

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA

Año 1969 - Números 153-58



SEVILLA

PUBLICACIONES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA



DEPÓSITO LEGAL, SE - 25 - 1958



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTOR: JOSE J. REAL

Impreso en España, en los Talleres de E.C.E.S.A. - Conde de Barajas, 21 - Sevilla, 1970

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION BIMESTRAL



2.^a Epoca
Año 1969



Tomos L - LI
Núms. 153 a 158

PUBLICACIONES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA
2.^a EPOCA

1969

ENERO A DICIEMBRE

Núms. 153 a 158

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. CARLOS SERRA Y DE PABLO-ROMERO, Presidente de la Diputación Provincial.—DR. D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.—DR. D. JESÚS ARELLANO CATALÁN.—DR. D. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.—DR. D. ANTONIO MURO OREJÓN.—D. LUIS TORO BUIZA.—Sr. Secretario de la Diputación Provincial.—Sr. Interventor de la Diputación Provincial.

Director Honorario: D. MANUEL JUSTINIANO MARTÍNEZ.

Director: DR. D. JOSÉ J. REAL DÍAZ.

Secretario de Redacción: DR. D. JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO.

Administrador: DOÑA ARACELI SHAW GARCÍA.

SUMARIO

ARTICULOS

Págs.

- | | |
|--|-----|
| Juan Infante-Galán.— <i>Los Céspedes y su señorío de Carrión</i> | 9 |
| Fernando Franco Dominguez.— <i>Tiempo y poesía en Antonio Machado</i> | 99 |
| Francisco Aguilar Piñal.— <i>Diego Alejandro y el origen de la imprenta sevillana</i> | 107 |
| Edmundo A. Heredia.— <i>Un temprano proyecto de reconocimiento de la independencia americana por España, presentado por Miguel Cabrera de Nevaes (1821-1822)</i> | 117 |
| José Manuel Cuenca Toribio.— <i>La política exterior de la España dieciochesca. Sus instrumentos: marina, ejército, diplomacia.</i> | 135 |
| José Castellano.— <i>Sentido y formas de las vanguardias en el teatro contemporáneo</i> | 151 |

MISCELANEAS

- | | |
|--|-----|
| Jorge Bernales Ballesteros.— <i>Una pintura original de Bernabé de Ayala en Lima</i> | 175 |
| Francisco López Estrada.— <i>Venecia (con Sevilla al fondo).</i> | 181 |

TRABAJOS BIBLIOGRAFICOS

Francisco Aguilar Piñal.— <i>Adiciones a la tipografía Hispalense del siglo XVI</i>	193
Aurora Domínguez Guzmán.— <i>Índice de la «revista de ciencias, Literatura y artes» (Sevilla, 1856-1860)</i>	203

LIBROS

Esteban Torre.— <i>La educación en el año 2.000</i> . Hildegard Hamm-Brücher	395
Esteban Torre.— <i>Dos antisemitas y otras narraciones</i> . Sholom Aleichem	396
Carlos García Fernández.— <i>Un discurso del Dr. Sánchez de la Cuesta</i>	397
Daniel Pineda Novo.— <i>Plan de estudios para la Universidad de Sevilla</i> .—Por Pablo de Olavide.— <i>Estudio preliminar por Francisco Aguilar Piñal</i>	399
Daniel Pineda Novo.— <i>Las casas sevillanas de Francisco de Rioja</i> . Jean Coste	402
Juan Infante-Galán.— <i>Le poète Sévillan Juan de Salinas. (1562? 1643)</i> . Vie et oeuvre. Henry Bonneville	403
Juan Infante-Galán.— <i>Historia de Aznalcázar</i> . José María Vázquez Soto	406

SENTIDO Y FORMAS DE LAS VANGUARDIAS EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

LAS VANGUARDIAS EN EL FUTURO ACTUAL

André Malraux, refiriéndose al cambio que, en casi todas las artes, se viene produciendo desde hace unos setenta años a esta parte, decía que nunca, como hoy, el hombre se había enfrentado ante el arte en una situación tan singular y crítica; pues no sólo no ignora ya este cambio, que dispone de vivenciación estética ante horizontes futuros insospechados, sino que, al mismo tiempo, nos abre ante otro más vasto panorama de sentido inverso: ante el reconocimiento y la apreciación de un pasado sin precedentes en la historia del arte. El período de transición en el que esta coyuntura se nos hace más evidente, quizá sea justamente el que vivimos en los días presentes. De ahí que, para la interpretación de cualquier hecho artístico —sea teatral, musical o literario— nos veamos precisados a situarnos en una doble perspectiva de comprensión: según la interpretación que nos proporciona una tradición histórica insoslayable, y según el derecho a la libertad que hoy se le concede al artista para abrir nuevos caminos y disponernos para las más peregrinas y audaces experiencias estéticas.

En ningún arte como en el teatral esta doble perspectiva se hace más obligada, más necesaria. Por mucho que se hable de la valentía y la originalidad de los nuevos estilos pictóricos, musicales o literarios —que han venido a romper normas y convenciones tradicionales—, posiblemente no hayan aventajado en diversidad y riqueza a los tan diversos y sugestivos horizontes que se vienen manifestando en el teatro actual y prácticamente desde final del siglo XVIII. No sé si en alguna ocasión, alguien se habrá referido a la complejidad del teatro actual, considerándola como fenómeno paralelo al producido en la renovación de las otras artes. Uno de los principales objetivos de este ensayo será poner de manifiesto esta complejidad, evidenciar su origen y sus características más principales.

Decía antes que para entender el teatro actual, y dentro de éste el fenómeno de las vanguardias, hay que considerar dos hechos decisivos. Uno, lejano en el tiempo, producido a finales del siglo XVIII,

afecta a la condición social del teatro, a su carácter de «espectáculo», de tribuna o plataforma frente a un público espectador. El segundo, más próximo, afecta de un modo directo a la temática de este teatro actual y a su forma. El primero es el cambio que, a lo largo del siglo XVIII, se produce en el «espectáculo» teatral; que, de «corrales de comedias», o de palacios y casas nobles en sus formas eruditas, a mediados del XVIII se convierte en una institución social, autorizada por el Estado, «instalándose» en un edificio propio, y enfrentándose decididamente a un público de la clase media: al burgués ilustrado que, de aquí en adelante, será su juez y su árbitro.

El segundo hecho, más reciente, se refiere a la psicosis psicológica, al clima especial creado como consecuencia de las dos últimas guerras mundiales; que vendrá a poner de manifiesto, entre otras características, la condición social del hombre, el desasosiego de una sociedad desasistida de criterios fundamentales, la mixtificación de valores morales; comprometiendo al artista con la sociedad, con el espíritu de un tiempo «presente», y consigo mismo hasta un grado notable. Después de los testimonios de Albert Camús, Sartre, Gide, Paul Claudel, Unamuno, Ortega..., y tantos otros escritores europeos, que abordaron esta cuestión, no creo necesario insistir sobre este tema.

