

a JOSETTE

*ITINERARIO DEL AUTOR DRAMATICO
Y OTROS ENSAYOS*

Primera edición, 1940

Queda hecho el depósito que
marca la ley. Copyright by
La Casa de España en México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
por
FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Pánuco, 63.

Rodolfo Usigli

Itinerario
del
Autor Dramático



La Casa de España en México

(2924)

D. - Colegio

5.50

1.75 enc.

808.209

U85.2

Bc261M/68
Esta pequeña vulgarización de las preceptivas de la dramática responde a una necesidad que en México tiene un carácter nacional que no excluye siquiera a los autores y críticos profesionales. En realidad es una compilación limitada de las teorías esenciales existentes desde Aristóteles a la fecha. La idea de elaborarla surgió del conocimiento que el autor tiene de esa necesidad y de la curiosidad, cada vez mayor, que el teatro suscita en las nuevas generaciones mexicanas. A colaborar en ella fueron invitados algunos de los hombres a quienes considero verdaderamente capacitados para abordar semejante materia, a fin de que, como obra de conjunto, este Itinerario pudiera ofrecer todas las garantías posibles de exactitud y claridad a sus lectores. Todas esas personas se excusaron por diversas causas. Algunos temían quizás parecer académicos o pedantes, por lo mucho que esta clase de trabajos se presta a esa apariencia. Otros me aseguraron que les parecía justo el que yo reservara para mí solo la satisfacción natural de realizar mi idea. Fueron, ciertamente, muy amables y desde aquí deseo agradecer su actitud.

Destinado originalmente para ser difundido por una dependencia oficial, este Itinerario no pudo aparecer entonces por mi propia desconexión del medio burocrático. Aunque no es una fábrica de autores, ni un dog-

ma, podrá quizás parecerlo a quienes piensan que el teatro es apenas un arte de inspiración en libertad. Sería yo el primero en deplorar esa interpretación si no recordara que mi trabajo se dirige justamente a quienes no piensan así, y saben, íntimamente, que el teatro entraña la mayor servidumbre y la mayor grandeza del poeta. Pero, sobre todo, a aquellos raros espíritus capaces de acercarse con candor al problema de la creación dramática.

R. U.

Seguir este *Itinerario* no llevará a escribir buenas obras dramáticas sino a aquellos que posean una capacidad de síntesis y un poder de creación latentes y en espera de un estímulo o de una técnica adecuada. No bastará seguir fielmente todos sus puntos para convertirse en un dramaturgo; pero hacerlo servirá por lo menos al fomento de un público en formación, al que la llamada crítica profesional no ha orientado hasta ahora en México, y también al esclarecimiento de las intenciones de quienes pretendan expresarse en el teatro.

I. Los géneros fundamentales del teatro son la tragedia y la comedia, originadas en las ceremonias religiosas y en los festivales dionisiacos de Grecia, y de su mezcla ha resultado una tercera forma: la tragicomedia, apta para ciertas tramas mixtas, pero poco recomendable por su violenta tendencia al contraste, que es un recurso fácil y generalmente contrario al arte. Una cuarta forma fundamental es la farsa, así llamada por haber sido originalmente un relleno incorporado a otras representaciones. Para mayor claridad de este *Itinerario*, la palabra drama se usará en su estricto valor semántico que la hace aplicable a cualquier género del teatro puesto que significa acción. La obra seria, en la que predominan los elementos y recursos de orden grave y en la que el conflicto se aproxima a la tragedia sin tolerar, sin embargo, el cumplimiento de todos los requisitos de ésta, será designada con la palabra pieza. Junto a estos géneros fundamentales puede colocarse a los me-

nores, o subgéneros, más usuales: la sátira (poco explotada actualmente), el melodrama y el sainete.✓

II. Cada uno de estos géneros es condicionado por los diversos estilos que han predominado en el teatro al igual que en todas las artes: el clásico y el romántico, estilos manantiales, y sus derivados: el neoclásico y el neorromántico; después, el realista en todos sus diferentes grados; el naturalista, el simbolista, el impresionista, el expresionista y el poético en su sentido moderno.

III. Es conveniente que el autor consigne su idea ante todo en forma sinóptica, en una extensión que no necesita exceder de dos cuartillas, con objeto de discernir los requisitos indispensables de la obra y cerciorarse de la presencia en ella de un *conflicto* o nudo, sin el cual no puede haber teatro. Este conflicto puede ser el del hombre consigo mismo y sus pasiones; del hombre con el destino; del hombre con el ambiente, o bien el naturalmente suscitado por las pasiones contradictorias de los personajes.

IV. Después convendrá al autor fijar ante todo los límites de estilo y género de la obra que va a escribir, basando esta delimitación en el elemento esencial que lo haya decidido a escribirla.

V. Los elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática son:

- a).—La anécdota o trama.
- b).—Los caracteres.
- c).—La idea central o filosófica.
- d).—La situación.
- e).—La tesis.

Todos estos elementos corresponden por igual a cual-

quiera de los géneros y estilos mencionados. El menos importante es la tesis o doctrina que se pretenda sustentar, pues en principio toda buena producción dramática contiene una tesis implícita, y subordinar la acción a la tesis impedirá el libre movimiento de aquella, falseará casi siempre los caracteres y mermará la calidad artística de la obra.

VI. Una vez que el autor haya fijado el género y estilo de su obra para darle la *unidad* indispensable, deberá definir la extensión justificada por el elemento esencial de donde parta, considerando que toda obra o acción, debe tener un principio, un centro y un fin para obtener su desarrollo y madurez propios y absolutos.

VII. Definirá entonces el lugar de acción, procurando en todos los casos ajustarse a una unidad, no tanto por causa de un ciego respeto a las exigencias de los preceptistas clásicos, que así lo piden, como por la solidez misma de la arquitectura de su obra, y porque la unidad de lugar implica un problema de orden teatral que desaparece donde la variedad de los lugares de acción facilita la tarea y presta características de orden cinematográfico a lo que debe ser teatral únicamente.

VIII. Fijado el lugar, es preciso definir el tiempo de la acción. Los preceptistas clásicos han disputado sobre si es de doce o de veinticuatro horas. Pero dos cosas son las que principalmente condicionan el tiempo de la acción. Una es la anécdota misma con sus exigencias particulares; otra, el cambio de sentimientos o la reflexión que lo motiva en los caracteres. La habilidad del autor puede reducir el tiempo, si logra que la obra principie en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han des-

arrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto, y va a tener lugar únicamente la acción decisiva. Mientras menos realista sea la obra, más fácil será condensar en ella largos períodos de tiempo.

ix. Después de fijar el lugar y el tiempo de acción, el autor deberá prestar su atención al problema de los personajes. En ninguna obra debe aparecer mayor número de personas que el estrictamente indispensable para el desarrollo del drama. Además, todos los personajes deberán aparecer entre el principio y el centro de la obra, en un orden lógico y en una progresión natural. Sólo en casos excepcionales podrán aparecer nuevos personajes al final, cuando no requieran un desenvolvimiento psicológico particular, o cuando operen como factores determinantes en la acción de los personajes centrales. También podrán usarse personajes episódicos con el objeto de completar el ambiente en que se desarrolla la obra, o de darle un acento local determinado, pero es preferible no abusar de ellos. Esta regla no comprende, como es natural, a la comparsaría inherente al teatro de masas, a las obras que reclamen aparición de cortes, o grupos sociales, ejércitos, etc. Pero aun en estos casos el autor debe usar de su ingenio para lograr el fin que se propone con la mayor economía de elementos.

x. Una vez que haya seleccionado los personajes indispensables, el autor deberá ocuparse en determinar con la más absoluta precisión el carácter de cada uno, y prever hasta donde fuera posible todos sus cambios y reacciones a través de la acción. Todo personaje deberá ser claramente delineado y estar sujeto a límites específicos, para evitar que incurra en inconsistencias de pensamiento o de acción, en actitudes incongruen-

tes, etc. Hay dos medios directos a este fin: trazar los personajes como "tipos", bien recortados pero sujetos a un denominador común o genérico, superficiales pero claros y con límites visibles; o bien, dar a cada uno una profundidad y una perspectiva de valor psicológico, haciendo, en suma, un estudio elaborado del carácter particular del personaje. De este modo, pueden crearse *caracteres*, que es lo más difícil porque corresponden a valores humanos individuales y singulares; *tipos*, que son representativos de grupos, clases, naciones, etc., o *siluetas*, para los casos en que no entre en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter. En todo caso, la elección del medio para trazar a los personajes está igualmente sujeta a los límites de unidad impuestos por el estilo y por el género.

XI. Satisfecho el requisito anterior, es necesario fijar las entradas y salidas, o sea las presencias y ausencias, de los personajes, de una manera congruente y bien ligada con el desarrollo de la acción, a efecto de que ninguno de ellos permanezca en escena mayor tiempo que el necesario para su función específica, ni tenga que salir o entrar nunca sin un *motivo* verdadero, razonable, lógico y claramente derivado de su carácter y de su función en la obra. El autor debe cuidar escrupulosamente de no olvidar nunca a un personaje dentro o fuera de la escena. Cuando lo mantuviera en ella sin hablar, deberá darle un objeto perfectamente claro para el público. En el teatro todo debe tener un objeto y tender a una unidad.

XII. El siguiente punto a observar es uno de los más importantes para el autor dramático. Se refiere al lenguaje en forma dialogada. El diálogo es el medio de expresión de que se valen los personajes para exponer su carácter y sentimientos, justificar sus acciones, expli-



car los antecedentes del drama, presentar a otros personajes; para mencionar los hechos ocurridos fuera de la escena que deban reflejarse de un modo directo sobre la acción; y, finalmente, para hacer las revelaciones que provoquen el desenlace feliz o infortunado de la obra. El diálogo debe consistir en un lenguaje claro, animado, *viviente*, que impida al público recordar que asiste a un espectáculo de imaginación, y aleje toda idea de un habla puramente literaria. Para este fin el diálogo debe supeditarse también al estilo, al género, a la época y al ambiente de la obra, y particularmente a la edad, la condición y el carácter de los personajes. El diálogo debe *parecer* real en relación directa con el estilo de la obra; pero esto no significa que deba ser *desusado* al tratarse de un drama situado en una época ya histórica, ni absolutamente *fotográfico* en un drama moderno. El autor tendrá que procurar que su lenguaje vivo sea, además, un trabajo literario digno de perduración y gramaticalmente sólido, aun tras la apariencia del lugar común y del habla cotidiana de las gentes que trata de presentar en su obra. Ningún sistema debe regir el uso del diálogo, como no sea el ritmo. Es decir: los personajes no deben usar solamente parlamentos de breve extensión o bocadillos, ni apelar regularmente a largas tiradas. En cada parlamento es necesario usar precisamente el número de palabras que requiera la expresión de la idea; pero sin olvidar que el lenguaje del teatro exige ante todo una concentración de orden poético, aunque sea en frases ordinarias y realistas. Al eludir todo sistema, se amplía la posibilidad de expresión de los personajes y se evita la monotonía que crean por igual los bocadillos o las tiradas. Para establecer el ritmo del diálogo deben tomarse en cuenta dos factores: el flujo natural del lenguaje y la alternación de escenas hechas con frases largas y de escenas tratadas con frases cortas.

Con todo, el ritmo tiende generalmente a establecerse por sí solo cuando la arquitectura del diálogo interpreta con exactitud las ideas que expresa. El lenguaje de cada uno de los caracteres deberá corresponder precisamente a su fisonomía personal y a su función dentro de la obra y distinguirse sin la más ligera debilidad del de los demás. El autor tiene que diferenciar a sus personajes por el lenguaje; pero sin olvidar que todos ellos están a la vez sujetos a una unidad, al denominador común del estilo personal del escritor, y sin permitir tampoco que éste llegue a hacer borrosos los caracteres. El buen diálogo, con valor dramático y literario a la vez es quizás la hazaña más difícil del autor.

XIII. El siguiente punto a observar en la elaboración de una obra es su continuidad o *progresión*. Por progresión se entiende la distribución de los episodios en razón directa de su lógica, de su importancia y de su intensidad. La lógica exige que ningún episodio correspondiente al medio o al final, aparezca fuera de su sitio, pues poner en el principio un episodio del final o del medio altera el orden y precipita la acción, mientras que poner un episodio del principio al medio o al final, destruye el ritmo y retarda y estanca la acción. La importancia de los episodios define también su situación en la obra, debiendo considerarse que hay dos clases de episodios importantes: aquellos que determinan las acciones de los personajes, o sea los episodios de *causa*—que deben situarse lógicamente al principio—y aquellos que resultan en consecuencia de las acciones de los personajes, o sea de *efecto*, que corresponden al medio o al final del drama. La intensidad requiere, a su vez, que los episodios sean colocados en una gradación inflexible, a fin de que los menos intensos conduzcan hasta los más intensos para que la culminación de la obra sea clara al

público, armoniosa y correspondiente al sentido arquitectónico del teatro. Es requisito de la progresión que el medio continúe lo expuesto en el principio y que el final termine lo sentado en el medio. Hay que evitar las regresiones entre los actos, pues todo movimiento tiende naturalmente hacia adelante. El precepto clásico que reclama la existencia de una exposición, un nudo y un desenlace, sigue siendo válido. Debe observarse, por otra parte, que es inconveniente terminar una obra o un acto en el momento mismo de su culminación, pues esto produce desconcierto en el público. La velocidad a que la idea o la acción teatral viajan hacia el público es siempre mayor que la velocidad emotiva con que el público las asimila. Por esto se aconseja que el episodio culminante de la acción, cerca del final, sea seguido de una última fase más lenta y menos intensa—una fase de *relevo* y conclusión que deje al espectador el tiempo necesario para comprender y asimilar completamente la culminación del drama. Esta regla es también aplicable en la comedia a las líneas que siguen inmediatamente a un chiste. La risa del público se retrasa generalmente algunas fracciones de segundo, a veces un segundo o más, y puede entonces cubrir la frase que sigue al chiste; por lo tanto, esta frase no debe ser nunca importante, aunque tampoco debe dejar de aparecer, pues el movimiento en el teatro es *continuo* y la pausa sólo puede existir como parte del movimiento. La progresión, por tanto, no puede sufrir interrupción alguna sin peligro de que el drama decaiga y pierda terreno en el interés del espectador.

xiv. El ritmo es el misterio más profundo del teatro. Es proporción y repetición. El ritmo determina la distribución, la longitud y la equivalencia de las escenas y los períodos similares de la acción y del diálogo.

En toda obra existen escenas paralelas, ya sean accidentales o fundamentales. Su recurrencia progresiva es lo que presta equilibrio y armonía a la obra. El ritmo *no* es variable; puede reproducirse en dimensiones mayores o menores, pero sin alterarse en su trazado fundamental, como ocurre, por ejemplo, con los arcos y ventanas de un edificio, o con el tema básico de una sinfonía. Rige también a través de las escenas diferenciadas por su valor de proporción, tal como sucede en el cuerpo humano, en el que es posible discernir la armonía que existe entre los tamaños de los diferentes miembros y órganos, pues el ritmo pide que cada parte tenga sus proporciones justas en el conjunto. También debe entenderse por ritmo el fenómeno que afecta al movimiento de una obra, no en su *velocidad*, sino en su presencia persistente a través de los diferentes episodios, pudiendo ser un ritmo alegre o triste, majestuoso o ligero, compacto o espaciado, pero siempre correspondiente al género y al estilo de la obra.

xv. La velocidad o *tempo* afecta directamente a la acción a través del diálogo o del movimiento. Cada obra tiene su ritmo y su velocidad. Mientras el ritmo se refiere a las proporciones, la velocidad se refiere a la exactitud; puede encerrar en dos horas y media tres actos con mayor número de palabras y de acciones que otra obra que, con menos acciones y palabras, dure, digamos, dos horas cuarenta y cinco minutos, haciendo que los movimientos y las palabras marchen en exacta coincidencia y sufran una misma aceleración. Esto no excluye la necesidad de exactitud y coincidencia en una obra más lenta, ya que en ella se trata, simplemente, de *otra* velocidad. Un buen ejemplo de la velocidad puede encontrarse en los velocímetros de dos máquinas de régimen diferente. Un buen ejemplo del ritmo, en la

organización y en los movimientos de una prensa de imprimir. Un tren de ferrocarril proporciona el ejemplo conjunto de ritmo y de velocidad, como los pulsos y la marcha de la sangre definen también el ritmo, que es regularidad en la repetición de un mismo fenómeno. La diferencia fundamental entre velocidad y ritmo consiste en que la primera sólo afecta parcialmente a las obras, en tanto que el ritmo las afecta en su totalidad.

xvi. Obtenida la unidad de conjunto de su drama, el autor encontrará que necesita someter cada escena y sus partes a una revisión cuidadosa, estrictamente objetiva, a fin de prestarle una progresión particular. No se trata de *rellenar*, pues cada acto y cada escena deben limitarse a contener justamente lo necesario, sino de evitar toda flojedad en ciertos períodos del diálogo o de la acción. Como cada acto, cada escena debe progresar, ascender en intensidad, culminar y dejar en seguida la fase de relevo a que se ha aludido antes, y que en este ángulo tiene por objeto restablecer un encadenamiento lógico con la siguiente escena. Para estos casos es válido apelar, especialmente en la comedia, a la repetición creciente de una frase o de una situación determinada hasta llevarla al punto en que debe producir un nuevo acontecimiento, que puede ser enteramente contrario a lo que se hacía esperar; pero que de preferencia debe dar esto último, aumentado por lo que podría llamarse un superávit, un interés o una ganancia.

xvii. La extensión normal de una pieza es de tres actos (más dos apariciones del coro o intermedios), entre los griegos, españoles del siglo de oro y autores modernos; cinco entre los latinos, los ingleses isabelinos y los neoclásicos franceses; y cuatro actos en general durante el realismo y el naturalismo. Se ha convenido en que la duración de una obra no debe exceder de dos

horas (dos y media con intermedios), y pocos autores han podido rebasar con buen éxito este límite (Eugene O'Neill). Conviene, por lo tanto, considerar esta extensión de tiempo, y distribuir rítmicamente en ella los actos o cuadros en que se divida la obra. En lo relativo a la extensión individual de los actos, hay que observar ante todo las necesidades mismas de la obra: si la exposición *necesita* ser elaborada minuciosamente, el primer acto puede exceder en longitud a los siguientes; si es el nudo el que necesita de la intervención de mayor número de factores, el segundo acto tendrá que ser el más largo, y puede aplicarse un concepto idéntico al tercero. Es preferible, sin embargo, que exista un equilibrio entre los actos, pues uno excesivamente largo aburre al público, y uno excesivamente corto lo desconcierta. El ritmo mismo requiere proporciones análogas en todos. La costumbre que se cree moderna, y es bastante antigua, de dividir los actos o jornadas en pequeños cuadros o escenas con cambio de decorado en cada uno, aparte de hacer más costosa la producción de la obra, la priva de unidad y la hace cinematográfica en su estructura, por lo que debe evitarse siempre que sea posible sin detrimento de las *necesidades* verdaderas de la obra. Los autores contemporáneos, inclusive, se acogen de modo general a la antigua regla de la unidad de lugar.

