesada y de la aristocracia emplebeyecida. ¿Cuáles son las causas de tan plausible fenómeno? Las enumeraré brevemente.

Ante todo, una de orden biológicamente literario, algo compleja en su raíz, pero que simplificando pudiéramos caracterizar como una mutación morfológica. Y es la ley de rotación de los géneros. Porque la alternancia y sucesión de los géneros— ya que éstos, contra añejas teorías de Croce, continúan existiendo— es una «constante», una ley literaria y artística tan digna de atención cuanto nula o escasamente estudiada. Cada época ha tenido su arte rector, predominante, que influye sobre los demás y da el tono a la producción de una época. Hubo así el tiempo de la música, el de la poesía y el de la pintura. Los días presentes señalan el imperio de la novela y del teatro, pero transidos de intelectualismo, con sus límites ensanchados, haciendo entrar en ellos temas y preocupaciones que antes quedaban fuera.

Luego, existe otra causa de carácter más inmediato: la llegada de los literatos a la escena. Estos, desalojando paulatinamente a los presuntos «profesionales»

del teatro, a los fabricantes de fórmulas amaneradas, trasladan a la escena motivos vitales e intelectuales de realidad más viva, de nivel muy superior a los que antes predominaban.

Otra causa— ésta con referencia más específica y limitada al teatro francés— es consecuencia de la labor desarrollada durante años por ciertos actores y directores escénicos de primer plano. Es la cosecha de las campañas realizadas, desde la otra trasguerra, por Pitoeff, Copeau, Baty y Jouvet, entre otros, o bien por la incorporación de nuevos actores con acusada personalidad, como María Casares, Edwige Feuillère, Jean Louis Barrault, Gérard Philippe.

Y, finalmente, otro motivo que desde un punto de vista sociológico pudiera ser el primero: el alza de nivel mental de los espectadores, el surgimiento de un público nuevo o renovado que habiendo sentido traspasada su vida cotidiana por una tensión dramática, la guerra, supera el concepto elemental del divertimento y cuando acude al teatro no acepta fraudes ni candores. Hablo, cierto es, con la mira puesta en los públicos europeos. ¿Tardaremos mucho en poder decir lo mismo de los públicos de lengua castellana?

Esta aportación de temas y preocupaciones nuevas llevadas a la escena supone un auge incuestionable de lo dramático y anuncia el refloreCIMIENTO de un género hasta hace poco olvidado: la tragedia. ¡La tragedia! Resurrección artificial, exclamarán algunos, quienes piensen que se trata de un convencional «retour à l'an-

tique», o bien de restaurar un vago clasicismo siglo XVIII. Pero no; este nuevo tragedismo no está aderezado con adornos anticuados de una vitrina de museo; se halla tejido con pura sustancia de nuestra época. Es un espíritu trágico muy rigurosamente siglo XX. Pues, ¿acaso lo peculiar de la tragedia no estriba en el hecho de que sus personajes se alcen en combate desigual contra fuerzas superiores que amenazan aplastarlos? Y, ¿no es este el caso del hombre contemporáneo, del hombre amenazado desde fuera por la irracionalidad, el antihumanismo de las políticas aniquiladoras, y cercado desde dentro de sí mismo por los demonios del subconsciente, por las fuerzas oscuras de sus bajos fondos? A la luz de esta evidencia no parecerá ahora extraño que el espíritu de la comedia—costumbrismo y menudas intrigas—sea desplazado por el dramático; que las máscaras de Plauto y Menandro cedan su lugar a las de Esquilo y Séneca.

Por lo demás, estas evocaciones greco-latinas no son aquí extemporáneas. Alcanzan su plena justificación cuando se recuerda que algunas de las obras dramáticas más valederas fueron escritas a la luz de evocaciones clásicas. El tema de *Electra*, por ejemplo, no sólo ha 'dado a O'Neill su mejor pieza; fué también renovado por Unamuno, quien asimismo vitalizó una *Fedra*. Ciertamente es que fué Giraudoux el autor que se dirigió con más frecuencia al archivo mitológico; arrancando de *Anfitrión* y pasando por *Electra* y por *Judith* llega al gran concilio

de los héroes troyanos, en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. El mismo Cocteau, que se inició con humoradas, como *Les mariés de la Tour Eiffel* y *Le bœuf sur le toit* alza el tono a partir de su *Orfeo* y ennoblece su acento con un *Edipo* y luego con *La machine infernale*, cuyo complejo desazonante redime del costumbrismo pintoresco otra pieza suya, *Les parents terribles*. En fechas más recientes, Sartre se asoma inicialmente al teatro rehaciendo—fragmentariamente y a su modo, claro es—la *Orestíada* de Esquilo con *Les mouches*; y Camus se intrinca en el museo de horrores que trazó Suetonio, yendo a buscar en *Los doce Césares* su *Calígula* para darnos con él un estremecedor espejo de la crueldad y la cobardía humanas.