Ambos hechos, o datos, externos a la propia historia del teatro europeo, han sido decisivos para la formación, y más que para la formación, para la estructura de lo que hoy denominamos «vanguardia». No son, desde luego, ni los únicos ni los más primordiales: con ellos exclusivamente no podemos explicarnos todos los matices del teatro actual. Pero ambos, uno producido hace unos ciento cincuenta años, y otro hace solamente unos veinte, enmarcan y delimitan una época clave en la historia del teatro occidental. La época que hoy casi seguimos viviendo, de la que apenas estamos saliendo, y en la que para mi criterio se han jugado, en el terreno de la literatura dramática una serie de problemas y temas del mayor interés y sugestión. Una época singular, de la que comenzamos a tomar consciencia que hoy empezamos a ver con cierta ecuanimidad y perspectiva, y en la que la variedad, la riqueza y la complejidad del teatro que en ella se ha producido quizá no haya tenido parangón con el de ninguna otra época. A este teatro le ha faltado, tal vez, la grandiosidad que tuvo la época áurea de la tragedia griega, o la condición popular, poética e imaginaria con que brilló en los siglos XVI y XVII. Pero este teatro ha ahondado en la condición humana del hombre como ningún teatro de ninguna otra época, y ha dispuesto al espectador para perspectivas insospechadas. Un teatro que no se ha contentado

con proporcionar al espectador la feliz ilusión de un mundo imaginario y sugestivo, como lo hizo en otras ocasiones, sino que trata de comprometerlo hasta su raíz, y trata de proporcionarle una amplitud de conocimientos, vivencias, inquietudes y reflexiones, que nunca fueron las características más genuinas del teatro. Este teatro de hoy, desplazado tal vez de un «gran público», absorbido por el cine, condenado tal vez a un sector minoritario, busca una valoración propia de sí mismo y de su condición artística por lo que puede y trata de proporcionar al espectador. Un teatro que, a pesar de todo, de muchos factores que hoy pudiera tener en contra, trata de renovarse constantemente en un constante afán de innovación, originalidad y belleza.

EL ORIGEN

Situaba, hace sólo unas líneas, el origen del movimiento vanguardista a finales del siglo XVIII. Casi todo el teatro europeo de esta época se debatía entre dos polos contradictorios. Por un lado, existían los últimos restos de un teatro popular, derivado del religioso medieval en sus aspectos de mayor divulgación, y que ya había logrado los más lisonjeros éxitos, para la fundamentación de varios teatros «nacionales» por algunos autores representativos: Lope, Calderón y Tirso, en España; Molière, Racine, Corneille, en Francia; las «comedias del arte» en Italia... Por otro lado, existía un teatro erudito, culto, que se representaba en palacios cerrados y que tenía como uno de sus objetivos primordiales el trasplante, a un espíritu occidental y actual, de la forma y de la temática de las tragedias griegas descubiertas y difundidas en el renacimiento. Ambas modalidades —teatro popular y culto—, por efectos de la propia configuración que en este siglo adoptará la sociedad, tenderán al converger en el teatro «burgués»: quiero decir, para que no nos asuste la palabra, que habrán de fundirse en el «teatro cerrado». Un teatro cerrado en el que todavía, en los primeros tiempos, hacia 1750, no se sabe que se va a hacer. El teatro cerrado, dirigido a un público determinado y previsto, no era precisamente una dirección por la que podían canalizarse fácilmente ambas modalidades. Este teatro socializado, no social, ni popular, no aristocrático ni erudito, ofrece una plataforma difícil de canalizar... Es un teatro que surge, no como consecuencia de unas directrices determinadas por la historia de la literatura dramática, sino como forma que impone una configuración determinada de la sociedad: es decir, que viene impuesta desde fuera del teatro,

como institucionalización del «espectáculo teatral» más que por necesidad de una literatura o un tipo de arte escénico. Esta es precisamente la razón que explica que este siglo XVIII, en gran parte, sea, en lo referente al género dramático —como también lo fue para otras muchas cosas— fundamentalmente teórico. Se desea, se quiere saber qué teatro es el que hay que hacer, qué teatro se debe escribir.

Hago hincapié en esta situación de mediados del siglo XVIII, porque es la época en que se debaten las teorías más dispares sobre lo que debía ser el teatro, provocando los diversos frentes, las distintas corrientes que vienen produciéndose desde entonces hasta prácticamente nuestros días. Boileau, Diderot, Corneille, en Francia tratan de definir los caracteres correctos de la tragedia aceptando como «oficiales» los cánones aristotélicos. En España, Luzán, Luyando, tratan de trasplantar y defender en la escena española las teorías francesas. En Italia, Muratori sigue a los franceses, y encuentra en el «melodrama» un cauce musical para el problema de la tragedia, con el que, a pesar de sus errores estéticos, influirá en gran parte del teatro lírico europeo posterior. Y será Alemania, que en estas fechas aún carecía de un teatro nacional propio, el único país que estimulado por la labor crítica de Lessing, se opondrá decididamente a las teorías francesas y abrirá unas perspectivas totalmente nuevas para el teatro contemporáneo.

EL PROBLEMA DE LA TRAGEDIA

Pero sería conveniente, antes de seguir, aclarar un poco esta cuestión: ¿qué discutían, en el fondo, Boileau, Luzán, Nasarre, Muratori...? ¿Qué se debatía en el fondo de estas discusiones teóricas del siglo XVIII? El problema fundamental del teatro europeo, el caballo de batalla que venía manifestándose desde el renacimiento era el relativo a la regiduría de género trágico. La tragedia clásica había sido descubierta en el siglo XVI, por los humanistas italianos. La forma bella de esta tragedia sedujo la imaginación del artista, del escritor renacentista y, éstos, quisieron hacer «nuevas tragedias». Al igual que el dramaturgo actual tiene como uno de los supremos criterios de inspiración el «teatro social», el dramaturgo europeo renacentista tuvo a la tragedia griega como ideal sublime del mejor teatro posible. Se quería hacer una tragedia que hablara a la conciencia del hombre occidental. El problema consistía en poder hacer compatible una temática, la de la tragedia del siglo V antes de Cristo, que tenía sentido sólo para el pueblo griego, con un espíritu que ya en

el siglo XIV, en el XV y en el XVI, estaba impregnado de cristianismo. Hacer llegar la tragedia griega al pueblo europeo, incluso a través de versiones más o menos actualizadas, no era tarea sencilla ni estaba al alcance de cualquiera. Pero fue una tentación ambiciosa de la que muy pocos autores prestigiosos de este tiempo supieron sustraerse. Recordemos, en este momento, el caso de Lope, en España, como tal vez el único autor teatral de su época que se dispuso a sacudirse del yugo de las «reglas dramáticas» de la antigüedad, ganándose el desprestigio para una superior consideración intelectual, pero atribuyéndose una «libertad» que le permitió fundar nada menos que el teatro nacional español. Después de haber encerrado a Plauto y a Terencio «con siete llaves».