XVIII. CURVA ASCENDENTE Y DESCENDENTE DE LOS ACTOS.—La mejor descripción gráfica del movimiento de una obra dramática está en la curva ascendente. El principio o primer acto, que por lo general se inicia en un plano relativamente bajo, describe una curva hacia arriba y desciende ligeramente en su última parte. El segundo acto, o medio, toma su punto de partida siempre en la altura misma en que

terminó el primero, o sea que nunca debe volverse al plano bajo inicial; describe entonces su línea ascendente, que traza una curva mayor que la del principio y, a su vez, puede o no sufrir un descenso, más ligero en todo caso que el anterior. El tercer acto, o fin, debe empezar también a la altura en que terminó el medio, describir su curva hacia arriba y descender lo necesario, aunque en ningún caso podrá volver al plano bajo del principio. Esta regla se aplica igualmente a la división en escenas. En una palabra, todo movimiento teatral excluye el retroceso; va hacia adelante y hacia arriba a un tiempo, y los ligeros descensos de que se habla representan las escenas finales *de relevo* ya mencionadas. Tratándose de piezas en un acto, es conveniente, por razones de ritmo, dividir las de un modo ideal en principio, medio y fin, por un procedimiento análogo.

XIX. LOS FINALES DE ACTO.—Una vez aplicada esta regla, es fácil concebir los finales de acto en su aspecto técnico. Pero es necesario, a la vez, observar en ellos dos requisitos principales. Uno es la frase final, destinada a marcar la altura adquirida en el movimiento de la obra. El otro, es la tensión expectante o la suspensión y el interés, el estado de sed, en suma, en que debe mantenerse al auditorio. Los sistemas para alcanzar este resultado son casi tan numerosos como los autores y, podría decirse, como las obras, pues cada una lleva en sí sus propios recursos cuando es una creación integral. La frase del telón, como se la llama, debe generalmente sugerir, sin revelar por entero; prometer sin entregar totalmente, tratándose del primer acto. La del segundo debe expresar que el conflicto ha llegado a su punto máximo, a su planteación en forma de dilema definitivo, al choque total de los caracteres con su problema o entre sí; pero, a la vez que sugiera los varios

desenvolvimientos y soluciones posibles, evitará inclinarse por ninguno de ellos a fin de mantener al público en la incertidumbre indispensable al teatro. El final del tercer acto debe ser satisfactorio por cuanto exprese la llegada a una conclusión que sea la suma precisa de los factores acumulados en la obra. Este es, quizás, el más difícil de todos. Al mismo Shakespeare se le reprochan algunos finales precipitados. Dentro de estas líneas generales caben la sorpresa y el contraste en los finales, si bien el autor evitará cuidadosamente que la sorpresa o el contraste rompan con el contenido o con el ritmo de cada acto, o que introduzcan elementos no motivados en el curso del mismo. También, que los *efectos* teatrales de que se valga para hacer caer el telón sean ilegítimos por la violencia o por la afectación de la frase, o por precipitar la situación. Cada final de acto, por lo tanto, debe ser una suma de los elementos del mismo, y el final del fin una suma general de la obra. Esto es indispensable por razones de ritmo, de orden y de equilibrio, tanto en el orden técnico como en el estético. El ejemplo más fácil que puede ofrecerse es el de los finales paralelos: el primer y el tercer actos pueden terminar de modo idéntico. Sin embargo, esto deja en el aire el final del segundo acto. Hacer los tres paralelos presta monotonía a la obra. Hay que tener presente que es en los finales, sobre todo en el último, donde más fácilmente se hace ostensible cualquier forzamiento en una obra. La única solución a este problema parece consistir en que el autor sepa de antemano, antes de lograr una planeación general de su pieza, cómo va a terminar cada uno de sus actos y tenga ya sus frases que se podría designar como claves. Pero esto pertenece ya al dominio de lo que se llama inspiración.

xx. El autor debe eliminar de su itinerario tales

recursos como rebasen la naturaleza misma de lo teatral —entendiéndose por teatral lo que corresponde a exactitud en los valores del teatro y no a los efectos gruesos viciosamente llamados teatrales—, y aun tales como las sorpresas no preparadas o *motivadas*. Estas últimas son demasiado fáciles y marcan una pereza o una falta de honestidad en el autor. Todo desenlace, por sorprendente o arbitrario que parezca, debe constituir un resultado matemático, una suma de los factores que han intervenido en la obra y que el público ha visto desfilar desde la exposición. Este resultado o suma puede ser lo contrario de lo que podría preverse, pero necesita provenir en todo caso de los mismos elementos, sin tolerar la intervención de uno solo ajeno. En ninguna forma debe el autor sorprender desmesuradamente al público ni defraudar jamás sus expectativas, pues al hacerlo trabajaría contra la integridad misma de su obra. Los recursos del autor deben ser siempre legítimos y responder al propósito de unidad de la obra. Un recurso ilegítimo es, por ejemplo, el que produce artificialmente el llanto o la hilaridad en el público por medio de un efecto *teatral* cuando el autor no puede resolver o sostener lógica y congruentemente una situación, o cuando no puede mantener en pie el movimiento psicológico de un personaje. Es ilegítimo también explotar el llanto o la risa del auditorio más allá de lo que toleran los límites mismos de unidad de una obra.

XXI. Se ha hablado de la pausa como parte integral del movimiento del drama. La pausa, en efecto, no debe comunicar nunca la impresión de una laguna; está sujeta, igual que el movimiento y el diálogo, a progresión, o sea a una repetición calculada y ascendente destinada a aumentar el valor y la intensidad dramáticos. Ninguna pausa necesita ser igual a otra en propor-

ciones, pues el autor debe tender siempre a evitar la duplicación de sus recursos, y éste es el elemento cuyo manejo requiere mayor discreción. En general, sólo debe usarse cuando su presencia venga a subrayar lo que el movimiento o la palabra no expresen del todo, cuando exponga la continuación del movimiento interior de los caracteres, y, sobre todo, cuando su valor dramático exceda al que pudieren tener la acción o la palabra.

XXII. De tanta importancia como lo que ocurre dentro de la escena—y a veces de mayor importancia—es lo que ocurre fuera de ella, ya sea durante el desarrollo de los actos o en las interrupciones o intermedios en que transcurre una parte del tiempo del drama. Técnicamente, debe ocurrir fuera de la escena todo aquello cuya realización presentare dificultades sólo superables con la ruptura de la *unidad* del drama, u otras imposibilidades de orden material, y, en general, todos aquellos sucesos cuyo reflejo sobre la acción de los caracteres sea más trascendental que su realización misma. Pero de un modo invariable, todo lo que suceda fuera de la escena debe tener una correspondencia en lo que acontezca dentro de ella y servir a la progresión de la obra. Debe hacerse siempre suponer al público que los personajes continúan viviendo, moviéndose, haciendo algo importante para la acción o la trama cuando han salido de la escena o cuando el telón ha caído. Para los personajes no hay intermedios, *no hay interrupción*.

XXIII. De modo preceptual, el teatro repudia la repetición de acciones o palabras como un recurso barato e insuficiente. El autor se encontrará a menudo, sin embargo, ante la necesidad de acentuar, por medio de la repetición, un concepto o un movimiento. En este caso tendrá que recurrir a la mayor variedad posible, de manera que la frase o acción repetida adquiera cada

(9224)

5.50

1.75 enc.

Ø:

vez un valor y una intensidad mayores y que, siendo la misma, no lo parezca de modo absoluto. Pero aun así, el autor podrá comprobar que siempre es preferible que la repetición no exceda de tres veces, considerando las características mágicas de este número, que hace en cierto modo invisible la repetición y suscita la idea de *unidad* de la frase o acción repetida.

XXIV. Los relatos hechos por personajes en la escena son difíciles de tratar. Ante todo, deben ser fundamentalmente relatos de acciones que el espectador no ha podido presenciar. En seguida, deben coadyuvar a la progresión del movimiento, produciendo un efecto estimulante y animador sobre los demás personajes, provocando en ellos acciones, reacciones y determinaciones encaminadas a resolver satisfactoriamente la obra. Deben ser relatos ligados de modo racional con la trama y no añadidos o rellenos. El espectador sólo puede tolerar que un personaje refiera algo que él ha visto ya, cuando los hechos sean alterados voluntaria y deliberadamente por el narrador para provocar una reacción particular en su oyente, o bien cuando el relato va a exponer una interpretación singular, reveladora del carácter del narrador. En este último caso, su tratamiento es más complejo y amerita una atención especial de parte del dramaturgo.

XXV. La progresión de las escenas de una obra está subordinada ante todo a su variedad. Este último requisito pide que los personajes sean alternados en las diversas escenas en una proporción de número o de tiempo siempre diferente. En una obra simétrica—y casi todo drama debe serlo—las escenas entre dos personajes deberán alternar con otras en las que figure mayor número de ellos, es decir, tres, cuatro, cinco, seis, en forma primero ascendente y después descendente, hasta que,

siendo *necesario*, vuelvan a quedar sólo dos caracteres principales o secundarios. La intensidad puede lograrse por igual con el aumento o con la disminución del número de personajes, y la escena culminante puede, según el caso, necesitar de una multitud o de una pareja solamente. Recuérdese que la sucesión de diálogos entre dos personajes, o de escenas entre varios, sin alteración, implica pobreza de recursos, monotonía, falta de variedad, salvo en casos excepcionales como obras cuyo reducido número de caracteres así lo pida. En este caso, debe buscarse la variedad alternando al primer personaje, por ejemplo, sucesivamente con el segundo, el tercero y el cuarto; al segundo con el tercero, el cuarto y el primero; al tercero con el cuarto, el primero y el segundo, etc. El monólogo o soliloquio parece definitivamente caído en desuso aun dentro del teatro poético, y debe ser evitado especialmente en obras realistas o naturalistas. Sin embargo, para mayor variedad, es posible intercalar pequeñas escenas de *transición* a base de un solo personaje, con tal de que éste se limite a ejecutar determinados movimientos, a realizar acciones puramente pantomímicas o a pronunciar una sola frase, que puede ser un comentario a lo que acaba de ocurrir, una amenaza, una burla, un recuerdo tardío, etc. Nada, ni siquiera un lenguaje excelente, puede suplir la falta de variedad.

xxvi. Una vez que el autor ha tomado en consideración todos estos factores, antes de desenvolver su sinopsis en forma dramática, debe *visualizar* la acción de su obra en todo lo posible, si bien esto no significa que necesite prescindir voluntariamente de las sorpresas, hallazgos y transformaciones que sobrevienen a menudo en el desenvolvimiento de un drama en proceso de elaboración. *Visualizar* es la acción que permite objetivar, dar una tercera dimensión al lugar, la trama y los

personajes. El autor debe saber dónde y en qué ambiente va a transcurrir su drama; calcular el número de puertas y ventanas que la acción necesitará; las puertas especialmente sirven para diferenciar las entradas y las salidas y para dar un relieve y un valor propios a cada una. Esta es una conquista del teatro moderno, pues en el clásico griego eran de reglamento tres salidas. Después, el autor está obligado a conocer todos y cada uno de los muebles y útiles que jugarán en la escena, disponiendo su composición en ella de un modo que responda precisamente a las necesidades de la obra. Así sabrá cuáles y cuántos movimientos variados pueden ejecutar sus figuras, podrá colocar ciertas frases en ciertos sitios precisamente. Para el objeto puede trazar un pequeño plano de la escena, en el que comprenda a veces hasta las habitaciones o los exteriores que *no se ven*, a fin de conocer la casa y sus alrededores, de calcular el tiempo lógico de las entradas y salidas, y de dar mayor flexibilidad al movimiento de los personajes. En el plano hará figurar en forma convencional el mobiliario y los útiles que necesite, para llegar al mismo resultado. Deberá visualizar igualmente las proporciones, las características arquitectónicas y los colores de su decorado, de modo que éste comunique única y precisamente el ambiente adecuado al ritmo, al tono y al contenido de la obra, observando además una unidad escrupulosa entre el estilo del decorado y el estilo de la obra misma. Así todo estará en su lugar, *en su país*, y no fuera de él. Visualizará igualmente el movimiento de objetos como cuadros o muebles que cambien de lugar, cortinas practicables, paquetes, lámparas, etc., así como de los útiles personales de cada uno de los caracteres: abanicos, armas, bastones, sombreros, cigarreras, bolsos, etc. Realizado este proceso de visualización hasta la extremidad posible, el autor podrá dedicarse con entera fa-

cilidad a la acción de escribir. Esta es la rutina que, en lo general produce mejores resultados, y la que más simplifica la tarea de escribir.

xxvii. Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen por acotaciones. En éstas deberá ser explícito sin extensión, conciso sin oscuridad y exclusivamente *funcional*, absteniéndose de darles un carácter literario o de comentar en ellas la acción o el diálogo, y usándolas sólo para guiar al director, al actor, al escenógrafo, hacia la buena realización de su obra. Mientras menor sea el número de acotaciones más simplificada se verá la tarea de los intérpretes: pero hay que evitar el exceso en la escasez como en la demasía y atenerse a lo *necesario*, que es la verdad misma del teatro.

xxviii. De todas las tareas del autor, la más compleja es quizás la que se refiere a la caracterización de sus personajes. Los medios principales para caracterizar a un personaje son: la expresión hablada, las reacciones psicológicas, los movimientos, la posición social y la edad, ésta considerada como un factor moral independiente del maquillaje. En principio, todos los caracteres deben estar sujetos a una *identidad de valores* sin la cual no existiría equilibrio en la obra. Esta identidad nada tiene que ver con la extensión del papel de cada personaje, ni con el brillo de cada escena, ni con lo principal del carácter. Se refiere exclusivamente al relieve que cada uno debe tener en lo suyo. Habría que considerar la obra teatral como un cuerpo humano, en el que todas las funciones son equivalentes e interrelacionadas, dependen unas de otras y son igualmente necesarias. El problema de la caracterización consiste ante todo en

dar unidad a cada una de las partes de ese cuerpo: unidad de movimiento y de función, y en seguida en armonizar los caracteres en una composición lógica en la que cada uno cumpla con igual maestría y oportunidad su cometido, tal como ocurre con la cabeza, las manos, los pies, la respiración, etc., en el cuerpo humano. Cuando un personaje no es necesario debe eliminársele, pues produciría la impresión de una tercera mano o de una segunda nariz. A veces, para obtener mayor variedad, puede seguirse el procedimiento de *dividir* uno o dos *caracteres* entre varios *tipos*. Esto es recomendable para las obras en las que aparecen políticos o figuras destinadas a hacer número; pero debe limitarse con gran severidad, pues de otro modo el diálogo se dispersaría en bocadillos. Pueden alternarse en una misma obra caracteres y tipos; pero sólo cuando los varios tipos genéricos dan la suma de un carácter. En otras palabras, cuando los tipos sean representativos de una idea social o general y no necesitan tener profundidad personal. En todo caso, es preferible que en una obra de caracteres la mayor parte de los personajes tengan carácter propio. En cambio, en las obras a base de *tipos*, éstos pueden alternarse con siluetas o figuras episódicas sin relieve, aunque también es preferible que todos los personajes sean tipos. El tipo y la silueta que carecen de valor psicológico son característicos del teatro español, ya en la comedia sentimental o en la comedia de astrakán. Deben evitarse en lo posible por cuanto son deleznales en la representación humana y conductos demasiado estrechos para la emoción dramática.

XXIX. Si bien la lógica de los acontecimientos en el teatro se halla desligada de muchas trabas de orden primario, tiene una correspondencia directa con las esencias de todas las cosas, de manera que cuanto ocurre

en el teatro debe parecer probable aun dentro de la imposibilidad. Lo improbable, aunque sea posible, debe desecharse. Por otra parte, la lógica del teatro necesita ser comprendida como más concentrada que la lógica de la vida, de suerte que mientras en la vida la lógica se embaraza de infinidad de obstáculos circunstanciales y sigue a menudo una línea quebrada, en el teatro debe seguir una línea recta y prescindir de toda superfluidad. Cuanto detalle intervenga en el teatro debe, una vez más, ser necesario.

xxx. Todo lo que pasa en el teatro necesita ser objetivado, adquirir una tercera dimensión, aun cuando se trate de una idea filosófica o de cualquiera otra abstracción mental. La objetivación clara y el movimiento preciso son los únicos elementos que dan vitalidad y respiración a una obra.

xxxI. El autor debe tener siempre presente la limitación del tiempo que le impone la circunstancia de que la obra no será completa mientras no se presenta a un público, y que este público rara vez puede forzar su atención más allá de un límite promedio de dos horas y media. Por consiguiente, las descripciones de ambiente y de carácter, en las que un novelista, por ejemplo, puede invertir de veinte a cien páginas, un dramaturgo debe aspirar a resolverlas en veinte o cien palabras. Pero esta reducción se entiende como una selección llena de energía, pues nada de lo que se dice en el teatro, aun lo más aparentemente superficial, debe carecer de lo que podría llamarse una *electricidad*.

xxxII. El autor necesita situar su profesión en los ángulos siguientes: Escribe para un público determinado, para aquel sector del público cuya vida le interesa reflejar y cuya paga le interesa recibir, y no para todos

los públicos, si bien éste es el ideal que resulta de una elevada capacidad. Aunque no escribe precisamente una obra literaria, debe darle condición de perdurable literariamente hablando, o por lo menos de *legible*. Escribe para el teatro precisamente, y por lo tanto con absoluta sujeción a las limitaciones y recursos de un escenario, aunque pueda aumentar estos últimos por medio de una ingeniosidad natural. Escribe para actores, es decir, para seres humanos, falibles y maleables; le interesa, por lo tanto, estudiar previamente las posibilidades y las limitaciones de los actores a quienes ha visto actuar, y escribir para ellos a fin de hacer posible la realización inmediata de su obra. Debe conocer el tema de que se trata y el ambiente en que se desarrolla su drama, sin que esto circunscriba necesariamente su tarea a una función meramente repetidora o reproductiva, ni oponga obstáculos al vuelo de su imaginación, aunque su imaginación debe ser puesta en movimiento por una realidad humana o ideológica. Debe apelar a la mayor economía posible de recursos y caracteres sin llegar nunca a lo esquemático o desnudo. Debe sacrificar sus preferencias personales, sus simpatías o antipatías por un género, una idea o un personaje, si éstas lo llevan a quebrantar la unidad de su obra. Debe vigilar cuidadosamente el desarrollo de sus personajes, y no sólo permitirlos, sino aspirar en todos los casos a que ellos se salgan del marco y cobren vida propia. Si ha hecho una obra humana, coherente, interesante y viva, en cualquier género o estilo, puede esperar el reconocimiento y el aplauso del público. En cambio, no puede esperarlo si al escribir busca especialmente el éxito exterior y no la unidad interior de su obra. El primero es resultado de la segunda, y casi todos los dramaturgos que hacen concesiones excesivas al público, olvidan esto, por lo cual sus obras, aunque algunas tengan éxito inmediato, jamás perdu-

ran. Debe escribir sinceramente y no buscando halagar a un público u otro; el público se da cuenta, temprano o tarde, de toda mixtificación y la castiga. El autor debe estar preparado a resistir a la crítica, no con el amor propio natural del mexicano que decreta "Lo que yo he hecho, mal o bien hecho está bien hecho", sino con un espíritu de rectificación y de mejoramiento propio. Es decir, estar dispuesto a eliminar lo supérfluo, a reescribir lo no logrado o lo que no corresponda a su intención auténtica o a la unidad de su creación. El mismo espíritu le servirá para defender lo realizado cuando así sea justo. Debe abordar su profesión con una actitud técnica y no romántica, y recordar que ella tiene instrumentos que no por invisibles son menos necesarios que el piano al pianista o el aeroplano al aviador, y tratar de dominarlos antes de sentirse maduro o capaz de una realización total. Para el autor que principia es aconsejable la limitación de un acto antes de que aborde obras de extensión normal. Todos los puntos de este Itinerario son aplicables a toda obra independientemente de su medida.