Lo negro, en suma, prevalece sobre lo rosa, y aunque Anouilh al publicar su teatro lo haya repartido en estos dos colores, lo cierto es que casi todas las piezas de este autor—sin olvidar su *Antígona*, donde a su vez paga tributo, aunque burlescamente, a esta vuelta mitológica—puede situarse en el primer apartado. Lo dramático, matizado por un peculiar sentido de la grandeza espiritual, por cierto espíritu de ascesis o sacrificio, ilumina las mejores escenas de otro gran escritor incorporado al teatro, Montherlant, tanto en *Le maître de Santiago* como en *La reine morte*. En Mauriac, ese dramatismo, como el de sus novelas, está puesto bajo la obsesión del peca-

do, y en Salacrou y Vitrac se tiñe de burla o sarcasmo. Mauriac, además, cuando intenta renovar a su modo el viejo y grandioso mito de Don Juan—como en *Passage du malin*—pinta un burlador que en vez de encarnizarse con su presa la deja escapar, viéndola hundirse en el infierno de una familia hostil. Porque el infierno—como veremos luego a propósito de Sartre—es la insolidaridad humana.

Desde otro ángulo muy distinto ese es también el tema de *An inspector calls* (La llamada del inspector), la mejor pieza de Priestley hasta el día. Aquella famosa estrofa de John Donne: «Ningún hombre es en sí semejante a una isla; todo hombre forma parte de un continente, es una porción de tierra firme», adquiere una plasmación dramática en la admonición del inspector ante el suicidio de una pobre muchacha del que quiere desolidarizarse una familia, siendo como son dos culpables en mayor o menor grado. «No vivimos solos—dice el inspector, símbolo de la conciencia—. Somos miembros de un solo cuerpo. Cada uno de nosotros es responsable de los demás». ¿No es significativo, también, que el mayor éxito de Nueva York en estas últimas temporadas sea una pieza como *Death of a salesman*, (Muerte de un vendedor), de Arthur Miller, donde el amargo destino de un pobre hombre es presentado con la más hiriente desnudez? El hecho de que hasta en la zona habitualmente más apacible del teatro anglonorteamericano penetren problemas de otras dimen-

siones que los anecdóticos y costumbristas, el hecho de que las estilizaciones neorrealistas de Maxwell Anderson en *Winterset*, o poéticas de Thornton Wilder en *Our Town*, resulten ya levemente anacrónicas, da mucho que pensar. La última corriente, sin embargo, podrá seguir interesando mientras encuentre poetas como T. S. Eliot, si bien el teatro poético ya dió, quizá, lo mejor de sí mismo—no importa que sólo ahora, al cabo de cincuenta años, se represente por vez primera alguna obra de Claudel, que Valle-Inclán se quedará sin estrenar buena parte de las suyas—y la renovación de la escena ha de venir por otros caminos. ¿Cuáles son éstos? Señalarlos unilateralmente equivaldría a incurrir en sectarismo o pedantería.

Por mi parte, atento a marcar rasgos característicos y no a profetizar, quiero advertir que todas las obras mencionadas—y algunas otras de semejante tono que pudieran alienarse—valen, independientemente de su contenido intelectualista o de su belleza formal, por su eficacia escénica. No se trata, pues, de un «teatro literario»—dicho con la expresión peyorativa que a este apartado, por lo demás legítimo, solían darle los profesionales—sino de un «teatro teatral», y además escrito por literatos. Esta supremacía de lo escénico puede probarse hasta en las obras que algunos querrían figurarse meramente abstractas o tendenciosas.