Las primeras tentativas de trasplante de la tragedia, se hicieron en sectores minoritarios, en cortes palaciegas, en casas de nobles. Poliziano, en Italia, traduce el «Orfeo»; Jodelle, en Francia, hace su «Cleopatra», modelo en el que se inspiraron muchos dramaturgos europeos renacentistas... En toda Europa, proliferan las versiones de «Edipo», «Medea», «Ajax». Pero, lo decíamos antes, este teatro erudito no tuvo éxito. Fue el teatro «popular», inspirado en la «comedia dell'arte» italiana y con fórmulas más o menos parecidas a las que dio Lope al español, el que verdaderamente logró calar en el pueblo europeo, con características propias en cada nación.

De este período de nacionalización del teatro, adquirida pronto por Francia y por Italia, incluso por Inglaterra, se quedó fuera Alemania, tal vez porque aquí, donde se originaron las luchas religiosas más encarnizadas del renacimiento, restaron tiempo e imaginación creadora para la creación de un teatro nacional y propio. Y, tal vez por la misma razón, estuvo en condiciones de aportar, a finales del siglo XVIII, una savia nueva, planteando problemas que hasta entonces no se los había planteado ningún otro teatro europeo.

Los teóricos del siglo XVIII no se plantearon el problema de la tragedia en sus términos más auténticos. Discutieron la forma de la tragedia, y emulando los cánones aristotélicos, declararon aquella como el «género sublime del teatro». No quisieron ver, o no pudieron, que dos siglos de teatro popular exitoso, y una historia malograda de la tragedia, reducida a sectores eruditos, no eran precisamente los postulados más idóneos para seguir estimulando el género trágico. De ahí que toda la historia dramática posterior al XVIII, inspirada en las teorías y normas francesas, que fueron las más fanáticas y obcecadas, pueda considerarse hoy como el período más falso del teatro europeo. Desde el renacimiento al siglo XVIII, tal vez sólo un par de autores pueden salvarse en su intento por hacer llegar un sen-

tido auténtico de lo trágico al pueblo: Shakespeare, con «Hamlet», y Corneille con «Polyeucte»; obras por otra parte, observémoslo bien, que plantean problemas de conciencia y de carácter religioso o metafísico muy diferentes de los que planteaban las imitaciones de las tragedias clásicas, que buscaban una «depuración» a través de la contemplación de un horror y no de un estímulo de conciencia. Y hablo de dos tragedias que fueron tal vez las únicas que, en este período, no trataron de inspirarse en temas griegos.

Todo el siglo XVIII, dramáticamente considerado, fue una especie de campo de batalla en el que se libraron las más peregrinas teorías sobre la tragedia y el drama. Las teorías francesas, tal vez por aquello de que en Francia está más despierto que en ningún otro país el instinto de la exportación, fueron las que tuvieron mayor éxito. Gran parte del teatro romántico europeo, salvando el español que con dos o tres obras pudo sacudirse el yugo galo, en el aspecto en que hoy podemos considerarlo más peyorativamente, debe su existencia a las teorías normativas del siglo XVIII francés.

MOVIMIENTO DE REACCION

Es importante recordar ahora, la labor de Lessing, que en momentos en que el teatro nacional de su país estaba por hacer, logró estimular a muchos dramaturgos, orientándolos hacia la búsqueda de un teatro genuino y nuevo. Todo el movimiento artístico que en la historia se conoce con el nombre de «Sturm und drang», tuvo por acicate en gran parte las teorías de Lessing, y su posición decididamente anti-francesa.

Y, en efecto, en Alemania es donde podemos hoy encontrar el origen de un frente de reacción al carácter teórico del XVIII; una sacudida de normas y preceptos y una búsqueda de nuevos cauces, más auténticos y más consecuentes con la mentalidad del hombre occidental de este tiempo y con la forma que inevitablemente tenía que adoptar el teatro europeo. No se volverá a conseguir ese auge popular que tuvo la literatura dramática en los siglos XVI y XVII, pero se tratará, de ahora en adelante, de hacer un teatro más responsable, más influyente, más realista y más congruente con la situación espiritual e intelectual del hombre europeo. A finales de siglo, una serie de tentativas, entre las que podemos recordar la obra de Kleist, Büchner, o Klostoppck, inician este movimiento de reacción, configurando una nueva imagen del hombre, y aportando una serie de carac-

terísticas que hoy tenemos que reconocer como el primer brote de lo que denominamos «vanguardia».

En Francia, donde siempre tuvo buen asiento y desarrollo cualquier idea feliz extranjera, este movimiento adquirió pronto un matiz genuino, y es allí, donde hoy se localiza el desarrollo de este movimiento, sobre todo en su aspecto externo. Organizaciones, manifestos, grupos escénicos avanzados... proliferan en Francia en el siglo XIX. Paralelamente al movimiento alemán, en Francia se va dando cuerpo a una línea «marginal» del teatro europeo que vive precariamente, y contra corriente de un teatro amable, acomodaticio, aceptación sin una crítica severa. Hoy, afortunadamente, nos encontramos ya un poco fuera de este período, y podemos ver este carácter marginal de las vanguardias sin reservas ni prejuicios.

Pero la situación actual, que facilita y permite la concesión del Nóbel a Samuel Beckett o la entrada en la Academia Francesa a un autor como Ionesco, no lo olvidemos, no es sino el fruto de continuas y encarnizadas batallas teóricas en las que se ha ido defendiendo y apoyando las más opuestas y contradictorias posiciones.

Entre los principios defendidos a sangre y fuego por ese frente «vanguardista» en la casi clandestinidad en la que ha venido operando durante más de un siglo, podrían señalarse el hacer desaparecer de la escena un teatro sin preocupación estética noble, de espaldas a un tiempo «actual» y lleno de recursos estereotipados... Esto ha venido ocurriendo desde prácticamente finales del siglo XVIII hasta nuestros días, cuando, para nuestro criterio comienza a hacer crisis este empeño, esta sin par empresa de acrisolar un concepto «moderno» del teatro, a través de la expresión dramática concreta de una serie de autores claves y significativos de nuestros días, entre los que pueden citarse a Jarry, Artaud, Brecht, Beckett, Genet, Arrabal y otros, a lo que me iré refiriendo más adelante.

CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA FORMA

¿Qué características trata de aportar este nuevo teatro para definir una nueva imagen del hombre? Fundamentalmente, en lo referente a su temática, este teatro va a apoyarse en la revelación de la condición social del hombre. Tema lógico para un teatro que surgía en un período de la historia en la que, en Europa, este tema de lo social será de vital importancia. Los últimos ecos de Voltaire o Rousseau se percibirán en estas primeras avanzadas de la literatura dra-

mática vanguardista. Hauptmann en Alemania, a finales del XIX, y Shaw, en Inglaterra, anunciarán esta temática social, preludiando ya la última expresión epopéyica de este teatro social: la obra «épico-dramática» de Bertold Brecht. Otro tema será el de la soledad del hombre, abordado también en las primeras tentativas de la filosofía existencialista, por Kierkegaard y Nietzsche... (Algunas obras de Gorki y de Sartre, relativamente recientes, han seguido insistiendo en esta temática). Incluso puede incluirse en la expresión de esta patética soledad del hombre una de las obras más representativas de Camús: «Calígula». Otro tema importante será la dificultad de una fácil comunicación. Proposición admitida también por la mayoría de los filósofos existencialistas, y que en el teatro adquiere un matiz sugestivo. Podemos considerar, dentro de esta revelación de la «incomprensión» o «incomunicación» del hombre, gran parte de la obra de Pirandello, y más recientemente la de Ionesco o la de Harold Pinter, que llevan este principio a sus últimos extremos: utilizando las posibilidades artísticas de un lenguaje desarticulado, incongruente, rozando el absurdo y el disparate verbal...

En lo formal, este teatro traerá muchas novedades. Abandonará inútiles descripciones psicológicas de los personajes a través de terceros; impondrá el diálogo corto, tenso y directo; tratará de eliminar retóricas y alusiones a acciones y situaciones no absolutamente necesarias.

Todo esto bajo un envolvente formal por el que se advertirá un alejamiento de la estructura del teatro clásico griego y, más concretamente, de la «sublime» tragedia; orientación muy distinta y hasta opuesta a la que, hasta la aparición de estas más recientes tendencias, fue consigna y propósito, imperativo y predominante, en el teatro europeo de otras épocas.

Una primera evidencia de este cambio de rumbo será la eliminación del «héroe» trágico. El protagonista que va a imperar en este nuevo teatro no será ya el «alto personaje» a que se refería Aristóteles al señalar los condicionamientos de la tragedia ortodoxa y puritana, y apoyados en la fórmula esquilleana.

El protagonista del teatro actual será simplemente el hombre, el hombre medio acuciado por mil incitaciones trágicas, cómicas o dramáticas e incapaz de resolverlas todas. Este teatro actual, como también les ha ocurrido en otros géneros literarios, la novela y la poesía, se enfrentará con un mundo más complejo y vario si cabe que el más amplio mundo posible creado por la imaginación de un artista. No se tratará, pues, de presentar un mundo «ficticio», imaginario y sugestivo para el espectador, sino de presentar el mundo real que

ya, en todos los aspectos, excede a la capacidad de vivenciación artística o imaginativa.

AUTORES BASICOS

Los autores más representativos del siglo XIX, y de principios del XX que definirán estas características, son sobradamente conocidos para que nos detengamos en ellos. A la cabeza, entre los autores que lograron pleno éxito en vida, podemos citar a Ibsen, diseccionando el hombre «clásico» desde una prospección psicológica actual; a Shaw, en Inglaterra, y al ya citado Hauptmann, en Alemania, resaltando su condición social; a Pirandello glorificando al hombre medio, al hombre común, y defendiendo el carácter artístico del teatro por encima de cualquier otro valor; y otros muchos autores, ya de nuestros días que, desde distintas posiciones ideológicas logran armonizar postulados «vanguardistas» con fórmulas más o menos tradicionales: Anouilh, Montherland, Claudel, Gide...

Pero no son a estos autores a los que deseo referirme en este ensayo. Por el contrario, me interesa resaltar la significación de las vanguardias dentro del teatro occidental y cómo éstas se desarrollaron a lo largo de dos siglos para llegar al momento actual. Nuestro tiempo ha aceptado plenamente el teatro de vanguardia, y los autores que acabo de citar pertenecen al último período dentro de estas vanguardias que nos replantean, en sus obras, viejos problemas que no resolvieron los teóricos del XVIII. Estos autores son los que han dispuesto el teatro occidental de hoy en el umbral de una nueva etapa. La que iniciamos en nuestros días, y que, para nuestra opinión, nos permite ver prácticamente cerrado ese ciclo que venimos denominando «vanguardista». Detenernos ahora en lo que este teatro actual debe a muchos autores alemanes y franceses del XIX y principios del XX, hoy casi ignorados, excedería en mucho los límites de este breve estudio. Pero aun cuando no nos guíe una intención fundamentalmente informativa, es de rigor recordar nombres como Appia, Piscator, Stanislavsky, Antoine, Gordon Craig, Jean Vilar, Hautyer, Pitoëf, y otros muchos que, desde finales del XIX hasta 1925, prácticamente han venido removiendo todo el arte escénico con un empuje y una valentía inauditas; replanteando todo un programa de problemas y de temas de la mayor sugestión, en torno de los cuales se sigue moviendo el teatro actual.

Uno de los problemas más importantes que hayan podido suscitarse entre todos estos teóricos y hombres de teatro europeo, cabe

citar el relativo a la preponderancia que ha ido adquiriendo en los últimos tiempos la técnica, los medios expresivos y la escenografía. Esta situación que parece hoy prácticamente resuelta, en cuanto que ya no concebimos el teatro sin un director, tuvo en sus principios muy diversas proposiciones. Se trataba de debatir o de decidir qué era el teatro fundamentalmente: si un género literario o un espectáculo. Nombre como los de Augusto Comte, o el mismo Hegel, preconizaban la muerte del teatro «representado», dando el máximo valor a la «literatura», al texto de la obra dramática que podía adquirir toda su eficacia simplemente en la lectura. Por otro lado, Graig y Antoine Artaud, defendían el valor de la representación, considerando que el texto no era sino una simple partitura de la cual podía servirse el director de escena... Muchas otras posiciones podríamos señalar respecto a este problema, hoy rigurosamente superado. La independencia del arte escénico respecto a lo literario es ya, en los días presentes, una evidencia poco discutible. Artaud, señalaba que fue el renacimiento quien supeditó el teatro a la literatura y que, precisamente por ello, «el arte escénico se había desarrollado muy poco en tres o cuatro siglos».

Nosotros, relacionando en cierto modo estas posiciones con el problema central que para nuestro criterio constituye el origen de este movimiento vanguardista, vemos en él una reacción frente a las consignas teóricas francesas del siglo XVIII, que, siguiendo las ilusiones del renacimiento, pretendieron jerarquizar el teatro según un módulo clásico, atribuyendo a la tragedia la máxima sublimidad, viendo en ésta sólo un problema formal; y manteniéndose de espaldas a una realidad inmediata que ofrecía, sin duda, temática sugerente y abundante para la inspiración dramática. Que el teoricismo francés del XVIII estaba «fuera» de la realidad, ha quedado prácticamente demostrado no sólo por la diversidad de géneros en los que el teatro posterior al XVIII se han ido manifestando —psicologismo, naturalismo, expresionismo, simbolismo—, sino también por la variedad de teorías a que han dado lugar. El teatro psicológico, el teatro simbólico, el teatro expresionista, no han sido sino cauces distintos por los que el teatro europeo ha ido buscando, a contrapelo de toda doctrina o norma, los problemas esenciales que aquellos teóricos del XVIII no pudieron o no quisieron ver. Presentar al hombre europeo desnudo de una textura clásica, frente a un mundo hostil, ha sido la disección que el teatro de «vanguardia» ha venido realizando a lo largo de dos siglos, frente a prejuicios que querían seguir conservando en el teatro módulos, formas y temas «clásicos», tradicionales, pero alejados de una realidad viva e inmediata del hombre europeo.