I. LOS GENEROS

✓TRAGEDIA (Del latín *Tragoedia*, del griego *Tragos Ode—Canto del Macho Cabrio—*): Obra de origen religioso en que se presenta el conflicto del carácter humano contra el destino y los dioses, destinada a excitar el horror y la piedad en el público. Sus personajes son siempre nobles y superiores—reyes, príncipes, caudillos, etc.—, y su trama describe el paso de los caracteres de un estado de bienestar a un estado de infortunio. La tragedia se basa habitualmente en una anécdota—mito o episodio histórico—conocida del público, y las obras griegas de este género registran la historia de las familias que tuvieron mayor predominio en el gobierno y en la guerra. Los principales poetas trágicos de la antigüedad cuyas obras se conservan, son: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

✓COMEDIA (Del latín *Comoedia*, del griego *Comus* o *Comos Ode* o *Canción Aldeana* o del *Populacho*.): Obra originada en las ceremonias festivas que los griegos practicaban en honor de Dionisos (Baco entre los latinos). Se dirige, en general, como una crítica a las costumbres y, al contrario de la tragedia, utiliza como elemento las características bajas o ridículas de los personajes. A la vez, sus personajes no son príncipes ni semidioses, sino representativos de clases más bajas. En su acción, los caracteres pasan generalmente de una condición adversa a una condición próspera. Los prin-

cipales poetas cómicos de la antigüedad son: Aristófanes en Grecia; Plauto y Terencio en Roma.

✓ **TRAGICOMEDIA:** Obra que reúne, en personajes y escenas diferenciados, las características de la tragedia y la comedia. Género poco usual cuyas muestras más importantes son *Los Cíclopes*, de Eurípides (griego), aunque a menudo se cita esta obra más bien como ejemplo de drama satírico, y *La Celestina*, del español Fernando de Rojas. *El Cid*, de Corneille, aunque concebido en principio como una tragedia, es citado con frecuencia como espécimen de tragicomedia por tener un final feliz.

✓ **SÁTIRA:** Obra que encuentra su origen en la antigua costumbre de satirizar, popular en Grecia, y en la que intencionadamente, y en términos de extrema agudeza, se hace burla de las costumbres o características de una persona o grupo social. (V. *Los Cíclopes*, de Eurípides). El propósito de la sátira es el rebajamiento y el ridículo, y no interviene en ella elemento alguno de fantasía lírica.

✓ **FARSA** (Originalmente *relleno*, del latín *farcire*, rellenar): Obra generalmente en un acto—aunque puede alcanzar la extensión normal de tres—en la que se exageran grandemente los términos y los rasgos de modo de producir una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas. Esencialmente obra no realista de divertimento, a costa del ridículo representado en ella, en la que, a la inversa de la sátira, se manifiesta con frecuencia un alado elemento de fantasía lírica. Género popular en la Edad Media; una de las más vitales de entonces es *El Abogado Pierre Pathelin*, anónima. También la han explotado autores modernos, como Jacinto Benavente en *Los Intereses*

Creados; Crommelynck en *El Estupendo Cornudo*; Emile Mazaud en *Dardamelle* o *El Cornudo*; Jules Romains en *M. Le Troubadec saisi para la Débauche*; Julio Jiménez Rueda en *La Silueta de Humo*; Valentina Katayev en *La Cuadratura del Círculo*; Xavier Villaurrutia en *Sea Usted Breve*. En la farsa moderna la caricatura es más bien de orden psicológico y recoge todas las contradicciones de los caracteres.

PIEZA: Obra seria de extensión normal, comúnmente llamada drama, que aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos. Sus antecedentes más importantes datan del naturalismo, sobre todo de Ibsen, Strindberg y Bernard Shaw. La pieza es generalmente realista o naturalista, y aunque a menudo incluye la muerte en sus elementos dramáticos, no llega a ser una tragedia por causa de la altura social de sus personajes.

MELODRAMA: Originalmente drama o acción acompañada de música instrumental. Desde el siglo XIX, obra popular, de extensión normal, hecha a base de tipos superficiales un tanto truculentos: el héroe, la heroína, el villano. Se nutre generalmente de asesinatos, venganzas mortales, odios activos, etc. El melodrama moderno, sin embargo, en el que son maestros los norteamericanos ha evolucionado también hacia lo psicológico en especímenes como *A Puertas Cerradas* (*Kind Lady*), *Al Caer de la Noche* y *El Amor de un Extraño*, películas tomadas de piezas de teatro por Edward Chodorow, Emlyn Williams y de una novela de Agatha Christie, respectivamente.

SAINETE: Obra en un acto con tendencia cómica, descriptiva de las costumbres pintorescas locales. Es

una descendencia del entremés español, y el más importante de los autores que han explotado este género, el que en realidad delineó mejor sus características, es don Ramón de la Cruz. Aunque caído en desuso actualmente, el sainete puede tener una reaparición.

OBRA POETICA: Pieza de extensión variable, generalmente seria y aun trágica, en la que los personajes se mueven en un clima poético, sobrenatural o sobreal, usando elementos, situaciones y diálogo en consonancia con el sentido de la poesía contemporánea, aunque la obra no sea escrita en verso. Género modernísimo en su concepto de unidad, cuyos grandes autores son, en Francia: Jean Giraudoux (*Intermezzo*, *Anfitrión* 38, *La Guerra de Troya no tendrá lugar*, *Electra*, etc.); Jean Cocteau (*La Máquina Infernal*, *Los Caballeros de la Tabla Redonda*, etc.), y en los Estados Unidos: T. S. Eliot. (*Asesinato en la Catedral* y *Reunión de Familia*) y Maxwell Anderson (*El Desierto Blanco*, *María Reina de Escocia*, *Winterset*, etc.). Como en el caso de *Winterset* (*Bajo el Puente*), de Anderson, la apariencia y la anécdota pueden ser realistas, mientras la esencia y el tratamiento son poéticos. No debe confundirse este género con las obras románticas en verso alejandrino o en romance castellano.

II. LOS ESTILOS

ESTILO: Forma singular de expresión en las artes que sólo existe cuando caracteriza universalmente el espíritu de una época, su actitud ante la vida y su *realidad*, con sujeción a un conjunto de reglas técnicas, estéticas y de conducta.

ESTILO CLÁSICO: Originalmente, el de los autores de la antigüedad, que se contrae a la imitación de la vida en sus esencias y formas superiores, y de su sentido, dentro de una gran unidad de elementos. Estilo esencialmente objetivo, plástico y económico en sus materiales del que son inseparables las reglas de la arquitectura y del ritmo. Estilo viviente, no sólo por su condición imitativa de la vida y por su coordinación con ella, sino también en el sentido de la conservación, a través de los siglos, de las obras que califica. Período: La antigüedad griega.—Las producciones clásicas que se conservan son las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y las comedias de Aristófanes.

NEO-CLÁSICO: El de los autores no clásicos que compusieron sus obras en una época ulterior apegándose al conjunto de reglas de los autores clásicos. Sus obras son imitativas de la literatura clásica y de sus temas, lenguaje y materiales, en vez de serlo directamente de la vida.—Período: La antigüedad romana. Autores principales: Terencio, Horacio, Menandro, Séneca. Se considera generalmente la existencia de un primer

período neoclásico en el siglo xvii, que, en realidad, es el segundo. Sus antecedentes y autores principales son: Marlowe, Ben Jonson y después Congreve en Inglaterra; Juan Ruiz de Alarcón en España y en la Colonia; Racine, Molière y Corneille en Francia.

SEUDO-CLÁSICO: El de los autores posteriores al neo-clasicismo romano, que compusieron sus obras imitando a los clásicos griegos a través de los neo-clásicos latinos. Estas obras, tratando de mantener en pie una fórmula ya caduca, carecen de esencia y de contenido vitales en grado mucho mayor aún que las piezas neoclásicas representativas de categoría menor.—Período: siglo xvii: autores principales: Chapelain y D' Aubignac en Francia; siglo xviii: Marivaux y Voltaire en Francia; Goldoni en Italia; Thomas Rymer y Goldsmith en Inglaterra; Moratín (y después Manuel Eduardo de Gorostiza) en España.

ESTILO ROMÁNTICO: Equivalente literario y artístico de lo que es el barroco a la arquitectura. A diferencia del clasicismo—con el que comparte el predominio de los estilos originales en las artes—es esencialmente subjetivo y esencialmente interpretativo de la vida. Donde el clásico *imita* y reproduce dentro de un unido conjunto de normas, el romántico *interpreta* individualmente apoyándose a menudo en un sistema de efectos contrastados. Uno de sus teorizantes, Schiller, pretendía *crear* y no imitar la vida en sus obras, satisfaciéndose con cumplir su deber como hombre, no ya como poeta. Se distingue por cuatro rasgos típicos: la investigación reconstructiva del pasado o de lo extranjero (ampliación de horizontes); la individuación de sus materiales (bien, mal; fealdad, belleza; bondad, crueldad, etc.) siempre en contraste; un realismo exagerado y falso en todos los elementos que utiliza, por

cuanto los sujeta siempre a una interpretación individual, y, finalmente, su resistencia a acatar los preceptos de unidad, arquitectura y ritmo que rigen en el estilo clásico. Se relaciona generalmente al romanticismo con el cristianismo; pero su primer período coordinado se localiza en el siglo xvi, y sus principales autores son Shakespeare en Inglaterra, y Lope de Vega, Tirso de Molina y sus contemporáneos, y Calderón de la Barca, en España. Su segundo período, en el que el movimiento toma su nombre, abarca de las dos últimas décadas del siglo xviii a la quinta del xix. Autores principales: Lessing, Goethe, Schiller, los dos Schlegel—sobre todo como traductores de Shakespeare y Calderón de la Barca—Buchner, Kleist y Wieland, en Alemania; Víctor Hugo, Alejandro Dumas padre y Alfredo de Musset en Francia; Shelley en Inglaterra; Mariano de Larra, José Zorrilla, Eugenio de Hartzenbusch y Bretón de los Herreros en España; Ignacio Rodríguez Galván y Fernando Calderón en México.

NEO-ROMÁNTICO: Intento, como en el caso del estilo neo-clásico, por aplicar a una época nueva una forma literaria o artística de expresión correspondiente a una época anterior. Lo distinguen las mismas características que al romántico, aunque su calidad es inferior y en él las virtudes se encuentran disminuídas y los defectos acrecidos por la distancia que hay entre sus métodos de expresión y las épocas o los sentimientos que interpreta. Su período puede localizarse entre el último tercio del siglo xix y la primera década del xx. Autores principales: Echegaray (xix), Villaspesa, Marquina y Fernández Ardavín (xx) en España; Edmond Rostand en Francia; José Peón y Contreras en México.

ESTILO REALISTA: Se dice del que, sin caer dentro

del sistema clásico, aspira a reflejar la realidad en todas sus formas pero imponiéndole límites, olvidando el carácter fundamentalmente activo y evolutivo de la realidad, y creando "tipos" sociales. En todos los estilos dramáticos, sin embargo, aparece el realismo como un fenómeno inseparable del teatro: ora como anécdota, ora como lenguaje, ya como psicología, ya como personajes. Cuando todos estos factores son idénticos entre sí y componen un conjunto, existe un estilo realista, si bien el realismo está siempre, como la realidad, en evolución. Fundamentalmente el estilo realista se refiere a los problemas sociales y entraña una tesis. Período: el realismo se inicia a fines del siglo XVIII y continúa, transformándose, hasta la época actual. Entre sus precursores figuran: en Italia, Goldoni; en Francia, Beaumarchais; en Inglaterra, Goldsmith; en Alemania, Lessing. A principios del siglo XIX el realismo toma el camino de la pieza bien hecha, o sea un realismo sentimental, superficial y teatral. Los autores culminantes de esta manera son Scribe y Sardou en Francia en la primera mitad del siglo XIX. Bajo su influencia, a principios de la segunda mitad del mismo siglo, Emile Augier y Alejandro Dumas hijo llevan la pieza bien hecha a su perfección, dándole además un definido carácter social e ideológico. Característica inseparable de la pieza bien hecha es el personaje "razonador". Dumas hijo cree, de este modo, "hacer su parte como poeta y su deber como hombre", a diferencia de los románticos que, como Schiller, sólo pensaban en su deber humano. Ejerce influencia sobre Gogol en Rusia; sobre Ibsen en Noruega; sobre Robinson Planché, Robertson, Henry Arthur Jones y Arthur Wing Pinero en Inglaterra, que ponen en acción un realismo emotivo y social; sobre Freytag y Sudermann en Alemania. En Francia, a fines del siglo XIX sostienen la

escuela Brieux, Paul Harvieu, Francois de Curel y otros menores; el primero es quien lleva a la perfección la pieza de tesis.

ESTILO NATURALISTA: Surge como una protesta contra las limitaciones del realismo, contra las escuelas, sistemas y sectas, que se estiman contrarios a la verdad humana, y contra el arte mismo por su "arreglo necesario" y su "ideal absoluto", en suma contra todo lo que no sea el hombre y la naturaleza desde el punto de vista científico. En divergencia con las convenciones de la pieza bien hecha, el drama naturalista pretende ser una "acción que no consista en historia alguna inventada para la ocasión sino en las luchas internas de los caracteres; no hay lógica de hechos, sino una lógica de sensación y sentimientos; y el desenlace es el resultado matemático del problema propuesto". Las grandes conquistas del naturalismo son la "cuarta pared" representada por el telón y la "rebanada de vida" como lema y sistema de lo que se expresa en una obra naturalista. El naturalismo en las letras y en el teatro coincide con el daguerreotipo y la fotografía; con la revolución industrial y mecánica; con las teorías geológicas y darwinistas del mundo y de la evolución humana; con el realismo y el impresionismo en la pintura; con el wagnerismo en música, y con las teorías de revolución social de Owen y Marx. Aspira a reproducir en las artes, pero sobre todo en el teatro, la naturaleza en su infinito, no como síntesis, sino detalle a detalle, casi sin otra selección que el "fragmento de existencia" o "rebanada de vida"; a veces, en obras que no parten de un principio ni alcanzan un fin definidos. Tiene características básicamente fotográficas y se apoya en la razón y en los casos orgánicos. Como todos los estilos, cubre dos épocas; una de iniciación y otra de perfeccionamiento.

En la primera, su unidad reside en la totalidad de la naturaleza; en la segunda, en el estudio de los casos resueltos en la naturaleza. Introduce en el teatro los elementos de la ciencia y de la fisiología modernas por cuanto aspira a expresar los fenómenos naturales en movimiento. Tiene también un definido carácter de estudio social evolutivo, muy superior al del realismo. En su época mejor, a través de autores como Chejov, expresa el flujo de la vida y de la naturaleza en el hombre y la disolución social en su ángulo humano. A diferencia de otros estilos, se distingue por asociar fielmente el aspecto plástico de la representación con el contenido de las obras, por lo cual entre sus creadores merecen igual crédito los dramaturgos y los directores de escena—que se originan en él—. A este estilo se debe la transformación mayor del arte histriónico y el concepto todavía moderno del teatro: es decir, la unidad y el relieve proporcionados de todos los elementos literarios, artísticos y humanos del teatro. Período aproximado: del último tercio del siglo XIX hasta 1906 en que acaba el Teatro Libre de Antoine. Autores principales: Originador: Emilio Zolá; Henri Becque, los Goncourt, Paul Alexis, León Hennique, Alfonso Daudet, etc., en Francia; Ibsen, Bjornson y Strindberg en los países escandinavos; Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Maximiliano Harden, etc., en Alemania; Antón Chejov y Máximo Gorki en Rusia; George Meredith, Thomas Hardy, Wing Pinero, Henry Arthur Jones, George Bernard Shaw, etc., en Inglaterra. Directores principales: Antoine en Francia; Stanislavski y Nemirovich Dánchennko en Rusia.

ESTILO REALISTA SELECTO: El realismo selecto constituye un grado depurado del realismo que aprovecha ante todo las conquistas técnicas del natura-

lismo y que trata de captar en su expresión valores de evolución más lenta. Armoniza sus elementos hasta componer una realidad más artística, arbitraria en gran modo, y a la vez más universal que en el caso del realismo a secas. En esta forma el realismo se despoja de los defectos inherentes a sus grados anteriores y asimila todas las excelencias posibles, por lo que caben dentro de él incluso asuntos poéticos tratados con apego a una apariencia realista seleccionada. Entre sus autores más representativos figuran algunos de los activos en el naturalismo: Ibsen, Strindberg, Arthur Wing Pinero y Henry Arthur Jones; y aunque tiene en el siglo XIX antecedentes tan ilustres y completos como Arthur Schnitzler en Austria, alcanza su mayor elevación en las piezas de George Bernard Shaw. Otros autores ingleses importantes son John Galsworthy, John Masefield y J. M. Barrie, introductores estos dos de un tipo de realismo poético; en España, Jacinto Benavente; Sidney Howard, Maxwell Anderson, Phillip Barry, George Kelly, S. N. Behrman, Robert Sherwood, Elmer Rice, Clifford Odets (realismo social), y, ocasionalmente, Eugene O'Neill, en los Estados Unidos; Pirandello, con un realismo psicológico, en Italia; en Alemania, Carl Zuckmayer y sobre todo Ferdinand Bruckner, con un realismo objetivista y psicoanalítico; Marcel Achard y Claude-Roger Marx, en Francia, con un realismo poético, y Celestino Gorostiza en México, en la misma variedad que estos últimos.

ESTILO SIMBOLISTA: Se clasifica así al movimiento dirigido contra el naturalismo en las artes (filosóficamente por Nietzsche), que intenta, por contraste, expresar solamente el contenido y los movimientos del alma, lo interno por oposición a lo exterior, lo fundamental y esencial en vez de lo superficial y transitorio.