Tomemos, como ejemplo reciente, el caso de Sartre en *Les mains sales*. Ninguna otra cuestión qui-

zá hoy tan candente como la pugna de medios y fines dentro de la política de violencias que sigue enfren-tándose en el mundo. Ya Koestler acertó a plantearla novelescamente en *Darkness at noon*, pero Sartre consigue llevarla a su clima dramático. Y, por su parte, en forma discursiva, Aldous Huxley había acertado antes a explicarla en un libro con ese preciso título, *Ends and means*, criticando el jesuitismo finalista, afirmando que los buenos fines sólo pueden ser alcanzados por el empleo de medios apropiados. «El fin—condensaba Huxley—no puede nunca justificar los medios, por la simple y evidente razón de que los medios empleados determinan la naturaleza de los fines producidos por ellos». Idea muy semejante desprende la lección ética que podría extraerse de *Les mains sales*.

Y este mismo arte para hacer tangibles y carnales, vivos y comunicables, problemas y cuestiones de osatura ideológica, se halla también en las demás obras teatrales que Sartre ha estrenado hasta el día. En *Las moscas*, por ejemplo, lo que importa no es el sentimiento del remordimiento, sino la forma como Orestes resuelve al fin la aceptación de «su acto», o sea, el asesinato de Clitemnestra. En *Muertos sin sepultura* no asistimos a una anécdota de la resistencia, ni siquiera al drama del heroísmo o del sacrificio políticos, sino al drama del orgullo individual que lucha con el colectivo.

Y, finalmente, en *A puerta cerrada*, aquello

que da grandeza a sus personajes lamentables es la aceptación del destino, la idea tan típicamente sartreana, tan inconfundiblemente existencial, de que el hombre es libre, de que el azar no existe, que se es lo que se quiere, que la vida es opción irremplazable y única, que inclusive la trasvida está prefijada y el infierno responde a un cálculo matemático. Así pues, este infierno que nos presenta Sartre—una simple habitación de hotel donde están condenados a vivir toda la eternidad los tres únicos personajes—es más empavorecedor que pudieron serlo en la Edad Media las alegorías llameantes. Porque el infierno real es el de la eternidad sin puertas, el de la incomunicación absoluta que padecen estos tres seres—tres escorias humanas: una mujer lesbiana, otra infanticida, un pacifista acusado de desertor—destinados «per in aeternum» a vomitarse sus recuerdos, a recomenzar siempre, siempre. No tienen salida: ni siquiera hay espejos. No hay verdugos, no hay Pedro Botero, pero «el verdugo—dice Inés—es cada uno de nosotros para los otros dos». En la escena final, Garcin exclama: «¿Luego esto es el infierno? ¡Nunca lo hubiera creído! ¿Se acuerdan ustedes? El azufre, la hoguera, las parrillas. ¡Ah, qué broma! No hay necesidad de parrillas. El infierno son los otros». Espanto de la eternidad, sin salida extraterrenal que refleja también Simone de Beauvoir, la dama del existencialismo, en su novela *Tous les hommes sont mortels*.

Pero, además, hay un suplemento de infierno: y es

la continuidad, la supervivencia de la conciencia que no puede dejarse engañar. Así, a Garcin aquello que le interesa no es la sensualidad fácil de Estelle, sino la aprobación cómplice de Inés, la única que puede comprenderle, pues ella sabe lo que es el mal, la vergüenza, el miedo. Pero no lo logra. Como tampoco logra su felicidad la pareja de amantes que en el film *Les jeux sont faits* pretende recomenzar su vida después de muertos. Los juegos están hechos. La suerte esta echada: no pueden volverse atrás ni modificar el curso de sus existencias predeterminadas, inaugurando otras. El conspirador que muere traicionado, la mujer envenenada por su marido, son incapaces de recomenzar sus vidas, son prisioneros de sus destinos anteriores. El librearbitrismo sartreano se vuelve aquí determinismo fatal.

Porque este mundo es absurdo. Lo había ya mostrado Kafka en sus novelas fríamente alucinantes. Lo repite ahora Albert Camus con razones filosóficas en *El mito de Sísifo* y con ejemplos humanos en *El malentendido*. «Estamos en un mundo donde nadie es reconocido, donde el malentendido es lo normal», dice la hija de su drama. Y como un eco agrandado hasta el trasmundo, resuena la voz de Garcin: «El infierno son los demás». La osadía, la grandeza, con abolengo prometeico de tales escenas, acentúa el rumbo del teatro más nuevo hacia la tragedia y eleva este arte a un plano de rigor mental, de ascesis emotiva, no por decantada menos humana y penetrante.