Me refería a que este ciclo teatral de las vanguardias ha quedado prácticamente cerrado recientemente, hace unos quince o veinte años. Con ello no quiero decir que el teatro que se sigue haciendo hoy no pertenezca, en algún sentido, a este movimiento. Por el contrario, muchos de los caracteres e innovaciones que las vanguardias han aportado posiblemente permanezcan en el teatro de un futuro inmediato. Lo que quiero decir es que hoy podemos disponer de datos, suministrados por algunas obras significativas de nuestro tiempo que nos invitan a considerar resueltos algunos de los problemas que dieron origen al movimiento vanguardista. Nuevos autores, nuevos estilos, nuevas reflexiones, sobre todo respecto al problema de la tragedia, nos sitúan hoy en una nueva y singular perspectiva.

NUEVA PERSPECTIVA DE LO TRAGICO

Este problema de la tragedia, lo situábamos un poco más arriba, en la contradicción existente entre la forma bella de la tragedia clásica, unida a una temática que sólo tenía sentido para el pueblo griego, con el mantenimiento del género trágico en la cultura occidental por sugestión de esa forma bella, y en un mundo para el cual, esa temática dejaba ya de tener sentido positivo. Esta contradicción, puesta ya de manifiesto en el renacimiento, proporcionaba al hombre occidental un concepto ambiguo del teatro: ya que al considerar a la tragedia como género «sublime» de aquél, no se aclaraba la cuestión de si el teatro debía ser un género literario o un bello espectáculo. Por supuesto, este problema tiene infinidad de complejos matices, prácticamente imposibles de abordar en un estudio como este; pero su solución vendría dada bien por el hallazgo de una temática capaz de influir en el espectador actual positivamente, sin tener que renunciar, por ello, a la bella forma de la tragedia clásica; o por el reconocimiento de que la perpetuación del género trágico sólo tendría para el hombre occidental actual, un valor convencional o meramente esteticista, no vivo. Y, por consiguiente, o bien habría que renunciar a su sublimidad o a que una concepción trágica de la vida fuera susceptible de ser escenificada. Cualquiera de estas posiciones vendría dada por un concepto del teatro independiente a lo trágico que nos liberara de la regiduría que sobre el arte dramático occidental ha venido ejerciendo gravemente el teatro clásico griego.

Pues bien, una de las conquistas más valiosas del movimiento vanguardista, y del teatro actual, para nuestros criterios, ha sido el poner en evidencia estas tres posiciones y, de hecho, configurar un

concepto del teatro que vale por sí mismo independientemente al sentido y al valor de lo trágico. En la primera posición, de búsqueda de una temática eficaz para el hombre actual, podríamos citar a varios autores: O'Neill, Pirandello, Anouilh, y algunos otros, situados a primeros del siglo XX y que, por sí mismos llegaron al reconocimiento de las dificultades que la época actual presenta para mantener el género trágico, en la escena, y con un aceptable grado de pureza.

En algunas de las obras más representativas de algunos de estos autores, «Enrique IV», de Pirandello; o en «Antígona» y «Medea», de Anouilh, se contienen, implícitamente, reveladoras indicaciones sobre la dificultad de conservar, en el teatro actual, la dimensión trágica al estilo clásico. El final de «Medea», o el planteamiento argumental de la tragedia de «Enrique IV», nos dibujan ya una radical disolución o alejamiento del sentido fatalista que se quería seguir conservando de la tragedia clásica.

«DISTANCIACION» BRECHTIANA

Un autor, prácticamente actual, que ya parte «a priori» del reconocimiento de la falta de identidad entre lo que significaba la tragedia clásica y el mundo actual ha sido Bertolt Brecht. Y sus obras nos proporcionan material suficiente para sugestivas reflexiones sobre este interesante tema. Hacia 1910, Brecht, consideraba el mundo real de hoy más complejo que una obra de arte, sin «cabida para el drama». («El mundo ya no cabe en el drama. Luego el drama no cabe ya en este mundo.») La mayoría de las obras de Brecht son tragedias rigurosas, pese a que el autor rechazara esta denominación: se especula en ellas con calidades y sustancias trágicas de las cuales se «aleja», se distancia, hacia la búsqueda de un nuevo sentido del teatro o un «nuevo teatro» que niegue o critique la propia tragedia que en la obra se contiene. Es, como si dijéramos, una tragedia estilizada, cuya dimensión trágica se disuelve o anula para convertirse en una epopeya de la tragedia: una epopeya que critica, rechaza esa tragedia. En el teatro de Bertold Brecht juega un papel importante esa consideración de «teatro épico» que el autor quiso para su obras. Y, por encima del carácter didactizante o propagandístico que, por su ideología marxista, quiso dar a ése teatro, lo que nos interesa en su posición, sin embargo, es lo significativo de la «distanciación» que preconiza para el tradicional sentido de lo trágico, y aun de lo dramático; más significativa aún si cabe, si consideramos la enorme importancia que concedió al compromiso y a la propaganda política:

esa «distanciación», y ese rechazo de la tragedia, le obligaba a la elaboración de un teatro nuevo, apoyado en una nueva concepción estética. De la cual hubiese podido prescindir si no hubiese reconocido que era necesario «alejarse» del sentido tradicional de lo trágico, para influir eficazmente en el espectador actual.

Brecht, representa, pues, el primer paso hacia la conquista de un nuevo teatro, después de la renovación que significó el anti-ilusionismo de Ibsen, Shaw, Pirandello, Hauptmann y tantos otros. El primer autor quizá que ha llegado a la creación escénica, desde una convicción teórica y racional tomada «a priori», y consciente de la situación actual del problema de la tragedia.

LA FARSA METAFISICA DE BECKETT

En otra línea podemos considerar la insistencia de algunos autores en la búsqueda de un tema nuevo, capaz de influir en el espectador positivamente, respetando una concepción trágica de la vida. En esta línea podemos considerar el teatro de Samuel Beckett. Con «Esperando a Godot», «Fin de partida» y «Acto sin palabras» nos traza una trilogía interesantísima a través de la que nos disecciona a ese nuevo protagonista del teatro actual, al que ya nos referíamos antes. Un anta-gonista del héroe griego clásico, una especie de arquetipo de ese hombre actual europeo de la postguerra condenado, por circunstancias, por pesimismo o voluntariamente a la esterilidad, a concepciones materialistas, a lo negativo. «¿Dónde vamos?», «Todo se ha acabado», «Esperemos...», son frases que reflejan un sentir actual entre el servilismo a una concepción materialista de la vida y la difícil renuncia a una consideración trascendente del hombre.