El estilo simbolista es particularmente *sugestivo*, en vez de ser imitativo como el clásico o interpretativo como el romántico. En el teatro tiende en gran modo a reducir la movilidad escénica, ya que sus obras ejemplares se fundan sobre un simbolismo básico desenvuelto sobre todo por medio del lenguaje, cuya restauración al lugar preferente que había ocupado en el teatro siempre antes del realismo y el naturalismo, es la mayor excelencia del estilo simbolista. Época: Última década del siglo XIX y primera del XX. Autores principales: Paul Fort, Maurice Maeterlinck y Paul Claudel, en Francia y Bélgica. Este movimiento coincide con las teorías de Edward Gordon Craig, Adolphe Appia y Georg Fuchs, que renuevan el concepto plástico del teatro y el de la dirección de escena apoyándose en el decorado, el ritmo y la dinámica respectivamente, y, en general, en la luz.

IMPRESIONISTA: Mientras en la pintura es fácil e inteligible hablar de un estilo impresionista, igual que en la música, no ocurre otro tanto en el teatro, excepción hecha, quizás, de realizaciones del dominio plástico. Sin embargo, se insiste en mencionar este estilo dentro del teatro y se lo define como "la recepción pasiva de la impresión de la naturaleza" (B. Diebold). Implica la capacidad de sugerir grandes conjuntos con medios económicos, de producir una impresión total con un solo detalle determinante. En todo caso, es, a semejanza del simbolismo, un estilo sugestivo que—en vez de sugerir por medio de símbolos o detalles—lo hace en conjunto y tiende a producir la impresión total e inseparable, por ejemplo, de un paisaje en la pintura, o bien de un conflicto dramático en el teatro. En dirección escénica puede tomarse como un conjunto destinado a producir una impresión definida y sostenida en el público, como en las producciones de Max Reinhardt de

El Sueño de una Noche de Verano y de *El Milagro*. En el teatro escrito puede reconocerse por la calidad sugestiva del lenguaje, de las escenas, de lo no expreso, que aspira en gran modo a crear en el oyente una impresión determinada para moverlo a imaginar lo que no ve. Período indefinido entre 1915 y 1920. Como autor más o menos característico de este estilo puede mencionarse a Charles Vildrac, que en piezas aparentemente realistas aplica los principios simbolistas de Maeterlinck en cierto modo y consigue comunicar la impresión de otro mundo, interior y divorciado de la realidad, en el que sus personajes viven su verdadera vida. También Eugene O'Neill puede ser clasificado como impresionista en su pieza *El Emperador Jones*.

ESTILO EXPRESIONISTA: Es otra fuga del realismo y una protesta contra los métodos de ese estilo y del naturalista. Según Bernhard Diebold (*Anarchie im Drama*), el expresionismo aspira a expresar o dar forma a la naturaleza a través del alma activa del yo. En otras palabras, la naturaleza tomaría la forma anímica del hombre que la expresa, reconcentrada y exagerada, pero sin que se pierda de vista su condición de naturaleza. Se han usado igualmente, para definir este estilo, el símil del ojo de la cámara (aplicado también, sin embargo, en cierto grado, al naturalismo, y absolutamente al impresionismo), y el de los rayos x más exacto, por saberse que en una radiografía aparecen a la vez el contorno y el contenido del cuerpo humano. En suma, en una obra expresionista, las formas externas ceden ante las formas anímicas, y en la escenografía expresionista se usan a menudo casas deformadas, de paredes oblicuas, para expresar la distorsión moral de quienes las habitan; dibujos extraños para expresar las ideas obsesionantes de los personajes, o mundos o ideas

interpretados de modo personal (como el cielo, convertido en una comisaría en *Liliom*, de Molnar). En la obra dramática de este estilo, el autor puede usar de un lenguaje incorrecto, hasta incoherente y automático, para exhibir el desorden espiritual de los caracteres, o máscaras, para mostrar sus cambios de ánimo o idea, o un lenguaje doble (*Extraño Interludio*, de O'Neill). Período: la postguerra. El expresionismo se origina en Alemania. Autores principales: Georg Kaiser, Ernst Toller, Arnolt Bronnen y Walter Hasenclever, en Alemania; Jules Romains, en sus piezas unanimistas, Pellerin, Gantillon y Lenormand, en Francia; Frátiček Langer en Checoslovaquia; Andreiev, Evreinoff y Ossip Dymoff en Rusia; Velona Pilcher en Inglaterra; John Howard Lawson, Francis Edwards Faragoh, John Dos Passos, Elmer Rice y Eugene O'Neill, en Estados Unidos; Pirandello, San Secondo y Bontempelli en Italia; Molnar en Hungría; Claudio de la Torre en España; Xavier Villaurrutia en México (*Parece Mentira* y *Sea Usted Breve*).

ESTILO POÉTICO: Aunque, en principio, el teatro ha sido, en todas sus grandes épocas, poético, y no obstante que toda buena obra dramática es fundamentalmente poética, la maduración incesante del concepto de unidad en el drama ha venido a imponer esta diferenciación, en apariencia innecesaria. Estilo poético, pues, no se refiere a la obra simplemente en verso, y a veces llega a excluirla. Por estilo poético debe entenderse una actitud creadora que despoja al tema y los materiales de una obra de toda envoltura contingente; que considera los valores esenciales de las cosas en un lenguaje poético sin rasgos estadísticos, pero también despegado de toda retórica; en el que las palabras, aun en prosa, son todas esenciales, singulares, por decirlo así. Puede hablarse de

estilo y de obra poética donde el clima, el asunto, el tratamiento de los caracteres, corresponden a una interpretación superior, es decir, poética, de la realidad, correspondiente, además, a la expresión poética viva del espíritu contemporáneo. Hay obras poéticas en prosa; pero sólo las hay en verso cuando el verso contiene los valores de la realidad contemporánea de esas obras; cuando es coloquial, contrastado y directo. Período: Independientemente de que el buen teatro ha sido siempre poético, desde principios del siglo xx ha habido intentos de formación de un estilo poético, que continúa a la fecha y que seguirán sucediéndose. Autores principales: Entre los precursores: William Butler Yeats, J. M. Synge, Lord Dunsany, Lady Gregory y, después, Sean O'Casey, en Irlanda e Inglaterra; William Vaughan Moody, Edwin Arlington Robinson, Ridgely Torrence, Alfred Kreymbourg, Susan Glaspell y Edna Saint Vincent Millay en los Estados Unidos. En rigor, puede considerarse poéticos a todos los autores simbolistas de Francia y Bélgica. Principales autores modernos: T. S. Eliot, Paul Green y Maxwell Anderson en Estados Unidos; Gordon Bottomley, John Van Druten, Stephen Spender y W. H. Auden, en Inglaterra; Jean Giraudoux y Jean Cocteau en Francia; Bontempelli y San Secondo, a menudo Pirandello y ocasionalmente D'Annunzio, en Italia; Valle Inclán en España; Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia en México.

I. Las definiciones de estilos aquí presentadas sólo tienen por objeto coordinar el panorama y la parábola constante de los estilos en el teatro, que difieren ligeramente del concepto general a que se les somete en las demás artes. En una trayectoria universal de los estilos, la perspectiva aquí dada es correcta. No podría, sin embargo, omitirse la consideración de las trayectorias culturales privativas de cada raza, en las que se reproduce un fenómeno, idéntico al universal, que hace que cada una tenga sus clásicos y sus románticos, su caos y oscuridad, su claridad y su ordenación y, después, sus revoluciones. Con todo, por arbitraria que pudiera juzgársela, la trayectoria universal parece necesaria al estudio conjunto del teatro, y evita la confusión que resultaría de una repetición de adjetivos de estilo aplicados a épocas y culturas separadas en el tiempo. El investigador interesado puede ampliar o reducir estas zonas, y encontrará, sobre todo, casos de grandes autores en los que es preciso separar la cronología del espíritu. A la vez, no es difícil observar que no existen más que dos grandes estilos-manantiales: el clásico y el romántico, y un estilo en formación y transformación constante: el realista. Los demás son a menudo subestilos, o manifestaciones parciales que no alcanzan, en rigor, la universalidad de lo que es propiamente un estilo.

II. No habría que tomar las clasificaciones de autores dentro de los diversos estilos como absolutas, por la misma razón de que en muchos casos atienden a la cronología y en otros al espíritu de los estilos. Aquí, también, la ejemplificación está sujeta a un propósito de orden, pero admite diferenciaciones, sutilezas y excepciones infinitas. Fuera de los clásicos griegos, que, por la selección de sus temas y por el espíritu sano que los anima en general, no se ha comprobado que deriven directamente de otros, los demás autores utilizan con frecuencia dos o más estilos para expresarse y dar expresión a sus épocas. Shakespeare no es sólo romántico, ni tampoco Goethe; Ibsen y Strindberg no son sólo naturalistas, ni O'Neill y Rice sólo expresionistas. Las presencias de un mismo autor en varios estilos se explican por la evolución misma de su obra, y a menudo los autores se inician en un estilo determinado para llegar al opuesto a través de experimentos sucesivos. Ocurre con frecuencia, por otra parte, que autores realistas sean sólo realistas; pero hay numerosos casos de excepción, sobre todo en el realismo selecto, que no tiende más que a la apariencia necesaria de realidad. Sin embargo de esta independencia de un solo

estilo, es indudable que Shakespeare, por ejemplo, es, con Lope de Vega, el verdadero originador del romanticismo que los alemanes impulsan a fines del siglo XVIII y Víctor Hugo culmina en 1830; que Ibsen, autor también poético, tiene gran peso en la creación del estilo naturalista, igual que Bjornson, que desde 1868 le aconsejaba hacer "fotografía por la comedia"; y que Strindberg, a su vez, encuentra en el naturalismo una renovación de los métodos histriónicos, pues sólo entonces los actores se deciden a actuar a veces de espaldas al público. Por otra parte, ninguno de los estilos modernos es nuevo, y en autores de la antigüedad y de los siglos XVIII y XIX pueden encontrarse rastros del expresionismo, y en Shakespeare escenas de corte impresionista, por ejemplo. Una vez más, esta materia proscribiera toda clasificación absoluta, y el presente trazado no tiene otro objeto que sentar algunas premisas para una genealogía de los estilos, que sería interesante realizar.

III. En el concepto moderno del teatro, el montaje y la actuación de las obras son partes inseparables de su estilo, y deben corresponder siempre, escrupulosamente, a él. De esta manera el contenido se iguala al continente y el espíritu a la luz y al movimiento, y la parte plástica expresa con sus medios el otro hemisferio de lo que la parte literaria, ideológica o sentimental expresa con los suyos. Esta idea de redondez y de armonía con apego a los elementos fundamentales del teatro—lenguaje, composición, "figuración", movimiento, ritmo y dramatización pantomímica—es respetada en todo el mundo, en particular por los teatros experimentales y de arte.

**UNA INVESTIGACION DE
LOS ESTILOS EN EL TEATRO**

Esta pequeña serie de conferencias sobre "Los Estilos en el Teatro", fué difundida por la estación radiofónica de la Universidad Nacional de México en los últimos meses de 1937 y los primeros de 1938, en consonancia con los trabajos de una Escuela de Teatro que, desgraciadamente, careció de bases económicas y de actividad técnica. El examen y discusión de los estilos, seguido de una práctica experimental sobre la escena, es parte de las carreras que pueden seguirse en todos los departamentos y escuelas de drama de las universidades norteamericanas, que son muchas. Para los fines didácticos de comprobación y experiencia, el estudio de los estilos requiere la lectura y el análisis de las obras maestras o ejemplares de cada uno y, a ser posible, su realización escénica. Pero su finalidad dista de ser pedagógica y es, más bien, de orden estético. Ni se trata tampoco de una teoría cultural, resuelta en sí misma. Pertenece al hemisferio reflexivo del teatro, pero carece de interés si no encuentra una correspondencia en el hemisferio activo del arte dramático. Tampoco podrían estas conferencias tan breves resolver todos los problemas que rodean a los estilos en el teatro; pero no serán perdidas si han logrado, por lo menos, plantearlos todos con claridad, en espera de que inteligencias más brillantes les den una solución exacta y artística.



I

LOS ESTILOS EN EL TEATRO

En el teatro los estilos suceden o proceden indistintamente a las manifestaciones universales de la expresión social y humana sujetas a conjuntos análogos de reglas y encaminadas a los mismos fines en la arquitectura y en las artes. Como en ellas, estos estilos en el teatro se combaten o se encadenan en familias y, a veces, se entremezclan y alían. Pero como ningún arte asocia de modo tan necesario el interior y el exterior de las cosas como el teatro, es en él donde se encuentran resistencias más inesperadas para llegar a una definición sencilla y clara de los estilos. Para la mejor inteligencia de esta investigación habría que examinar primero la palabra estilo, confinada por el uso popular a una connotación tan incompleta como personal. Se habla a menudo del buen estilo de un escritor, o de su buena pluma, por la habilidad con que se sirve de un instrumento de escribir para expresar sus ideas. En este caso, estilo o pluma representan por extensión el vocabulario rico, la construcción armoniosa y correcta, la fluidez de los períodos, en suma, el lenguaje del escritor y su capacidad expresiva. También se alude al estilo o manera peculiar de ser de las personas, incurriéndose a veces en el exceso de hablar del estilo dramático, o cómico, o trágico, de x. En el primer caso se toma el instrumento, en el segundo, el género o la forma, por el estilo, ex-

tendiéndose esta acepción de uso vulgar a los estilos en el arte, que no son ni instrumentos personales, ni géneros ni formas o maneras dadas de expresión simplemente. En las artes la palabra estilo se define como una proyección universal que afecta a las artes mismas y no a sus instrumentos ni a sus géneros o formas canónicas. De esta manera puede hablarse de un estilo en las artes para definir un movimiento universal de expresión del espíritu, sujeto al mismo grupo de reglas dominante que determina la realización de la vida social, religiosa y económica de un país, de un continente o del mundo entero en cierto período. De este modo, un estilo es un fenómeno total de cambio, un acontecimiento de unidad de la vida, de la cultura y del arte en el mundo. De este modo un estilo, el clásico, por ejemplo, puede contener en el teatro instrumentos de expresión, géneros y formas tan diversos como la tragedia, la comedia y la tragicomedia, preceptuándolos todos por las mismas reglas, pues las reglas no afectan a la forma, sino a su relación con la vida.

En lo que se refiere al teatro, los tratadistas han llegado a cierta zona de confusión de los estilos, con frecuencia porque abordan la obra individual para el estudio de un estilo. Es decir, estudian el fruto y no la semilla del estilo, y sujetan éste a los accidentes de unidad que son personales y variados en cada autor. Habría que proponer cada estilo, pues, como una moneda de oro, dotada de sus valores nominal y efectivo, que puede ciertamente cambiarse en cierta cantidad de moneda de apoyo; pero que puede ser también el resultado de una acumulación de esa moneda fraccionaria. Una moneda de oro que, en cierta época, circula libremente por todo el mundo, y que después se convierte en una pieza de colección que puede venderse y transformarse en dinero actual. En otras palabras, todo estilo *vive*, conserva siem-

pre su valor intrínseco aunque pierda su valor nominal, y de su valor intrínseco resulta su descendencia: los sub-estilos que, a través de la historia, pueden emparentarse a él en un examen del arte. Pero para que un estilo pueda vivir, para que pueda reproducirse como tal en diversas épocas del mundo, necesita primero integrarse y ser ese acontecimiento universal de expresión de que se ha hablado.

Como todas las artes, el teatro posee dos estilos básicos, dos estilos manantiales, que son el clásico y el romántico (en arquitectura clásico y barroco), y en torno a ellos hay que agrupar los demás. Del mismo modo que la palabra estilo se tomará en esta breve investigación en el valor que se ha tratado de definir, convendría evitar toda confusión entre los estilos clásico y romántico. Es frecuente la alusión a las obras "clásicas del Romanticismo", expresión que no es, sin embargo, la más confusa de las que circulan. En este caso se aludirá a tales obras como cánones o ejemplares de su estilo, en vez de clásicas. Al mismo tiempo, me parece necesario asignar límites a la cantidad de los géneros que abarca el teatro, para mayor claridad. Así, habrá que considerar dos géneros como legítimos y fundamentales: la tragedia y la comedia, aceptando la tragicomedia, el drama, el melodrama y la farsa como géneros ulteriores, mixtos y transportados.

Las designaciones de los estilos son generalmente retrospectivas; sus nombres nacen después de ellos. Así, la palabra clásico, aplicada al arte de la antigüedad, parece ser una convención de los investigadores y humanistas del Renacimiento. *Clásico*, que sirve a las clases, representa también el sentido de un modelo. El estilo romántico, aunque algunos de sus elementos parecen haber existido desde siempre sin coordinación, es una creación del cristianismo; vive plenamente ya en el teatro

isabelino y en la comedia española del siglo de oro; pero no recibe un nombre ni constituye una escuela sino hasta fines del siglo XVIII. Es decir, cuando se relaciona con todos los fenómenos de cambio de la religión, de la política, de la economía del mundo, y se convierte en un acontecimiento, en una moneda de circulación universal.

Trazar una genealogía de los estilos parece, en general, una tarea azarosa y arbitraria. Sin embargo, la hace posible, necesaria quizás, la sistematicidad de la investigación en nuestra época, aspiración de orden que parece ser la primera respuesta a la confusión y a la oscuridad que se desarrollan en el mundo actual al amparo de la más formidable revisión de valores desde el advenimiento del cristianismo. Además, la visión retrospectiva del mundo se ha dilatado y permite establecer relaciones que hace sólo cincuenta años hubieran parecido desarticuladas y absurdas.

De esta manera, y partiendo de los dos estilos—manantiales, podría adjudicárseles descendencia y ramificaciones directas o indirectas. De la raíz clásica podría llegarse directamente a la comedia llamada de *humour*, originada por Ben Jonson, y a la comedia alarconiana, que componen, con la tragedia *marlowiana*, el núcleo generador del Neo-Clasicismo de los siglos XVII y XVIII. La señal siguiente sería el naturalismo, por razones que intento explicar a su tiempo, y la inmediata en este orden, el expresionismo. El estilo romántico, a su vez, cuya raíz encuentra Nietzsche en Arquíloco, y que es parte accesoria en los festivales dionisiacos, tiene un primer período pleno en el teatro medieval, romántico por su esencia cristiana. Cobra unidad más tarde en la comedia isabelina, en el teatro español periodístico, aéreo y de capa y espada, y se convierte, en 1830, en un estilo-acontecimiento que abarca todos los géneros del teatro y

tiene dos formas reconocidas: la histórica y la realista.

El teatro heróico, más duradero que el movimiento llamado neo-romántico del último tercio del siglo XIX, es heredero directo del romanticismo, heredado a su vez por un subestilo: el simbolismo. La última rama del árbol sería, en este caso, el impresionismo.

Tratadistas norteamericanos en particular, se han empeñado en incorporar el surrealismo al drama en contra de la exclusión categórica que los surrealistas han hecho del teatro y de la música como artes convencionales, preconcebidas y deliberadas en forma y en esencia. Los elementos surrealistas que en el orden pictórico, en la composición escénica, en la contextura del diálogo, en la idea original, en los trucos y en los efectos sonoros han introducido en sus obras autores como Cocteau, Vitrac y Artaud, no bastan a determinar la existencia de un estilo surrealista en el teatro.

En cuanto al realismo, que he dejado fuera de la genealogía sugerida en las líneas anteriores, merece un tratamiento aparte. En principio, porque desde el origen del teatro, en lo que documentalmente es posible comprobar, aparece como accesorio persistente de los estilos clásico y romántico. Después, porque ha sido el más complejo, el peor reglamentado, el más erróneamente aplicado de todos los estilos en el teatro. Finalmente, porque, por razones que explicaré, me parece que ha llegado o se encuentra a punto de llegar a su unidad. De alcanzarla, el realismo constituirá el tercer estilo-manantial del teatro.

Antes de entrar en el estudio separado de cada estilo, deseo añadir tres puntos que me parecen capitales para la inteligencia de esta investigación. Puesto a elegir entre la interpretación filosófica y la interpretación artística de los estilos, opté por una tercera: la interpretación estadística o matemática. Mi versión de los estilos se con-

trae al teatro y a las artes a él anejas, pero de ningún modo a la filosofía. Tampoco sigue la línea de la clasificación de los estilos en las artes independientemente del teatro. Al sugerir esta genealogía y delimitación, intento ofrecer un punto de partida al trabajo de las personas jóvenes interesadas en pulsar la evolución de los estilos en el teatro, fuera de México, y probar, si es posible, que el estilo es algo más que el hombre.

II

EL ESTILO CLASICO

El estilo llamado clásico es quizás el único que, partiendo de una relación profunda con la vida, cuya imitación se propone en las artes, llega a elaborar una preceptiva claramente determinada, que lo distingue de todos los demás, en la medida y en el límite. Podría decirse, en principio, que lo clásico es el conocimiento de la vida expreso en formas objetivas, y su fin la corporificación idealmente humana del espíritu. Por clásico conviene entender viviente, a diferencia de lo neo-clásico, por lo que habrá que entender erudito. En efecto, mientras el estilo clásico parte del conocimiento directo de las formas de la vida en la antigüedad, el neo-clásico parte de un conocimiento de las obras clásicas, no de los materiales que las inspiraron. Y mientras lo clásico preserva, a través de siglos, su redondez y su vida, lo neo-clásico degenera en pocos años en una superchería académica e inerte. Habría pues que conceptualizar propia del estilo clásico la forma de un arte que posee una realidad plástica, y clasicistas aquellas formas que persiguen e imitan una realidad que no poseen. Distingue también al estilo clásico su desinterés personal, su sistema de servir al arte en una imitación de la vida, en vez de servir a la vida en una imitación del arte, como el romanticismo. Es interesante señalar también que en el estilo clásico la preceptiva sucede a la integra-

ción de las esencias y substancias en formas artísticas: es una experiencia, mientras en los demás estilos, principalmente en el neo-clásico, antecede a esa integración: es un cálculo. Pero, sobre todo, el estilo clásico tiene un tiempo único, un presente que se proyecta en el espacio y en el que se reúnen los dioses, los héroes y los hombres. Es *presentista* y creador siempre, en tanto que el neo-clásico es pasadista y conservador. El romántico añadirá al arte una tercera dimensión: la futurista, la visión de lo no acaecido, tal como el cristianismo, reduciendo el presente, añadirá una tercera dimensión al tiempo del mundo.

De esta manera, el estilo clásico viene a ser el único puro, el único *ingenuo* de los existentes. En la cultura griega abarca la religión, la filosofía, la poesía épica, la escultura y la poesía dramática principalmente (la poesía lírica sería motivo de una clasificación menos absoluta). La tragedia y la comedia clásicas, que instituyen los géneros fundamentales del teatro, son consecuencia de dos formas predominantes de la vida en Grecia. Según las raíces, la tragedia representa "el canto del chivo", un canto de terror, desolación y piedad ante el destino final del hombre con relación a los dioses. La comedia, "canto aldeano", expresa el regocijo del hombre ante el advenimiento de una fortuna próspera, originariamente quizás ante las buenas cosechas. Estas dos formas dramáticas emanan de manifestaciones populares y religiosas del espíritu griego, que se refieren a la conjunción de Apolo y de Dionisos en la música y la danza. Por sí, Apolo, representación de la música, sería insuficiente para originar el estilo clásico, porque le falta un elemento de plasticidad y todo lo clásico se refiere principalmente a la forma plástica. Por esto, tragedia y comedia son a la vez plásticas en el *espectáculo* y musicales en el *coro*.

Mencionar la unidad como característica del estilo clásico sería incurrir en una vaguedad. Todo estilo tiene su unidad y su ritmo, y el propio romanticismo obedece a una *unidad de contraste* más o menos irregularmente. Pero es sin duda en el clásico donde más claramente se manifiestan la proporción y la unidad.

La tragedia y la comedia clásicas se basan sobre el mismo principio de imitación de la vida, y seleccionan de conformidad sus caracteres. A la tragedia corresponde la imitación de acciones y caracteres nobles y dignos. A la comedia, la imitación caricatural de los vicios y malos caracteres que se prestan al ridículo. Ambas formas están sujetas al empleo de los mismos elementos, proporcionados siempre a cada género. Hasta ahora, la definición que Aristóteles hace de las partes de la tragedia sigue siendo la más completa: La tragedia debe tener fábula, maneras, sentimientos, dicción, melodía y espectáculo. La fábula, o "imitación de una acción", es la composición de los incidentes. Las maneras son los signos exteriores que permiten discernir el carácter de los agentes de esa acción. El sentimiento es lo que sirve a los que hablan para demostrar alguna cosa. La dicción es la composición de los metros; la melodía o *melopeia*, su conjunto, el poder musical aparente de la tragedia (las obras de Esquilo son todas espectáculos lírico-dramáticos). El espectáculo es el ornamento o decoración. De esta manera, la tragedia pasa de los tetrametros, usuales en su principio por ser de un ritmo adecuado a la danza, al metro iámbico, más largo, que corresponde mejor al diálogo humano y le da *realidad*. Sin embargo, aunque lo que determina esencialmente la tragedia es la acción imitada, elemento de naturaleza realista, por lo tanto; y aunque el mismo Aristóteles afirma que la tragedia es una imitación de las acciones y no de los hombres, la exaltación de héroes y de caracteres ideales es

propósito de la tragedia. La fábula de Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre, hermano de sus hijos, es un *fait-divers* cotidiano de la naturaleza. Se ha registrado siempre entre los animales y entre los hombres de las clases más oscuras, y era un acontecimiento anual en Atenas, ya que en los festivales dionisiacos, se cuenta, los seres abolían todas las fronteras y se entregaban a la embriaguez y al incesto. Pero Edipo es algo más que un animal, que un hombre oscuro, que un danzante dionisiaco. Es el jefe de una familia regia que va a ser destruída por sus acciones infortunadas y por su combate contra los designios de los dioses. Y las acciones de esta familia de los Atridas, a su vez, van a reflejarse, bajo la forma de guerras y calamidades consiguientes, sobre sus pueblos. Por otra parte, ni la tragedia ni la comedia parten, como se ha afirmado desde la teoría horaciana del provecho, de una idea moral: su pureza consiste en su origen esencialmente *anecdótico*.

El teatro griego incluye en sus principios la aceptación de una imposibilidad probable y excluye toda posibilidad improbable. Se basa en la razón ideal y en una moral ideal también. Los personajes de sus tragedias pasan, por mutaciones o revoluciones, por revelaciones o episodios, de una fortuna próspera a una fortuna adversa. Los personajes de sus comedias, a través de elementos análogos, pasan de una mala a una buena fortuna. En lo que se refiere a las unidades que le fueron asignadas en el siglo xvi por Lodovico Castelvetro y otros autores, Aristóteles se limita a señalar la de tiempo —“un período del sol, que no admite sino leve variación”—y la de acción, que debe ser una sola, pero utilizar todos aquellos episodios que la afecten y sin los cuales no sería completa.

El conocimiento que se ha llegado a adquirir en nuestra época de los trajes característicos de cada pe-

ríodo y de las circunstancias físicas que rodearon el milagro del teatro griego, permite y dificulta a la vez las representaciones exactas de las obras clásicas. Hay que considerar en principio que muchas de las limitaciones escénicas del teatro de Atenas no obedecieron originalmente a propósitos estéticos, sino a transitorias circunstancias de orden religioso o político, como la prohibición de exhibir sangre o cadáveres en el escenario, que era un lugar sagrado. Pero con esto ocurre en proporción lo mismo que con los géneros trágico y cómico, que Aristóteles declara originados en esfuerzos improvisados, y que después cobran su inconfundible forma. Los motivos exteriores que limitan y determinan la obra de los autores clásicos, acaban por convertirse en elementos propios de ella, puestos a contribución por una ingeniosidad extraordinaria. La experiencia se convierte en regla. Cuando las circunstancias extrañas cambian, los autores, para ser clásicos, deben adoptar, con relación a sus medios y elementos, una actitud análoga a la de los poetas dramáticos griegos. Esto es lo que no hacen justamente los neo-clásicos franceses—con pocas excepciones—y esto es lo que define la esterilidad de su esfuerzo. En una época versada en materia crítica y en conocimiento histórico, como la nuestra, se hace más imperiosa la unidad que debe darse a una representación clásica. Siempre es posible seguir otro camino y, a semejanza de Jean Cocteau en su abreviado de *Antígona*, introducir un cadáver en la escena—que no es ya un lugar sagrado sino un sitio comercial—pero a sabiendas de que esto es apartarse de la maquinaria de presentación del estilo clásico.

Los tres grandes poetas dramáticos de Grecia componen, con las variantes que les imponen las circunstancias religiosas y políticas, el estilo clásico que va de lo divino en Esquilo, a lo humano, platónico y casi cris-

tiano en Eurípides. Aristófanes permanece como el primer modelo acabado de la comedia clásica. Séneca, Terencio, Plauto, Marlowe, Jonson, Ruiz de Alarcón, Racine, Molière y Corneille, constituyen ejemplo de los fracasos más gloriosos para restaurar este estilo en un mundo que ha dejado de ser clásico y al que corresponde otro estilo, otro acontecimiento universal de expresión. Sin embargo, el aprovechamiento de los elementos técnicos del estilo clásico en los estilos y subestilos que lo suceden, da idea clara y diaria de su vitalidad, de su magnitud y de su perfección inalcanzables.

Una definición utilitaria del estilo clásico para los estudiantes del teatro, sería quizás que el estilo clásico asocia al conocimiento de las relaciones entre los hombres, el conocimiento de los elementos del arte y el respeto de sus límites.

III

EL ESTILO NEOCLASICO

Los estilos en el arte constituyen la historia de la expresión humana. Por esto habitualmente se encadenan en una línea dialéctica cuyas síntesis, hasta ahora, parecen residir sólo en los dos estilos-manantiales clásico y romántico. A pesar de la opinión que emplaza la aparición y la plenitud del estilo neoclásico en los siglos XVI y XVII, creo que sus cimientos se encuentran en la civilización romana, primer ejemplo de transportación de una cultura en el mundo occidental. El estilo neoclásico surge en Roma, a la vez, como esfuerzo de una minoría letrada y conocedora del pasado griego, como un fruto de erudición; y como un movimiento moral y racional opuesto a la expresión caótica de un pueblo guerrero y, en realidad, bárbaro. Se pretende, sin embargo, que cada país y cada época tienen sus "clásicos". Como Grecia, Roma tendría entonces los suyos, y en el mismo caso se encontrarían Inglaterra, Francia y España. Esta teoría se apoya en la interpretación de lo clásico como viviente, o dotado de vida más intensa y perfecta, y es aceptable si se admiten las reapariciones periódicas de los estilos sin transformación o variedad ninguna. Podría decirse, entonces, que Racine es tan clásico como Sófocles, y Molière como Aristófanes. Pero, en todo caso, los clásicos griegos lo fueron sin designarse como tales, y lo fueron antes en el tiempo, y, en

conclusión, latinos y franceses pueden ser clásicos en sí mismos, pero serán siempre neo-clásicos con relación a los griegos. Como quizás los griegos lo fueron con relación a un pasado que nos escapa en lo documental.

Ya en los latinos, el punto de partida difiere: deja de ser la anécdota para convertirse en la idea moralista. Es Horacio quien señala el primero la famosa doctrina del provecho o la utilidad del arte, porque se basa sobre un estudio libresco de la experiencia de la poética griega y encuentra, a posteriori, que el arte dramático ha sido útil y moral. A la inversa de los poetas trágicos de Grecia, que generalmente partían de la fábula, anécdota o acción a imitar, Terencio y Plauto buscan una idea moral básica, como si pretendieran *justificar* al teatro que los atenienses sólo querían *hacer*. Cuando no incurren en esto, toman, como Séneca, los temas del teatro griego, y existe más de una comedia latina vertebrada con las tramas de dos o tres diferentes comedias griegas. La existencia de tipos populares de la sociedad romana en las comedias en nada cambia este hecho. El tratamiento moral de los caracteres, el examen utilitario y moralista de las acciones humanas, en vez de su simple imitación, dan al teatro de Roma un carácter de director de la conducta social que no se encuentra en el griego sino como un resultado accesorio. La conciencia misma que Horacio y los poetas cómicos y trágicos de la época tienen de ser clásicos, les cierra toda posibilidad de serlo. Por otra parte, mientras los poetas griegos seleccionan y exponen en sus tragedias al personaje noble e infortunado, Séneca elige en *Medea*—como Racine lo hará más tarde en *Fedra*—, un personaje tarado, que viola los requisitos aristotélicos. En todo rigor clásico, *Medea* es más criminal que infortunada y, aparentemente, se reprochó a Eurípides el haber compuesto su tragedia. Pero Eurípides está en la frontera de lo clásico,

y estos personajes tarados se ajustan mejor al criterio especulativo y moralista del espíritu latino. Aristóteles no omite—hay que decirlo—la tendencia moral en su preceptiva; pero no hace de ella definidamente el primer elemento de la poesía. Finalmente, el teatro neo-clásico del mundo moderno, y aun el romántico, por mucho tiempo se rigen por algunos de los principios técnicos del teatro romano, que a veces parecen derivados de una incomprensión de los cánones griegos. La división de las obras, por ejemplo. Mientras la tragedia griega consta de tres actos naturales: el principio, el medio y el fin, Horacio declara que las obras no deben ser mayores de cinco actos. Hay en esto una aparente mala interpretación de la poética de Aristóteles, que especifica el Prólogo, el Episodio y el Exodo, más las dos apariciones del coro, Parode y Stasimon. Esto podría pasar a primera vista por una división en cinco actos. En todo caso, el teatro romano representa, en el tiempo, la primera expresión dramática de un conocimiento de la naturaleza y del espíritu humano, ya que es erudito y los interpreta desde la experiencia heredada de Grecia.

El cristianismo, que funde al dios con el hombre, acarrea, junto con la expresión sentimental, libre y caótica del individuo, una laguna casi insuperable en el estilo neoclásico. Los relativos críticos de la Edad Media, como Dante y Donato, pasan con ligereza sobre la preceptiva aristotélica y sobre su versión romana. De esta manera, el teatro medieval, entregado a sí mismo, regido por razones religiosas mejor que técnicas, establece el romanticismo que, como estilo, no expresará ya en principio el conocimiento, sino la aspiración del hombre. Los antecedentes del teatro de la Edad Media no están en el formal de Grecia ni en el erudito de Roma, sino en los mimos, en las máscaras; en suma, en los elementos subalternos del teatro.

El Renacimiento, que descubre el mundo moderno y redescubre el antiguo, da un nuevo orden a la vida. Es entonces cuando se encuentran los continentes ignorados, se desentierran las viejas esculturas y se traducen los textos clásicos. De este movimiento humanístico tratará de resurgir el estilo neo-clásico, más apartado de los orígenes naturales, más erudito y más restringido que nunca. Tan erizado de reglas sólo surgidas de la mala interpretación de Aristóteles, que sólo toca a la plenitud en la obra individual de algunos autores—precisamente de aquellos que no obedecen ciegamente a las falsas reglas. A partir de la vulgarización que hace Lodovico Castelvetro de la *Poética* de Aristóteles en el siglo xvi, los valores formales del teatro se apartan de su constitución técnica y de su poder simbólico. A las unidades de acción y de tiempo sentadas por Aristóteles, Castelvetro añade la de lugar, que los tratadistas se empeñarán en defender hasta 1830, en que Victor Hugo la atacará todavía, con razonamientos de orden material. A todas luces, sin embargo, la unidad de lugar—ya combatida por el escenario simultáneo de la Edad Media—no es sino una ilusión producida por la imposibilidad técnica en que el teatro griego se hallaba para cambiar decorados. Curiosamente, sin embargo, llega a convertirse en un problema interesante que algunos autores modernos han resuelto satisfactoriamente. La discusión de las tres unidades suscita la tragedia de la vida de Corneille, y los preceptistas franceses e ingleses se combaten y contradicen, por ejemplo, en la unidad de tiempo: unos la proclaman de doce, otros, de veinticuatro horas, sin llegar a entenderse. Eliminando el conocimiento de lo técnico, puesto que autores y preceptistas viven, en general, fuera del teatro, la razón floreciente en la época rechaza los valores simbólicos de las unidades. La de tiempo, explícita en Aristóteles,

y que Ogier y otros combaten como falsa en el siglo xvii, podría resultar, en efecto, de ese sentido tan vigoroso de *presentismo*, de actualidad, que distingue al arte clásico. Además, los personajes coinciden en el tiempo de este modo, confluyen en el tiempo, y éste es uno de los misterios del teatro: el tiempo físico que concreta y resume, para servir a la tragedia, el tiempo ideal, la experiencia, la trayectoria de la vida de los caracteres. De este modo, la unidad *en* el tiempo, mejor que *de* tiempo, vendría a establecer simbólicamente la presencia del destino. Y este símbolo parece susceptible de extenderse a la unidad de lugar, porque la coincidencia, la fatalidad, la casualidad, el destino y la probabilidad, son elementos del teatro. Si en la vida cotidiana los seres ligados coinciden en un mismo lugar para el trabajo, el amor o la diversión, es explicable que en la tragedia la víctima, el victimario y los testigos se encuentren una vez en el mismo sitio y regresen a él mas tarde, ya que quedan ligados para siempre por la acción sucedida, y sujetos a una reunión fatal, ineludible.