Vladimiro, Estragon, Hanım, Clov, Pozzo, y Lucky, no son sino símbolos de posiciones significativas respecto a este dilema. En la más paradigmática tal vez, de todas sus obras, «Fin de partida», se nos evidencia precisamente, y con todo rigor, el problema de lo trágico que aquí estamos revisando. Hamm, el protagonista de esta obra, después de no encontrar nada por lo que merezca la pena de vivir, muere consumido en la escena final, cubriéndose el rostro con un pañuelo manchado de sangre. Pero un momento antes, se ha dirigido a los espectadores en una especie de inquietante guiño confidencial para decirles: «Esto se representa así». Esta salida del «actor» que interpreta al personaje, no es sino una advertencia sobre la imposibilidad de presentar hoy, con absoluta eficacia, una auténtica tragedia en un escenario.

Beckett salva la tradición artística del teatro y su condición de ficción, con la que además este teatro se independiza de lo literario, se «espectaculariza»; pero al mismo tiempo la sustancia o la dimensión trágica de la obra pierde autenticidad. Lo que ha ocurrido en la escena es mentira. Ha sido todo fingido.

No obstante el carácter del juego teatral que parece tener la obra, hay en ella una potencia trágica formidable, no sustentada, informe, casi innominada. La que, en un estudio más detenido nos llevaría a advertir en esta pieza un sentido de la «depuración», de la catarsis escénica, de signo inverso al que nos proporcionaron las tragedias clásicas. Estas depuraban al espectador. Beckett trata de estimularlo, enardecerlo, instigarlo, provocarlo, a retar a Hamm, a Vladimiro, a Pozzo... Casi a que seamos en la vida, completamente distintos a los personajes que nos presenta. Por esta razón, seguramente, se ha podido considerar el teatro de Beckett bajo la denominación de «anti-teatro»; consideración rigurosamente inconsistente. La obra de Beckett es esencialmente teatral. Lo que hace es definirnos un concepto del teatro independiente de valoraciones tradicionales. Sus personajes hay que considerarlos no como protagonistas, sino como «anta-gonistas» del espectador; que actúan y se mueven a contrapunto incluso a los deseos personales del actor que los interpreta.

Se ha dicho que esa actuación vacilante, indecisa e inconsecuente que puede advertirse en los personajes beckettianos, responde a que «no quieren saber quiénes son». Yo diría que ocurre precisamente lo contrario. Saben quiénes son, y quiénes fueron en un pasado que se han visto obligados a enterrar o a olvidar por estas o aquellas circunstancias... El vacío parece abrirse ante ellos. Pero no han renunciado a ser, quieren ser, quieren «seguir siendo» y no desde un pasado que casi deben ignorar, sino desde un presente y hacia un futuro firme, sin temor a la amenaza, a la duda, a la angustia o a la desesperación... Tantean, buscan, lo prueban «todo», tratando de afirmarse con una «yoidad» y con una seguridad que inapelables, urgentes y crueles circunstancias parecen complacerse en deshacer, negar y debilitar... Descubrir en ese comportamiento anómalo, inseguro y de drama tantálico de los personajes de Beckett un reflejo de la conducta seguida por el europeo medio en ese fatídico período de guerra y postguerras, que se ha vivido en Europa hace sólo unos veinte años, entre 1940 y 1950, no sería sino acercarnos al sentido simbólico de la labor dramática de S. Beckett y entender la dimensión de farsa metafísica que alienta en sus obras.

En un reciente estudio de «Fin de partida», me refería a su posible relación con el drama «Soledad», de Unamuno, en el que el autor

español disecciona prodigiosamente la transición entre el héroe tradicional y el nuevo antagonista, huidizo de la vida, que en la paradigmática pieza de Beckett alcanza grados inconcebibles de ser atormentado, delirante y rebelde. Para nuestro criterio, ambas obras, «Soledad», de Unamuno, y «Fin de partida» de Samuel Beckett, pueden considerarse como entre las más significativas y logradas en lo que va de siglo, en esa perspectiva dramática que asume la concepción trágica del hombre contemporáneo. En el pasaje final de «Endgame» se nos perfila la dificultad de seguir manteniendo en la escena un sentido de lo trágico aferrado a un sentido clásico, tradicional o fatalista; desnudando lo que de irónico, falso y antiexistencial puede contenerse en esa veneración con que se ha estimado tradicionalmente a la tragedia clásica, y rigiendo como género «sublime» y durante siglos el teatro occidental.

En otro sentido, y como posible convergencia de la visión brechtiana, que rechaza a la tragedia, con la unamuniana o beckettiana sensible a la trágico, podemos considerar la obra dramática de Valle-Inclán y, con otros personales matices, la del suizo Dürrenmatt.

Valle-Inclán redujo su campo temático a la España problemática de su tiempo. Dürrenmatt, después de la segunda guerra mundial, apoya sus mejores obras en temas mínimos, dando importancia capital a la capacidad de los mismos para engendrar grandes y amplios «intereses» humanos y sociales, a través de personajes muy caracterizados. Una simple anécdota dramática puede servir para un despliegue de interesantes situaciones contrastadas, entre las que tanto una sustancia trágica como dramática o cómica se van disolviendo en soluciones escandalosas o retadoras. La consistencia de lo que podría considerarse como mera «evasión» del problema central salvan, en el caso de las obras de Dürrenmatt, lo que, con un criterio tradicional, habría que considerar como simple «farsa» melodramática.

En esta misma perspectiva, y llevando hasta sus últimas consecuencias la «farsa» en el teatro —«teatro del teatro»— podemos considerar la obra de Jean Genet. Este autor reivindica la clásica «ilusión» del teatro de antaño —teatro-ceremonia, o teatro-rito—, pero con intenciones completamente opuestas a las que guiaban a los autores de otras épocas. No le interesa «aterrar» o asombrar al espectador, con la «ilustración» de cosas terribles que pueden ocurrir en un mundo perverso, sino captarlo como cómplice en el origen o en la causa culpable de esas mismas cosas terribles; acusando, inculcando la comodidad de una sociedad que acepta de buen grado a un «teatro» que las represente. Genet caza, así, al espectador como parte

integrante de esa sociedad y como culpable de males que la «sociedad permite».