Si bien son los primeros en descubrir y vulgarizar la preceptiva del teatro clásico, los italianos producen menos obras dramáticas que los ingleses y franceses. Maquiavelo y sus contemporáneos siguen de cerca, sobre todo, la tragedia y la comedia latinas. Marlowe, en cambio, se acerca más a los griegos, y en especial a Esquilo, por su concepto del héroe de la tragedia. Ben Jonson se enriquece en particular de la producción romana, y Juan Ruiz de Alarcón sigue la trayectoria de Terencio con una fuerte influencia horaciana. Estos autores, que no son, sin embargo, los más ejemplarmente respetuosos de la rigidez preceptiva, son los verdaderos generadores del estilo neoclásico del Renacimiento.

En general, el estilo neoclásico puede definirse como el fruto de una interpretación errónea del estilo clásico. Lo que en el clásico es el deleite producido por la plasticidad del lenguaje, por la excelencia de la imitación de lo bello o de lo horrible, en el neoclásico es la verbosidad pomposa y amanerada, la expresión indirecta, el recubrimiento de la verdad con palabras. Lo que el clásico llama la *moral* buena, o adecuada al personaje, es para el neoclásico la moral convencional que rige a una sociedad cortesana y católica. El clásico entiende por buenas maneras aquellas que mejor caracterizan al personaje, su posición social, su edad, sus inclinaciones, etc. El neoclásico toma por buenas maneras aquellas que corresponden a la educación por el dogma, a la conducta convencional, etc. Esta teoría ha persistido tanto en el teatro, aun fuera del neoclasicismo, que hace pocos años se reprochaba a un autor francés el usar el verbo sonarse y el ponerlo en acción por uno de sus personajes. Mientras el clásico se dirige a un pueblo florecido en un universal sentimiento estético, el neoclásico se dirige a una corte en proceso evolutivo. Y nuevamente, como en Roma, el teatro neoclásico se desarrolla en estrecha unión con una generación de moralistas y de racionalistas, sobre la base de la razón y del sentido común. Pero ni la razón ni el sentido común, aunque estén implícitos de modo superior en toda buena poesía, bastan a hacer la poesía. Por esto, entre los tragediógrafos franceses, que son quienes acaban por regir el destino teatral del mundo, se salva y se eterniza Jean Racine, que consigue dar una forma poética a la razón. Curiosamente, mientras la tragedia neo-clásica digna de supervivencia se limita a la obra de pocos autores—quizás sólo Racine—la comedia neo-clásica se desenvuelve y se transforma, porque se refiere a las costumbres y sigue o suscita su

transformación. Molière es, en este caso, quien explica mejor que nadie la razón de ser de la comedia.

Tan pronto como el estilo neoclásico, gracias a la obra de Molière y de Racine, se establece como una fórmula indiscutible, se descompone en una corrupción académica de que son el mejor ejemplo los inertes autores españoles del siglo XVIII, que se continúan hasta Manuel Eduardo de Gorostiza. Sin embargo, en ese mismo siglo, el doctor Samuel Johnson pone fin a las controversias desencadenadas por la imposición racionalista de las reglas, con su famosa definición publicada en 1751 en *The Rambler*: "El primer esfuerzo del escritor debe ser el distinguir la naturaleza de la costumbre; o sea aquella que está establecida porque es correcto, de aquello que es correcto solamente porque está establecido, a fin de que no pueda ni violar principios esenciales por un deseo de novedad, ni privarse de alcanzar bellezas que tiene a la vista, por un temor innecesario a quebrantar reglas que ningún dictador literario tenía autoridad para poner en vigor". De esta manera viene a quedar asentado que la naturaleza es dominio del clásico, mientras que el neoclásico se apoya, generalmente, sobre la costumbre, o sea la convención susceptible de cambio de una sociedad en marcha.

Por otra parte, la inflexibilidad de los preceptistas del neo-clasicismo no sólo no logra contener, sino que espolea y estimula el desenvolvimiento del estilo romántico.

IV

EL ESTILO ROMANTICO

A diferencia del estilo clásico, que es *imitativo*, el romántico es esencialmente interpretativo. Contrasta con el clásico en tres puntos principales: la aspiración siempre insatisfecha, como opuesta al conocimiento; el sentimiento sin límites como opuesto a la expresión plástica, y la invención de la vida como opuesta a la imitación de la vida. Antes de constituirse en un estilo artístico, el sentimiento romántico existió siempre como una aspiración fuera del caos. En Grecia es Arquíloco, poeta lírico, en contraste con Homero, artista "ingenuo" y poeta épico; pero en el mundo entero el romanticismo es desde siempre un grito sin voz, un sentimiento sin forma, una idea sin cauce, en pugna con un sistema clásico, que sólo maduran en el cristianismo. Las artes, como los hombres, luchan por la posesión del tiempo, y en este sentido la historia de la humanidad es la historia de una lucha por el tiempo entre una idea que conoce y acepta el límite, la medida y el destino del hombre, y una idea que no se resigna a conocer ese límite, esa medida ni ese destino. Por esto el cristianismo, si bien hace de Dios un hombre, es decir, una referencia plástica, objetiva, de orden clásico, hace, en cambio, un dios de todos y cada uno de los hombres. Esta aspiración es la misma que se refleja en las agujas de las catedrales góticas, en el concepto escolástico que hace

de la vida en la Edad Media un tránsito hacia otra parte, y en las revoluciones de los pueblos. Estas características definen el romanticismo como un sentimiento complejo e ilimitado de la vida, extendido y esencialmente popular; un sentimiento de choque con la atmósfera, en el que caben la mayor dulzura y la crudeza más cortante, el ensueño en sus ángulos más inalcanzables y la realidad en sus aspectos más bajos. Y este sentimiento, transportado al arte, hace del estilo romántico un estilo cuya unidad parece establecerse sólo por una frecuencia indeterminada de contrastes y accidentes. Nietzsche distingue al artista clásico del romántico llamándolos objetivo y subjetivo, y añadiendo que el subjetivo no es artista.

En el teatro, el estilo romántico tiene orígenes puramente cristianos. La elemental dramaturgia de la Edad Media, con sus milagros, misterios, interludios, moralidades y autos sacramentales trazados a dos dimensiones, no refleja sino pálidamente una época desesperada de esplendor cristiano, en que las crucifixiones, los sacrificios, las cruzadas y las *resurrecciones*, a imitación de la de Cristo, dan la nota romántica más clara. Desde entonces, el estilo romántico vuelve los ojos al pasado con una doble tendencia de establecer en el espíritu del hombre la persistencia del pasado y la expectación de un futuro que se ligará a él por encima de la vida terrena. El dramaturgo romántico del siglo XIX, que investigará los casos heroicos de la historia universal para hacerlos ejemplares, no difiere de los primeros monjes que urdieron ya en Bizancio los más antiguos milagros y misterios investigando la historia eclesiástica. Desde entonces también, el autor romántico pone en juego elementos del estilo neo-clásico, y de esta manera los románticos, deseosos siempre de servir a la vida en una imitación del arte, son horacianos en el criterio del

provecho de la obra, puesto que son morales. Al lado de estas modalidades del teatro religioso, populares en la tendencia y en la forma, aparecen otras, populares en el origen, que son las farsas y *soties*, antes de mucho tiempo interpoladas con las representaciones sagradas. (La farsa es un relleno, derivado etimológico del verbo latino *farcire*.) Estas manifestaciones, más populares por lo tanto, proceden sin duda de los mimos y máscaras de la antigüedad. Y de este teatro primario arranca la primera forma legítima del drama romántico: la tragicomedia, aunque tenga antecedentes incidentales en Eurípides (*Los Cíclopes*) y en Roma. Los ingleses se declaran insistentemente inventores de este género mixto y contrastado; pero seguramente sus orígenes en la época moderna arrancan de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, publicada en el siglo xv y traducida más adelante en Inglaterra como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La farsa y las varias formas de teatro religioso, productos medievales por excelencia, cederán el sitio lentamente, desde principios del Renacimiento, a la tragedia y la comedia, vueltas a la vida por el descubrimiento de las obras clásicas y de los tratados de Aristóteles y Horacio. Pero a partir de este descubrimiento principiará la verdadera pugna formal entre los estilos clásico y romántico, para liquidarse sólo en el siglo xix. Mientras unos autores se entregan a escribir tragedias con todas las reglas, basándose en temas de la antigüedad pagana, otros se dedican a la tragicomedia, otros a la comedia y otros a la llamada tragedia cristiana, que es siempre irregular y de la que todavía en el siglo xviii declararían Lessing que, en realidad, "no ha llegado a escribirse". El aspecto histórico del teatro romántico no tardará en aparecer en las crónicas dramáticas inglesas, de las que Shakespeare compone sólo una parte; mientras que el aspecto de fuga

fuera de la realidad se expresa a través de dramas pastoriles, como los de Lyly, y el aspecto realista a través de las comedias contemporáneas de Lope de Vega y del propio Shakespeare. Curiosamente, mientras los tratadistas y los autores de tendencia formal se combaten sin tregua, unos y otros se apoyan en los mismos argumentos de la razón y el sentido común para defender sus teorías, y los románticos toman y extreman las exigencias de realidad de los clásicos en lo que se refiere a las maneras y a los sentimientos. El debate es, sin duda, más intenso en Francia y en Inglaterra, pues en España el teatro pasa a ser romántico de un golpe, y la obra neoclasicista de Juan Ruiz de Alarcón no es bastante a desviar, por un siglo todavía, el curso del drama español estatuido por Lope, drama romántico en lo religioso, en lo realista, en lo periodístico y en lo popular. En esta época de reforma religiosa, de duplicación y de multiplicación del concepto y de los caminos de la existencia humana, que es justamente aquella en que cobran unidad los reinos de Occidente bajo Isabel de Inglaterra, Felipe II de España y Enrique IV de Francia, época dialéctica entre todas, es cuando más claramente se relaciona el teatro con los movimientos filosóficos. El mejor resumen de la filosofía del teatro romántico está en la obra de Shakespeare, en donde las unidades no existen y el tiempo, especialmente, es un misterio insondable; donde al mundo de los reyes se suman otros: el de los seres sobrenaturales, como en *La Tempestad*; el de las hadas, el de las gentes humildes y el de los enamorados realistas, como en *El Sueño de una Noche de Verano*; el de las supersticiones, las brujas y los fantasmas como en *Macbeth* y en *Hamlet*. Todos los elementos se multiplican en él: si toma un asunto del teatro latino, como el de los *Menecmes* de Plauto, duplica la pareja de ge-

melos. En contradicción visible con el mundo plástico y mitológico del teatro clásico, el mundo del teatro de Shakespeare es dialéctico y experimental. Las pasiones dejan de ser simples y se vuelven complejas, dotadas de una o varias sombras, los personajes evolucionan y se redimen, y de este modo no hay un hombre totalmente bueno o totalmente malo, porque se ha visto que el hombre puede ser alternativa, y aun simultáneamente, malo y bueno. En la tragedia shakespeareana, el destino, que en el teatro griego es un juego de los dioses, se convierte en un juego de luz y sombra en el espíritu del hombre; pero el infortunio, el terror y la piedad son su objeto igualmente. El poder romántico de Shakespeare es, en realidad, el que pone en movimiento a los autores de este estilo en los siglos XVIII y XIX. Es el descubrimiento de Shakespeare por escritores como Lessing, los hermanos Schlegel, Wieland, Herder, Goethe y Schiller, el que acarrea las primeras obras románticas en Alemania y prepara el camino para Víctor Hugo en Francia. Aunque se pretende que la influencia de Calderón de la Barca es inferior a la de Shakespeare sobre los autores alemanes, resulta indudable que el español fué parte no menor en su desenvolvimiento. Pero, a pesar de todo, Shakespeare, maestro romántico, escapa a toda clasificación absoluta.

Comparada al teatro de Shakespeare, la obra de Lope y Calderón, parece menos jugosa, viviente y trascendental. Fuera de sus piezas maestras, que son únicas en el mundo, los románticos españoles son más simples, menos profundos psicológicamente que el inglés. La comedia de capa y espada y el drama de honor de Lope y Calderón se apoyan sobre un juego bastante simétrico de elementos: famas, galanes, viejos, graciosos, doncellas y dueñas, disfraces y enredos por partida doble. Es

indudable que el teatro romántico español produce más tipos, pero menos caracteres que el de Shakespeare; pero, a la vez, su fuerza popular es superior y desencadenada. Es curioso observar de paso que Lope y Calderón, para no hablar de Tirso, obedecen en la mayoría de su obra—en particular en las comedias—a un sistema de simetría de elementos muy semejantes al de Molière, aun cuando Molière es esencialmente neoclásico y sus obras ofrecen la simetría misma de un *ballet*.

Al emanciparse de la regla de las tres unidades, tanto Shakespeare como Calderón y Lope sientan las reglas de cambio, únicas del estilo romántico. El drama histórico, la tragedia cristiana, la comedia pastoril, la comedia de capa y espada y la tragicomedia son las formas canónicas del estilo romántico. A ellas se sumará más tarde la comedia sentimental, que, siendo comedia, hace llorar al espectador y viola, por lo tanto, la función clásica de la comedia, que consiste en hacer reír por medio de la ridiculización de los vicios y defectos de sus personajes. Al mismo tiempo, a fines del siglo XVIII, Beaumarchais incorporará a este estilo la comedia de protesta, revolucionaria en su contenido mejor que en sus métodos.

Me propongo demostrar, sin embargo, en una secuela de esta conferencia, que la característica más acusada del estilo romántico en el teatro consiste, mejor que en la protesta contra las convenciones clásicas, en la invención de otras convenciones, menos admisibles. El romántico absoluto del siglo XIX, tipificado en Víctor Hugo, incurrirá en la contradictoria actitud de protestar contra las reglas al mismo tiempo que las respeta y utiliza.

V

PLENITUD DEL ESTILO ROMANTICO

A pesar de su existencia comprobada desde las épocas más antiguas, el romanticismo, en tanto que estilo artístico definido, resulta de una combinación de factores ideológicos, religiosos y sociales que tarda varios siglos en completarse. En apariencia, el elemento que consume su definición absoluta y que cierra el proceso de su universalidad, es la arqueología, cuyas manifestaciones iniciales corresponden a la primera mitad del siglo XVIII. Si bien es cierto que el dramaturgo medieval y cristiano se vale de métodos relativamente arqueológicos, el neoclásico, en cambio, es arqueológico por entero, puesto que desentierra y copia los temas y las formas de la antigüedad. Pero en el curso del siglo XVIII hay un viraje por el cual la arqueología, enfocada desde un nuevo punto de vista, viene a servir al estilo romántico, pues afecta todos los terrenos literarios, artísticos y científicos, y encuentra aplicación inmediata no sólo en la literatura dramática, sino en la propia técnica del teatro. De fines de aquel siglo datan los primeros esfuerzos de reconstrucción retrospectiva en el decorado y el vestuario, mientras la dicción, el ademán y el gesto se transforman y unifican también hasta constituir una escuela claramente determinada.

En Inglaterra, la restauración de la vida cortesana favorece la boga de la comedia de maneras, que es neo-

clásica, y el romanticismo se abre paso con lentitud, pero con seguridad, usando de temas y caracteres realistas. Gradualmente, el hacendado, el comerciante, el financiero—los representativos, en suma, de un nuevo orden social—desplazarán a los galanes y damas de corte, y los partidarios de Farquhar a los de Congreve. Es decir, en Inglaterra el romanticismo resulta de un orden evolutivo, el más ejemplar de todos en la historia del teatro. En Alemania, en cambio, el estilo romántico trae consigo el nacimiento del verdadero drama alemán (*Minna von Barnhelm*, de Lessing). Con Lessing, Schlegel, Klopstock, Wieland, etc., vuelven los ojos al teatro inglés, en cuya flexibilidad encuentran mayores posibilidades que en el rígido neoclasicismo francés que tan estérilmente imita España. Frutos de la labor de estos precursores son, a fines del siglo XVIII, Goethe y Schiller. Pero mientras Goethe hace del estilo romántico sólo un aspecto de su extraordinaria personalidad, Schiller se convierte en el campeón absoluto del romanticismo, cuya estética y filosofía define puerilmente en su prólogo a *Los Bandidos* (1781), en su *Tratado sobre el Arte Trágico*, etc. A través de estos escritos parece como si fuera primera condición del dramaturgo romántico escribir obras imposibles de representar. Mientras el clásico ha vivido en la escena y trabajado para ella, conocedor de sus recursos y límites, atento a la psicología del público, y sin conciencia de ser clásico, el romántico tiene una aguda conciencia de serlo y asegura que ni la extensión ni el contenido de sus obras permiten representarlas. A partir de este momento, el romántico no escribe para el teatro, sino para la verdad y la vida; no persigue una realización de orden estético, sino de orden puramente moral; no quiere triunfar como artista, sino como hombre sincero. Se proclama ser-

vidor de la naturaleza, de la verdad y de la vida; pone al individualismo contra el arte. Sin embargo, se vale del arte para lograr sus fines. Substituye el sistema de los dioses griegos por un sistema de reglas sociales. No es ya el hombre contra su destino el que proporciona el material del drama, sino el hombre contra la sociedad (*Los Bandidos*). A los caracteres complejos del romanticismo shakespeariano, que tienen luz y sombra, bondad y maldad en perpetua disputa por la posesión del tiempo y del espíritu humano, substituye tipos lisos y unilaterales que pronto universalizan un nuevo género: el melodrama. La heroína, el héroe, el villano y sus accesorios, que luchan entre sí y no consigo mismos, son productos del estilo romántico. Se abandonan todas aquellas reglas del arte que podrían pulir estas aristas. La fidelidad a la naturaleza, pero no a una naturaleza imitada, sino vuelta a crear, es la única regla. A la unidad sucede el contraste, pero no en un mismo personaje, sino en dos o más. Shakespeare lo ha hecho ya, en Ariel y Calibán, curiosamente, para dar una referencia plástica al sentido de la duplicidad humana, como Cervantes en *Don Quijote* y, mucho más tarde, Stevenson en *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Para unir todavía más el arte a la vida, se le pone al servicio de la moral y de la política. Víctor Hugo es, en realidad, quien da el último toque al estilo romántico, aprovechando todas las proclamas alemanas y utilizando todos los elementos del estilo clásico que puede. En su prólogo a *Cromwell* define los orígenes cristianos del romanticismo, implícitos en la arquitectura gótica, que representa una aspiración y produce a la vez un temor de oscuridad en el espíritu humano. Asienta de modo absoluto que el drama es poesía lírica sobre todo, poesía lírica que puede ser sublime como Ariel y grotesca

como Calibán; pero no hace un solo sér de Calibán y Ariel. Por la utilización de los recursos clásicos, Hugo demuestra involuntariamente que el asalto romántico es librado contra los neo-clásicos mejor que contra los clásicos, pues reconoce que todo lo que existe en la naturaleza existe en el arte, trastrocando el buen orden del concepto. Se contradice porque, por una parte, quiere *hacer* la vida como es, y, por la otra, copiarla. De este modo, la invención original, la creación imaginativa, resulta una de las principales cualidades del estilo romántico, a la vez que el genio se convierte en su obsesión. A las frases sobre el sentido común y la razón, que son la bandera del neo-clásico, el romántico opone las palabras Naturaleza y Verdad. Pero también el mismo Hugo afirma que el arte no puede producir una realidad absoluta, no puede producir la cosa misma, sino su imagen; pero una imagen sin selección, pues el drama debe ser "un espejo que refleje la naturaleza." En algún otro de sus prólogos—el prólogo a *Hernani*—Víctor Hugo se apresta a demoler las convencionales unidades. Sin embargo, a la vez que las rechaza por absurdas y contrarias a la naturaleza, acepta la intervención del arte contra la naturaleza en materia de lenguaje, por ejemplo, y hace hablar en francés y en verso a personajes españoles. Pero el fracaso fundamental de los románticos, el que invalida sus programas y su extraordinaria campaña de demolición, es, por un lado, la creación de tipos contrarios a la naturaleza, el falseamiento de la verdad histórica y de la verdad psicológica por crear contrastes. Por el otro, la conservación de reglas precisamente neo-clásicas. A ningún romántico le ocurre apartarse de la regla horaciana que determina en un máximo de cinco actos la longitud de las comedias. El propio Hugo conserva la monótona forma

neo-clásica que consiste en alejandrinos pareados; los monólogos y las grandes tiradas, elementos líricos que quitan naturalidad al drama, son usados por él sin discreción alguna. Todas sus teorías sobre la unidad de lugar, por ejemplo sustentadas con vehemente inteligencia, son inferiores a la práctica de Shakespeare o de Lope, que tienen a veces hasta quince cambios de escena, mientras el drama huguiano se limita a cinco. Gradualmente el romanticismo se convierte en una invención marginal, en una falsificación de la vida que ha tratado de asir y de llevar al teatro.

El arte clásico utiliza los temas y las formas predominantes y eternas de la vida. Si se llevara una estadística de las obras inspiradas en el arte de la antigüedad, habría que comprender en ella prácticamente todas las obras de la época moderna, con excepción de la *Divina Comedia*, *Don Quijote*, *Hamlet* y *Fausto*. La actualidad, el *presentismo* de lo clásico, son perfectamente visibles en esto. Obsérvese la reaparición periódica de los temas del teatro griego en el drama universal, y su repetición cotidiana en la vida. Sólo los románticos—Víctor Hugo a la cabeza—creen que el teatro griego está exento de elementos de lo horrible, de lo grotesco y de lo cómico, que las Euménides, que rigen el destino mortal de toda la humanidad en la tragedia griega, son menos horrendas que las brujas de *Macbeth*, y que los caracteres de Aristófanes son menos grotescos y cómicos que los bufones del Renacimiento.

La mayor excelencia del estilo romántico es, aparte del vuelo lírico, la capacidad subjetiva. Sin embargo, casi todos los tipos de este teatro parecen vistos desde afuera y no partir de una proyección interior. La democracia, que es el romanticismo en la política, penetra también en el teatro. La tragedia no pertenece ya a los

reyes y príncipes: debe extenderse a cada hombre: al bufón, al mendigo, a Cuasimodo. La comedia no se refiere sólo a personajes grotescos: puede aplicarse a príncipes y reyes. La historia deja de ser lo que fué para convertirse en lo que pudo ser. A la exigencia griega que limita el tiempo de una tragedia al aspecto sobresaliente, al momento trágico que desenlaza el destino del personaje, sucede una ambición biográfica de acuerdo con la cual los personajes andan a gatas en el primer acto y llevan barbas blancas en el quinto. Lo artificial de las convenciones surgidas de este movimiento es quizás lo que mejor ha originado la incomprensión con que las gentes actuales se sirven de la palabra romanticismo. Se cree vulgarmente que es romántico lo dulce, lo delicado, lo irreal, cuando el grito mayor del romántico fué para reclamar la posesión de la vida, y su ambición principal, hacer no ya el arte, sino la vida real misma, en obras populares por intención y por forma, que tocan a menudo la bajeza, la desnudez, la suciedad y el horror.

Curiosamente, y a la inversa de lo que ocurre con el teatro clásico, que dejaría de ser clásico si evolucionara, el teatro romántico ha evolucionado a compás con los fenómenos sucesivos de la vida y de la moral, sin perder ninguna de sus condiciones substanciales. Así, por ejemplo, el cinematógrafo, sujeto a leyes mecánicas e industriales, ha llegado a formar una etapa más del estilo romántico.

Sin embargo, en el orden dialéctico de los estilos, el realismo trata de reemplazar al romanticismo. En este punto surge una de las más complejas cuestiones de división de estilos, pues el realismo ha sido, desde los orígenes del romanticismo, parte de él y de sus intenciones y convenciones. A reserva de intentar una dilucidación de este punto en nuevas conferencias, me queda por

señalar solamente una circunstancia en relación con el romanticismo. Considerando que este estilo se manifiesta de modo pleno, si no universal, en el teatro de Shakespeare, de Lope y de Calderón, habría que designar el movimiento de los siglos XVIII y XIX como neo-romántico más bien. Y el producto dramático más valioso de este neo-romanticismo es, sin duda, el teatro histórico, ya explotado, por lo demás, por los clásicos griegos.

VI

EL REALISMO EN LOS ESTILOS CLASICO Y ROMANTICO

La realidad se distingue del realismo en que está transformándose siempre. El realismo trata de fijarla coagulando algunos de sus aspectos para servir a un fin determinado. De esta manera, el arte efectúa uno de sus más grandes trucos: nos presenta con una apariencia de realidad algo que ha dejado precisamente de serlo, porque ha dejado de transformarse. A cambio de este movimiento que la realidad pierde al convertirse en arte, intransformable ya en sí, alcanza el poder de transformar a los hombres. ¿Pintó primero el hombre sus sueños o los objetos sólidos y reales que lo rodeaban? Probablemente los segundos, porque podía poseerlos con todos sus sentidos y porque lo ponían frente al único misterio de la realidad, que es su capacidad de transformación. Un afán de captar, de condensar plásticamente las formas que no serían ya iguales al día siguiente, es la razón del arte clásico. Pero todo artista, en mayor o menor grado, se vale de la realidad que, llevada al arte es ya realismo—un impulso hacia lo real y no lo real. El artista clásico toma la realidad en su momento de flor, de madurez, en el momento en que, habiendo alcanzado cierta perfección, va a cambiar. El romántico la toma sin distinción en su semilla, en su cambio, en sus azares. El clásico se propone una imitación de la

realidad y de la naturaleza en su plenitud, y éste es su límite. El romántico la toma como un estribo para saltar a la invención de otra realidad. A menudo el arte se complace también, dentro de cualquier estilo, en integrar una realidad aparente con elementos dispersos, todavía informes en la vida, y esto es lo que se llama la realidad artística. Pero si el objeto de todo arte es la conservación o la creación de la realidad, el grado en que el artista utiliza los elementos realistas varía según su estilo, y el realismo no viene a constituirse en un estilo personal y claro sino a fines del siglo xix.

La intervención de materiales de orden realista es visible en el teatro clásico. Aristóteles indica su preferencia por la selección de una fábula ya existente para acción de la tragedia. No importa que se trate de un argumento de naturaleza mitológica, como en *Prometeo*, o de naturaleza histórica y contemporánea, como en *Los Persas*. La fábula, la acción imitada, debe tener un sustento en la vida, ser conocida de todos, poseer una existencia, una realidad, ya sea o no un hecho verdadero. Hay que recordar que en la tragedia griega la fábula es el primer elemento constitutivo. Todavía en el siglo xviii Goethe aconsejará en sus *Conversaciones* la selección de una anécdota y no de una idea como base de una pieza de teatro; y, en el xx, Pirandello hará su obra dramática en torno a acciones anecdóticas casi siempre. Después de la fábula, las maneras son realistas en la tragedia. Aristóteles y Horacio insisten con extensión en la congruencia y en la realidad de las maneras como correspondientes a los personajes y a su posición y carácter. También se queja Aristóteles de la falta de maneras en la tragedia de su tiempo. Su discurso al respecto prescribe una unidad de maneras como requisito indispensable, y llega a negar toda posibilidad de que las maneras y sentimientos de un príncipe puedan mani-

festarse en un esclavo—a menos que el esclavo sea un príncipe que lo ignora. En suma, las maneras obedecen a un realismo selecto.

El tercer elemento realista de la tragedia es el metro. Aristóteles indica la substitución que los autores griegos hicieron del tetrámetro por el iámbico, mejor adaptado a la conversación. Los personajes, en cambio, no son ya realistas: son reales. No deben dar una impresión de realidad únicamente, sino ser reales a la vez que extraordinarios, es decir, seleccionados entre todos, y llevar sus propios nombres para que la recreación de su infortunio pueda más fácilmente suscitar en el público la credulidad, la piedad y el terror por su destino. En todo caso, se trata de dioses o de personas particulares. Hay que observar, sin embargo, que la fábula, siendo realista, no necesita ser real y es suficiente que sea probable. Esta libertad se acentúa en la comedia, que sólo requiere probabilidad en la fábula sin exigir que se trate de un hecho acaecido en la religión o en la historia. El personaje de la comedia, en cambio, no es real, sino realista; puede llamarse de cualquier modo, asemejarse a cualquiera de los espectadores. Pero es necesario advertir que el realismo en el personaje de la comedia clásica es ante todo un realismo moral que se acentuará en los caracteres de Ben Jonson y Molière particularmente. Es el vicio o el ridículo, y la acción ridícula o viciosa a que lo arrastra su naturaleza, lo que hace al personaje de la comedia. Jonson, al crear la *comedy of humours*, toma como base el humor o tendencia moral predominante en cada hombre. Y Molière hace lo mismo sin emplear la palabra: *El Misántropo*, *Tartufo*, *El Avaro*, *El Burgués Gentilhombre*, son perfectos tipos de *humores*. Las maneras de los personajes de la comedia clásica corresponden directamente a su humor peculiar, y son realistas por cuanto tienden a establecer la realidad

de los caracteres, haciéndolos conexos y congruentes. La fábula, por tanto, que corresponde a una acción desenvuelta entre personas que no simbolizan unidades individuales, sino grupos sociales, y las maneras que los pintan, exigen desde luego un lenguaje familiar, más realista que el de la tragedia. Finalmente, la tragedia, en su selección de personajes, implica, como la poesía lírica, el conocimiento del hombre, mientras la comedia se refiere al conocimiento del mundo. Por esto es que la comedia de costumbres o de maneras es la más realista de todas, siendo clásica. En su prólogo a las obras de Juan Ruiz de Alarcón, Alfonso Reyes alude a la escena del último acto de *La Verdad Sospechosa*, en la que los dos viejos se quejan de la frialdad del invierno, como a un "miedo burgués a coger un catarro", cuando se trata, simplemente, de un elemento realista, interesante como ejemplo en un dramaturgo neoclásico de la categoría de Alarcón. Don García, por lo demás, es un *humor* típico cuya constante es la mentira.

El realismo es igualmente fácil de rastrear en el teatro romántico. Dejando aparte el realismo sexual, predominante en las máscaras romanas, el teatro religioso de la Edad Media ofrece curiosas señales de realismo. En relación con la escuela filosófica contemporánea, este teatro considera los vicios y las virtudes como a seres reales en los misterios, interludios, milagros y autos. Pero además, en ciertas piezas de las más repetidas, como las anunciaciones a la Virgen y a los pastores, etc., gradualmente acumula los pequeños detalles realistas inherentes a la vida de esos mismos pastores, haciéndolos hablar de sus rebaños, o comentar las malas o buenas cosechas. Este sistema se continúa hasta los autos de Fernán González de Eslava, que pueden considerarse como los más modernos, y en los que aparece la misma mezcla de se-

res reales y simbólicos que podría parecer desconcertante: pastores, virtudes, pecados, santos, arzobispos, están sujetos en ellos, sin embargo, a un mismo tratamiento, y todos caen bajo un denominador común: el realismo, gracias a esta curiosa interpretación de la filosofía realista y de la necesidad de una apariencia de realidad en la escena.

En este punto, la comedia romántica realista de Shakespeare, Lope y Calderón en los siglos XVI y XVII, obedece a leyes muy semejantes a las que rigen en la comedia clásica. En *El Sueño de una Noche de Verano*, Shakespeare imita y sublima la mezcla de mundos, de seres reales e irreales. En obras como *Trabajos de Amor Perdidos* y *Mucho Ruido para Nada*, sigue, salvo el respeto a las unidades, las reglas de la comedia clásica: personajes realistas, fábula probable, maneras congruentes, metros con apariencia de conversación. Es el apego al realismo lo que hace que los personajes shakespeareanos hablen en verso blanco y en metro endecasílabo, y lo que hace que los personajes de Lope, Calderón y los demás románticos españoles—seleccionados en igual forma—se expresen por lo común en romance octosilábico, que corresponde mejor a la nerviosa conversación del español.

Pero el realismo romántico no se limita en Inglaterra, como en España, a esta actitud. Atento a los cambios de la vida social, va introduciendo en sus comedias costumbres que no sólo son morales, sino regionales también. Es allí donde primero se utilizan, en el siglo XVII, los campesinos, mercaderes, etc., como personajes aptos para la comedia. Las virtudes y los vicios de los personajes simbólicos del teatro de los ciclos religiosos, pasan a encarnar en personajes unilaterales que los representan con una mayor apariencia de humanidad. Pero también

aquí las costumbres juegan parte principal, sobre todo desde el ángulo del conflicto entre los usos de la ciudad y los de la aldea. En el teatro español es el honor, patrimonio no del noble, sino del plebeyo sobre todo, posesión y herencia del pueblo. El descubrimiento de América, los viajes a países lejanos, los extranjeros y judíos, los hijos robados, las doncellas vengativas en busca del seductor, los tesoros ocultos, el despojo y, principalmente el amor, suministran las fábulas, a menudo imaginadas, pero todas con pretensiones de realidad. En su *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*, Lope analiza agradablemente las reglas clásicas y define todos los elementos realistas que se han señalado. Sin embargo, las comedias realistas españolas de esa época, aunque conformes a las costumbres, no encierran, fuera del honor, una moral definida, a la inversa de las comedias y dramas románticos del siglo XIX.

Aparentemente, quienes primero usan la palabra realismo en relación con el teatro son Lessing y Goldoni, en el siglo XVIII. El primero en su *Dramaturgia Hamburguesa*; el segundo, en su deseo de escribir obras que eliminen la irreal *commedia dell' arte*, y que, a pesar de tener su fuente principal en Molière, ofrece diversos ángulos románticos en su producción.

Por otra parte, el debate entre neo-clásicos y románticos a propósito de las tres unidades, tiene por argumento principal, usado por unos y otros, la probabilidad, el realismo. El neo-clásico respeta las reglas para alcanzar un grado de perfección y, por tanto, de probabilidad, de realidad artística, de unidad en su obra. El romántico las viola porque, cambiando el lugar cuando es necesario, dando tiempo de desenvolverse y madurar a los sentimientos de sus personajes recamando la acción

de episodios que la hagan más semejante a la vida, llegará más cerca de la realidad.

Curiosamente, parece como si la única gran diferencia entre clásicos y románticos fuera la del tiempo: el clásico hace su obra partiendo de la plenitud del tema y de los caracteres, a mediodía, digamos. El romántico, sin sentido de economía en su arte, no quiere condensar sino exponer toda la vida de sus personajes y todas las fuentes de la acción. Empezar en el alba. El primero elige, poda, desnuda, sabedor del misterio que hay en la desnudez. El segundo acumula, recubre, reviste. Y el impulso determinante en los dos es, extrañamente, el impulso hacia la realidad: el realismo, a través de la utilización de bienes y reglas comunes.

Pero, hasta aquí, el realismo es sólo un accesorio de estos dos estilos, lacayo de uno y otro hasta el punto de confundirlos a veces.

VII

DEL REALISMO ACCESORIO AL REALISMO DEL SIGLO XIX

Agente subordinado primero, y casi subrepticio, de la realidad aparente que todo teatro persigue para satisfacer el anhelo por una realidad propia de cada pueblo en cada época, el realismo es un agente peligroso. Tan pronto como los grandes poetas desaparecen, él reemplaza, y aun a veces desplaza hábilmente, por pequeños recursos objetivos, la magia que ha sido siempre el fondo del teatro. Pero no llega a existir como estilo sino cuando los autores, y aun los poetas, se lo proponen como objetivo final, cuando es el realismo por el realismo. Entonces desenvuelve una poesía en transformación siempre: la poesía que hay en toda realidad descubierta, comprendida y medida por la exactitud y por la limpieza del arte.

Por otra parte, a medida que la evolución social se hace más rápida, sujeta a simples revoluciones, el realismo empieza a extenderse en el teatro como aceite. Cada día hay nuevos pensamientos, individuos, grupos antagónicos que luchan por la realidad política, y él los sirve. En Jonson y Molière el realismo es moral, pero individualista, psicológico a su modo; en la comedia de maneras, como en la de costumbres, cobra caracteres cortesanos: sirve a un grupo social, pero todavía a través de individuos. Por ejemplo, es posible seguir la hue-

lla del realismo en Francia en conexión con la obra de los pintores, mientras en Inglaterra su paso se ajusta al de los cambios sociales. Gran parte tiene el público en la afluencia del realismo a la escena, pues es el primero en transformarse, y es aquel a quien hay que servir.

Mientras gobiernan las monarquías decadentes, dominadas por un racionalismo cada vez más escueto, es el realismo de la razón el que predomina, o, como en Inglaterra, el realismo del ingenio. Etherege y Meredith, en Inglaterra, son racionales, positivos. Poco a poco, en consonancia con la época, Wycherley pondrá en la escena moral y sentimiento, esto es, condiciones negativas, mientras Congreve, que pertenece a una etapa amenazada por la guerra civil, de cambios y de muerte de reyes, se refugia en la perfección del estilo y lleva la comedia de maneras a su cúspide. El siglo XVIII trae el primer gran impulso hacia el realismo. No sólo operan sobre él la psicología del público, la gradual substitución de una clase cortesana por una clase mercantil, sino que su mayor auxiliar es la luz, utilizada en forma cada vez más realista en la escena. Insensiblemente va abriéndose paso el mayor antecedente del teatro moderno, que es también la forma teatral más realista de su tiempo: la comedia sentimental, producto de una clase media promovida. Los problemas familiares y los anexos al dinero, aunque tratados débilmente, son ya indicio del cambio que el público pide, no sólo en las formas del teatro, sino en las normas de conducta. A una nobleza escéptica, elegante y presentista, sucede una clase media ahorrativa y preocupada del porvenir. La comedia sentimental elimina, poco a poco, la comedia de pura risa, a pesar de los esfuerzos de Goldsmith por resucitarla. A la vez, los adelantos en la tramoya traen el primer antecedente del cuadro en movimiento, del ci-

nematógrafo. Lo que quita realismo a la comedia sentimental es la condición abstracta de sus caracteres; pero, a medida que la clase mercantil se afirma, éstos se vuelven positivos. Con los decorados constructivos aumenta la exigencia de realismo para los autores. Entre tanto, lo pseudo-clásico, lo académico, degenera en propaganda filosófica. A pesar de los esfuerzos de Voltaire en Francia, de Adison en Inglaterra, la comedia toma terreno a la tragedia. En Italia, contra la *Commedia dell' Arte*, privada de todo realismo, y contra la obra imaginativa y fantástica de Gozzi, se alza Goldoni. En Francia aparece Beaumarchais, campeón de un teatro de propaganda para la clase media, que busca su realidad.