LO ESPERPENTICO

Valle-Inclán crea el «esperpento», especie de expresión del triunfo de lo irracional o instintivo, frente a incitaciones trágicas que tienden a paralizar la acción. En «Luces de Bohemia», la obra de Valle-Inclán en que mejor expresa su teoría del «esperpento», asistimos, en una escena digna de recordarse, al nacimiento de este «artificio» dramático. Max Estrella, el poeta ciego, protagonista de la obra, pasea con su amigo inseparable, Don Latino de Hispalis, por Madrid. Han pasado casi todo el día juntos, visitando lugares significativos de la ciudad, y significativos para la sociedad española de 1915: una cárcel, un Ministerio, una serie de tabernitas y calles de barrios bajos; hablan con un condenado a muerte, con unos policías, con un ministro, con unos borrachos... A través de todos estos personajes, con valor de síntesis el autor lleva al espectador el clima de la conciencia de una España dolorosa, deformada, anárquica y patética. Max Estrella y Don Latino, de regreso de este paseo alucinante, pasean, próximos a la casa del poeta, por el callejón del Gato; hablan casi automáticamente, siguiendo una lógica inconsecuente, con referencias a esa España que han «vivido» y sentido durante este día memorable, en el que tantas cosas vieron. El ambiente, calleja maloliente, con restos de un Madrid memorable, señorial y barriobajero, se presta al contraste, al nacimiento y al cobijo de las ideas absurdas, originales y fantasmales. De pronto, en un silencio, tal vez coreado por el maullido de un gato perdido en la noche, Max Estrella dice a su amigo:

Max: «Nuestra tragedia no es tragedia».

Don Latino: «¡Pues algo será!»

Y Max, define:

Max: «¡El *esperpento!*...»

La injusticia, el dolor, la miseria, la pobreza, el hambre, la ignorancia, se aglutinan aquí, en una visión de «España negra» con la ironía, la chanza y el patetismo.

El «esperpento» de Valle-Inclán puede considerarse hoy como uno de los mayores esfuerzos dramáticos de nuestro tiempo por conservar el carácter artístico del teatro, sin renunciar al sentido de lo trágico y a la continuidad de la vida allí donde esa dimensión trágica trataría de paralizarla. Desde este sentido ha podido verse en las co-

medias «bárbaras» de Valle-Inclán una desvalorización del sentido tradicional de la tragedia. Esto es cierto. Pero, ¿puede considerarse esto como un demérito?, ¿como una auténtica «desvalorización»?... Ver en el esperpento de Valle-Inclán una desvalorización de lo trágico sería tanto como creer que todavía hoy, la tragedia clásica, fatalista o cerrada puede tener vigencia actual, independientemente de una interpretación ética que no es la que ahora nos interesa abordar.

Valle-Inclán distorsiona el sentido de la tragedia clásica, provocando un sentido nuevo, pero lícito para una mentalidad actual. Allí donde, en la tragedia clásica, el héroe era víctima de una fatalidad insoslayable, Valle-Inclán, desde una perspectiva actual, nos revela la condición grotesca de ese héroe, la minimiza y al mismo tiempo lo humaniza. Nos lo presenta como un guiñol, pero cercano a nosotros... Al espectador griego no le era fácil percibir esta dimensión, no sólo por el carácter ejemplar que el autor debía dar a su personaje, sino porque esa misma fatalidad que se cernía sobre el héroe rebelde podía ser también la misma que rigiera los destinos del espectador. En las comedias de Aristófanes se ridiculizan a los héroes trágicos; pero malévolamente, con intención de burla, ocultando en el fondo un cierto temor no confesado a enfrentarse con el problema metafísico que latía, implícita, en la tragedia puritana. Valle-Inclán se acerca al héroe trágico, y lo humaniza, lo convierte en un ser grotesco, pero no risible: su condición y dignidad humanas se mantienen; y, en algún sentido, haciéndolo digno de respeto o lástima. El teatro de Valle-Inclán es un teatro existencial, responsable. El de Aristófanes, era meramente «cómico», sin piedad, fríamente burlón.

La obra de Valle-Inclán —y por ello me detengo tanto en este autor— no ha sido vista aún en su verdadero alcance. Considerando todo lo que llevamos dicho anteriormente sobre la situación actual del problema de la tragedia, el «esperpento» de Valle-Inclán puede estimarse quizá, como una de las soluciones más eficaces y positivas para ese problema.

Valle-Inclán se inspiró en una temática española: su obra queda limitada por ese «velo hispánico» que fue casi siempre destino de la mejor literatura española. Pero si es cierto que queda limitada, que no permite una fácil internacionalización, se personaliza con caracteres genuinos y singularísimos. Al haberse sometido a ese «velo hispánico», se limitó ciertamente el horizonte temático, pero al mismo tiempo se obligó a enfrentarse con ese otro imperativo, siempre presente en la literatura española: el tema de la condición trascendente del hombre.

Sería fácil ver en el «esperpento» valleinclanesco una cómoda o irreflexiva salida para el problema de la tragedia: una desvalorización irónica del sentido tradicional de lo trágico. Valle-Inclán asume la «condición trágica del hombre», que había abordado Unamuno, que trató de expresar O'Neill, que mantuvo perplejo a Pirandello y que desconcierta a Beckett; pero lo que hace Valle-Inclán es envolverla, superarla desde una concepción actual —y ya podemos decirlo, española—, de ese sentido tradicional de lo trágico que nos había legado la antigüedad. En esa nueva concepción, decíamos, pueden encontrarse caracteres, incluso, humorísticos, pero no «aristofanescos»; sino de ese humor de tantas cosas españolas que podemos registrar lo mismo en la novela picaresca, en los romances populares o en la feria de Jerez... Un humor genuino que logra conservar la sonrisa frente a la consideración, todo lo realista que se quiera, del dolor y de la amargura. Se trata de un humor trascendente, que no niega ni rechaza el dolor sino que sabe «sentirlo». No fue ésta la concepción trágica que tuvieron los griegos y, posiblemente, aun cuando nuestro autor lo redujera a la expresión de un campo temático exclusivamente español, no encontraremos en ningún autor europeo de nuestro siglo una visión tan universal del problema de la tragedia.

PATETISMO Y AMBIGÜEDAD EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

Después de Valle-Inclán se produjeron las dos guerras mundiales de nuestro siglo a que me refería al principio de este artículo. Beckett, indicábamos antes, es un autor significativo en ese ambiente de postguerra, Beckett lleva a la escena a ese hombre europeo temeroso ante un porvenir incierto, habitante de una Europa desorientada. A este hombre no se le ha podido llevar al teatro con aquella visión artística y sonriente con que Valle-Inclán trató al hombre español de 1910. El hombre de Beckett es un personaje trágico. Pero el autor irlandés ha sabido diseccionar esa condición trágica en la escena y ver en ella lo que verdaderamente hay de escenificable y de positivo para un espectador actual; apoyándose en algo tan simple como el hecho de que, aun cuando ese hombre fuera tremendamente trágico, podía ser al mismo tiempo «actor» y «espectador». Las tragedias de Beckett, por muy agrias y ásperas que nos parezcan, contienen sin embargo la suficiente ironía útil para hacernos ver, y recordar, en la escena actual, aquella dimensión de espectáculo jovial que caracterizó al teatro más genuino de la Europa renacentista: la «comedia del arte».

Nuestra época no contiene, desde luego, los supuestos más idóneos para que la «comedia del arte» pueda ser un teatro eficaz en nuestro tiempo. El espectador actual aún recuerda ese clima de postguerra que le impide buscar en un teatro responsable el puro placer, la ilusión. Esta, hace tiempo, ha desaparecido de la escena europea. Pero sobre los restos de los personajes beckettianos, y aun a contrapunto de ellos mismos, aún puede construirse un teatro que aspire a la belleza, a la poesía y a todos aquellos valores artísticos por los que pueda estimularse la fe en la vida y en su continuidad.

Tal vez, como indicaba un poco antes, debamos disponer para seguir viendo todavía en la escena, obras en las que el estímulo o el reto nos lleguen no a través de seres imitables o ejemplares, sino repudiables y rechazables. No es esto una señal desoladora respecto a la posible continuidad del teatro: es sólo una forma de entender el teatro para la que nos han dispuesto las más audaces tentativas dramáticas durante más de siglo y medio.

Desde esta consideración podemos entender otros muchos autores actuales: Ionesco, que critica todo el teatro simple y vodevilésco que cautivó la atención de nuestros abuelos, o Adamov que disecciona la intimidad del hombre allí donde, hasta hoy, veníamos viendo una apariencia aceptable y propia para la escena. Todas estas tentativas no son sino presupuestos sobre los que podemos entender un posible teatro futuro.

Sería muy positivo y alentador, sin embargo, que esa misma capacidad para entender el «anti-teatro», o el mensaje recto a través de la ambigüedad de una acción o de unas situaciones, comenzará a sentir el colapso de síntomas de reacción que «buscaran» lo contrario; es decir, la restitución de la vivenciación estética apoyada en una recta interpretación de elementos formales y temáticos hoy distorsionados, estilizados y sometidos a la ambigüedad de «posibles sentidos» operantes... Digo que todo esto sería francamente alentador porque significaría la reivindicación para el valor del lenguaje o de la «palabra» hoy excesivamente menospreciados. Y, hasta cierto punto, podría decirse que en obras y tendencias dramáticas recientísimas se avizoran algunos de estos síntomas favorables, sugeridos incluso por algunos sectores de la crítica.

El que un teatro como el de Genet haya pasado de moda en muy pocos años, o que Arrabal no logre, pese a su prodigiosa fantasía y notable talento dramático, «convencer» a un público internacional con tesis que se descubran ligadas a problemas personales del autor, o la necesidad de Peter Weis de acudir a una interpretación barroca de la historia para extraer de ella mensajes de rebelión

y de exaltación social, son datos que no vienen sino a confirmar algunas sospechas, que compartimos, de que la «desintegración» temida por el mensaje beckettiano no es precisamente la meta hacia la que camina la cultura europea y nosotros con ella.

Dentro del mismo clima de confusionismo, respecto a qué pueda ser o qué función pueda asumir el teatro en nuestro tiempo, pueden citarse también las tentativas llevadas a cabo a partir de 1934 ó 1935, inspiradas por el socialismo soviético para «popularizar» el teatro, o reconquistar para la escena esa audiencia popular que, en otras épocas, fue su característica social más definitiva.

Las propuestas de Gorki o Jdanov, en estas fechas, perpetuadas posteriormente por algunas manifestaciones del Teatro Popular de Francia, y por algunos de sus regidores, apoyadas en las obras de algunos autores como Zola, Maeterlinck o B. Brecht, o en la labor del «Berliner Ensemble», regido por la viuda de Brecht, tuvieron, sin duda, un cierto eco hace unos veinte años, que el paso del tiempo y la evolución posterior de la sociedad europea han ido disolviendo y dejándolas sin efecto, como meras anécdotas resgistrables en la historia reciente del teatro occidental.

El intento de reconquistar o de proporcionar al teatro una dimensión «popular» eficaz, sigue permaneciendo en el tapete de las discusiones y de los debates, tras el fracaso del realismo crítico y del realismo social, como posibles estilos rectores para el arte dramático, incapaces de competir con otras canalizaciones más operantes de la cultura popular. Y es posible que uno de los más serios problemas que el teatro del futuro haya de afrontar sea precisamente el de la caracterización de su posible auditorio que no serán, ya, posiblemente, las «grandes masas» populares que hasta hace sólo unos diez años se consideraba como el público idóneo a quien dirigirse...

Se hacen, hoy, esfuerzos aislados en este sentido: la labor del «Living Theatre» de origen norteamericano, o la del «Piccolo de Milán» que a lo largo del año viajan por casi todo el mundo llevando en sus repertorios una serie de obras claves o significativas de lo que pudiera llamarse el «gran teatro popular del mundo». Son empresas que van teniendo ya más carácter de vestigios y de costumbres que de heroica labor en pro de algo conquistable.

Sería difícil, o casi imposible, predecir ahora qué características pudiera tener este teatro del futuro. Pero, manteniendo en lo formal muchas de las características que ya hemos revisado a lo largo de estas páginas, el teatro de mañana tiene ante sí una compleja y difícil tarea: la de encararse con la defensa de la continuidad de la vida

por encima y por debajo de aquellos factores que hoy parecen conferirle al hombre una condición irremediabilmente patética.

Por encima del héroe griego, rebelde para con sus dioses, altisonante en sus palabras, está este hombre medio de hoy acuciado por mil incitaciones domésticas, cotidianas, simples y sencillas que puede seguir siendo un magnífico «personaje» para el teatro del futuro. Cuando este personaje sea visto no sólo unilateralmente, desde una perspectiva exclusivamente ingeniosa, popular o sainetera —como lo vieron tantos comediógrafos actuales hasta 1925 aproximadamente—, y sea llevado a la escena en toda su calidad humana, sin complacencias en un patetismo cerrado, pero sin olvidar el patetismo en que hoy se ve envuelto; cuando el artista, el escritor que hoy logre encontrar en su imaginación la pacífica libertad que actualmente le falta, la riqueza de expresión que hoy se ve coartada por mil factores diversos, logrará crear un teatro expresivo, sin supeditación a ninguna otra jerarquía que no sea la autenticidad de su condición teatral y la complacencia con una auditorio: que considere la vivencia ante una representación teatral, como digna de ser vivida, digna de sacrificarle una o dos veces por semana un par de horas provechosas.

Con esto sería suficiente para encarnarnos con un teatro capaz de vivir en una sociedad que hace más de cien años lo consideró como institución útil. No ha sido culpa del teatro las circunstancias duras por las que esa sociedad ha pasado durante ese tiempo. Hoy, a pesar de muchos factores que a primera vista parecen contradecirlo, nos encontramos ante una etapa en la que una convivencia feliz entre el escenario y el espectador se acerca.

José CASTELLANO