Pero el siglo XVIII es, sobre todo, la época del descubrimiento de la naturaleza y de la vida, que se busca aun entre los muertos, según Gastón Baty, en lo arqueológico. El teatro pseudo-clásico hace intensos esfuerzos hacia el realismo, vistiendo a sus caracteres como romanos auténticos, transformando la dicción cantada en otra más viva. Los actores imitan a los romanos de las telas de David d'Angers y se presentan con cabellos cortos en la escena, extendiéndose pronto la moda entre la juventud francesa. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por una realidad coincidente con la que el público busca en el teatro, la forma llamada neo-clásica está condenada.

A su vez, el romanticismo toma la bandera de la naturaleza y de la realidad en la forma que se ha dicho en otra conferencia. Desde el *Sturm und Drang*, de Klinger, que da su nombre a una escuela alemana y que significa "tormenta y arrebató" y es otro antecedente del melodrama, hasta las obras de Hugo, todos compiten por el dominio y la expresión de lo real. Pero el sistema romántico degenera pronto, aunque cuenta con el

auxilio de una luz mejor manejada. Los tipos son angulares, planos; los conflictos, inventados con demasiada premura; la presión moral, un tanto pasada de moda. Los castillos, las catacumbas, los subterráneos, las maldiciones en lenguaje recamado, pero desprovisto ya de la inspiración arrebatada de los grandes románticos, degeneran por fin en el melodrama. El público reclama otra cosa.

Entonces vuelven a la escena el drama sentimental de Diderot y Beaumarchais, las imitaciones de Schiller, las piezas de Kotzebue, que se enfrentan a problemas sociales. Las formas del teatro se confunden y desmejoran; pero subsiste el movimiento, y el del melodrama dará origen a las primeras piezas realistas modernas, como las de Henry Arthur Jones y Arthur Wing Pinero. Al melodrama se suma la comedia de intriga.

Mientras en Inglaterra el teatro es desertado en la primera mitad del siglo XIX por los poetas, en Francia cae en manos de los literatos. Scribe, con sus obras de problemas sobre el liberalismo, las virtudes familiares, el dinero, etc., crea una escuela—la de la *pièce bien faite*—a la que pertenecen autores que van de Legouvé a Jules Sandeau, de Feuillet a Pailleron. Les suceden Emile Augier y Alejandro Dumas hijo, que, sin alterar fundamentalmente sus métodos técnicos, hacen un teatro de tesis. Los elementos y caracteres que el teatro había desdeñado fuera de la comedia de risa, de la sátira y de la farsa, empiezan a aparecer, elementos de un bajo mundo cultivado como una llaga por el orden social. Aun en un teatro de maqueta, de repetición, como el de los franceses de entonces, los caracteres empiezan a desdoblarse, los villanos a tener un motivo para odiar. El melodrama inglés sufre una evolución seme-

jante y, en general, exceptuando a España, toda Europa se organiza en esta marcha hacia el realismo.

A los elementos literarios hay que agregar los plásticos, relativos al decorado y al vestuario; la introducción de las perspectivas oblicuas, etc. Y, a la vez, los elementos plásticos influirán grandemente en la generación de hombres de letras que, al mediar el siglo XIX, toma en sus manos la renovación del teatro. Se desdennan los cuadros de David, demasiado convencionales ya, para preferir los de Delacroix, como inspiración. Puede, sin embargo, decirse que ya, para los cincuentas del siglo XIX el realismo de la comedia sentimental, del melodrama y del cuadro de costumbres, se encuentra en descomposición. A la novela histórica y a la novela subjetiva sucede, poco a poco, la novela naturalista, que se proclama dueña de mayores excelencias de realidad, y a la que el teatro seguirá lentamente. Pero así como la comedia sentimental y el melodrama, románticos en esencia, se oponen al teatro del romanticismo, rápidamente caducado, el naturalismo se opondrá con razones científicas y evolutivas a este realismo no seleccionado, pero siempre convencional porque pertenece a una generación que ha entrado en la decrepitud. Lo que los hombres hacen en la vida social, en la política y en la educación: liquidar a las generaciones pasadas, se hace en el arte también. Todo lo que no corresponde a los puntos de vista de la generación presente—aunque los temas sean eternos, como el del amor—aparece irreal y, lo que es peor, ficticio. Cada generación trae una receta para salvar al mundo, para darle realidad. De esta manera, el realismo que, de accesorio, se ha convertido en obsesión de los dramaturgos, sigue siendo incomprendido, aun cuando se le ha relacionado ya con el problema social, que es su cogollo. Interpreta-

do como en la primera mitad del siglo XIX, el realismo hace del teatro un almanaque cuyo contenido cambia cada año aunque se preserven las fechas. Podría creerse a primera vista que el realismo en el teatro no es sino el resultado de una precipitación de los autores para asir la realidad eterna de los teatros griego e isabelino que, siendo tan convencionales, siguen pareciéndonos más reales que el francés y el inglés del XIX. Una falta de maduración, de perspectiva, caracteriza y fecha al realismo de entonces. Dumas hijo, sin embargo, con su personaje "razonador", con su idea de "hacer su parte como poeta y su deber como hombre", incorpora el realismo de la lógica, de la técnica, en forma tal que influirá sobre Ibsen. Pero referido al problema social, que nunca es permanente; convertido en agencia moralizadora inmediata, el realismo fracasa todavía. Técnicamente, su tropiezo mayor está en la subsistencia de primeras figuras escoltadas por sombras. Hay una visible, arbitraria falta de unidad en estas manifestaciones del realismo. Además, por mucho tiempo, ya entrado y hasta proscrito el naturalismo, los tratadistas confundirán los dos estilos.

No hay que olvidar, sin embargo, que el realismo sólo se constituye en estilo cuando se enseñorea de los recursos técnicos, cuando es capaz de producir en el espectador una mayor ilusión de realidad. Esto es lo que le da forma, porque, dependiendo de los medios físicos del teatro, está destinado a avanzar siempre, a ser más sólido que el teatro de los poetas ingleses del XIX, que sacrifican toda la arquitectura técnica a la arquitectura poética.

Otro punto importante es que, hasta ahora, a menudo se considera al realismo como una variedad del estilo romántico. En este punto la maraña es difícil de

desentrañar; pero hay que tener presente que el realismo surge y se unifica contra las convenciones románticas, como el naturalismo se unificará contra las convenciones y tesis realistas. Y los dos, cada uno con sus medios propios, tienden a un acercamiento, a una absorción y a una refracción de la realidad.

VIII

EL NATURALISMO

La formación de los estilos es en todo punto comparable a la formación de las razas. A veces son completamente opuestas entre sí, y se asemejan en la concepción de la cultura, en la religión o en la actitud frente a la vida. A menudo, dos razas originadas en otra primitiva son diferentes, pero tardan siglos en diferenciarse. Es necesario un largo período de afirmación sostenida a través de conflictos, lagunas y etapas contradictorias. Es así como los estilos se afirman cuando, en la imposibilidad de manifestarse plenamente, sólo consiguen filtrarse a través de otros, para dejar un dato vivo, para que no se rompa la cadena ni desaparezca el estilo. Por esto los tratadistas parecen con frecuencia confusos, y aun confundidos, al señalar en el estilo romántico, por ejemplo, presencias del clásico; en el realista presencias del romántico, etc. Si se considera que un estilo no puede formarse en un sólo día, y que todo está sujeto al ritmo, al sistema de retornos periódicos de la naturaleza, la cuestión parecerá menos compleja. Por esta causa, con excepción del clásico y del romántico, que he llamado estilos-manantiales, todos los demás son demasiado recientes para haber alcanzado una frecuencia universal. Los más embrollados son, sin duda, el realismo, cuyo proceso he tratado ya de bosquejar, y el naturalismo, que interrumpe la corriente de aquel en el

siglo XIX sólo para fomentarla sin querer y para volver a desatarla en el siglo XX.

“El disgusto del siglo XIX por el realismo es la rabia de Calibán al ver su propio rostro en un espejo. El disgusto del siglo XIX por el romanticismo es la rabia de Calibán al no ver su propio rostro en un espejo”. De esta manera, en una sola frase, resume Oscar Wilde la terrible batalla por la expresión que se libra en el complicado siglo XIX. La investigación del hombre paralela a la investigación del mundo. Es una curiosidad fáustica la que dirige la búsqueda del espíritu, por un lado; la búsqueda del mundo objetivo por el otro. En vez de aliarse, los estilos se desafían, se obstruyen, proclamándose cada uno descubridor del secreto. La investigación realista y racionalista en la filosofía, la investigación arqueológica en la historia y en el arte, la investigación moral del hombre, la experimentación científica, todos los fenómenos que preceden a la época actual, luchan simultáneamente por dominar la expresión.

Cuando el romanticismo ha quedado desnudo de espíritu y de inspiración, reducido a una parafernalia externa y grotesca y agoniza en el melodrama; cuando el realismo, mal dirigido, se corrompe en la pieza llamada bien hecha y en el teatro de tesis, surgen el naturalismo en la literatura, el impresionismo en la pintura y el wagnerismo en la música. El teatro es el único retardado en la evolución, aunque Wagner mismo haya lanzado ya su teoría del drama como síntesis. Las mediocres conquistas del realismo se han estancado, y la falta de un gran hombre de teatro es tan visible, que toca a un novelista iniciar el movimiento de renovación del arte dramático. Emilio Zola adapta su novela *Teresa Raquin*, agregándole un prólogo que es la fuente

del naturalismo. Declara caduco el teatro romántico e irreal la pieza bien hecha. El hombre no es ya sólo un grito, como en el romanticismo. Está relacionado con los objetos, con el ambiente, con la vida, con la sociedad. Pero Zola mismo retrocede ante la idea de un retorno a lo clásico, que le parece imposible. Imitado pronto por los hermanos Goncourt (*Henriette Maréchal*), por Henri Becque (*Los Cuervos*), por Alfonso Daudet, es seguido en breve plazo por escritores jóvenes: Jullien, Arthur Byl, Jules Vidal, Paul Alexis, Edmond Duranty, Leon Hennique. Paralelamente, o a poca distancia de los franceses, a quienes corresponde en realidad el crédito por fundar la escuela naturalista, en los demás países europeos surgen movimientos análogos. Strindberg sueña y exige la renovación de los métodos histriónicos; Björnson, desde 1868, aconseja a Ibsen que intente hacer "fotografía por la comedia", etc.

El naturalismo goza de una situación clara y compleja a la vez. Su plataforma política se dirige contra el romanticismo, contra la pieza bien hecha, contra los tipos de razón, contra los puntos de vista morales simbolizados en personajes sin humanidad; contra todas las escuelas; contra todo sistema dramático. Así se enfrenta a un tiempo al romanticismo y al deficiente realismo de su siglo. Pero, a la vez, está en favor de la vida y de la verdad, exactamente como clásicos y románticos; en favor de la experimentación científica; en favor de la fotografía; del carácter psicológicamente desenvuelto; en favor de los "casos orgánicos" y de los problemas con relación al ambiente; sobre todo, y también como los románticos, en favor no de la imitación, sino de la creación de la vida en la escena. Finalmente, su programa se resume en una expresión que ha circulado por todo el mundo: *la rebanada de vida*.

La diferencia fundamental entre realismo y naturalismo podría quizás plantearse con sencillez. Es la misma que hay entre la realidad y la naturaleza. La realidad no es única; la naturaleza sí lo es. Puede haber, y de hecho hay, una realidad por cada país, por cada grupo social, por cada familia, por cada individuo, por cada idea. Pero no hay más que una naturaleza, múltiple y única a la vez. El teatro realista puede abordar en cada pieza, con medios realistas diferentes, una realidad particular. El teatro naturalista no puede aspirar más que a una sola naturaleza, que domina todos los destinos humanos. La obra realista tiene límites arbitrarios, selecciona sus medios, sus personajes, los ajusta a una realidad que puede no durar más que unas horas. La realidad es obra humana, resulta de un impulso social conjunto; deleznable y cambiante como es, es la única creación del hombre. La naturaleza es independiente de él. Su vastedad hace infructuoso todo intento de limitarla en una obra de teatro. El naturalismo estudia a cada hombre como la botánica cada planta. Entonces, no pudiendo concretar la naturaleza toda en una pieza, el naturalista toma una tajada de ella, la que puede caber en el marco de una obra, la que cabe en una fotografía. Pero he sostenido que el naturalismo, con toda su plataforma romántica por anti-romántica, es una descendencia del estilo clásico. Lo es en lo que se refiere a la referencia objetiva, que da valor y animación a los objetos; que relaciona la psicología interna y propia del individuo con sus acciones sociales. El naturalismo es clásico por cuanto substituye un sistema natural del mundo al sistema ideal del romanticismo y al mitológico del período clásico. Los oráculos que afligen a Edipo y la voluntad de los dioses, abandonan su entidad mitológica para convertirse en las herencias fi-

siológicas de *Espectros*; el conflicto divino de Prometeo, dios contra dioses, se convierte en el conflicto favorito del teatro de los ochentas: el hombre y aun el sacerdote contra Dios y contra el destino que le inflige la naturaleza. La locura reemplaza a las Euménides, los médicos a los oráculos, las enfermedades hereditarias a las maldiciones familiares de Grecia.

Pero un teatro tan complejo, tan lleno de ángulos mentales y cotidianos como el naturalista, no podría desarrollarse únicamente por las letras. Con la aparición del movimiento coincide la renovación de las normas teatrales, y esto es quizás lo que lo hace más valioso y fecundo, pues todavía, a través de todas las conquistas del simbolismo y del teatro poético, el naturalismo sigue filtrándose y rigiendo el teatro moderno en su conducta técnica, en su sistema de conjuntos, en su indivisibilidad.

Las grandes conquistas del naturalismo en el teatro son: la aparición de los directores desde el punto de vista moderno; la unidad de conjunto, y la *cuarta pared* que representa el telón. Este estilo alcanza, como ningún otro, una unidad extraordinaria, pues la renovación de los autores, elevados también a una categoría creadora sin precedentes en la historia del teatro, acarrea pronto la renovación de los actores y, en seguida, la de los decorados. Las piezas naturalistas tienen exigencias perfectamente definidas que hay que satisfacer, y que se satisfacen gracias a un grupo de actores alemanes y al director francés Antoine, fundador del Teatro Libre (1887). De Antoine a Stanislavsky, que representa la depuración del naturalismo hasta la quintaesencia, todos los directores reciben la influencia de la compañía de comediantes de Meiningen, que en una jira por treinta y ocho ciudades, efectúa 2591 representaciones de di-

versas obras—de Shakespeare a Ibsen. Antoine es seguido bien pronto en Berlín por el *Frei-Bühne*, donde, entre otros autores, figuran Maximiliano Harden y Gerhart Hauptmann. En Londres, a instancias de George Moore, se funda también el *Independent Theatre*, secundado por gentes como George Meredith, Thomas Hardy, Arthur Wing Pinero y Henry Arthur Jones, y con campeones tan activos como Bernard Shaw. Estos dos teatros se abren al público con la obra más discutida de los últimos cincuenta años: *Espectros*, de Ibsen. Por la misma época, la asociación entre Stanislavsky y Nemiróvich Dannchenko, en Rusia, acarrea la fundación del Teatro de Arte de Moscú, al que se suman autores como Gorki y Chejov, supremo exponente éste del naturalismo como representación del flujo de la vida, de la vida como creación y como poesía.

El teatro naturalista conquista entonces las mayores prerrogativas del teatro actual: la eliminación de la estrella, el reparto por tipos, la decoración funcional, creada para cada obra de acuerdo con sus necesidades; el movimiento natural de los actores y el valor plástico de su espalda; la introducción de autores nuevos, aficionados sin ascendencia teatral; el respeto absoluto de la obra escrita; la lógica y la veracidad de cada representación, en lo psicológico, en lo moral y en lo exterior. Su poesía es la exactitud, el conjunto, la unidad perfecta. Todas las convenciones del estilo romántico desaparecen. Y lo curioso es que el naturalismo aprovecha los hallazgos de todos los estilos anteriores: aplica la ruta de reconstrucción arqueológica del romanticismo a la reconstrucción minuciosa de lo cotidiano; explota el movimiento de las pasiones como Racine, la naturaleza humana como Shakespeare; da una referen-

cia objetiva, plástica, al interior del hombre, como el teatro clásico.

El naturalismo se suma, de 1880 a 1906 aproximadamente, a las grandes épocas del teatro. Como el griego, como el isabelino, como el español de los siglos de oro, se convierte en un acontecimiento que interesa a todos los hombres, y se corona después con el cinematógrafo.

Pero un esfuerzo tan universal hacia la veracidad como éste, tiene una tara que es de carácter romántico: pretende la identificación del espectador con el personaje, deja de ser teatro, de ser arte. Y la sacudida es tan fuerte, que acarrea una resurrección del sentido poético en la generación nueva. El naturalismo, ejemplificado en la carne auténtica que usó Antoine para presentar *Jacques Damour*, se vuelve un teatro visto por el ojo de la cerradura; convierte la escena en una habitación como cualquiera otra. Nietzsche lo ataca y lo mina; denuncia su vertebración periodística y prosaica, lo descalifica como arte por su carácter cotidiano y vulgar. Pronto, y curiosamente a la sombra de los propios teatros independientes fundados por el naturalismo, surgirán los nuevos autores: los simbolistas. El más alto de todos, Mauricio Maeterlinck, sin embargo, tomará, dándole otra interpretación, lo cotidiano como base de sus piezas.

IX

EL SIMBOLISMO

Aun cuando el simbolismo no llega a constituir un estilo universalmente caracterizado, ni ha respondido todavía, a tiempo, a un anhelo universal de expresión, es, por decirlo así, el telón que un grupo de poetas, también franceses, levanta sobre la aparición del teatro moderno. En principio es una reacción literaria, de raíz nietzscheana, contra el realismo y contra el naturalismo. Contra el realismo todavía informe del siglo XIX por su falta de capacidad sintética, de poderes de evocación, por su selección a tientas. Contra el naturalismo, por su falta absoluta de selección, por su culto del detalle, de lo externo, de lo accidental, de la naturaleza misma. Así como Zola aspiraba a la verdad natural y humana, el simbolismo aspira a desligar el teatro de toda función que no sea estrictamente teatral; lo separa del hecho inferior de la tierra y lo devuelve al mar de la imaginación. En principio también, el simbolismo tiene un carácter de protesta política de grupo. El realismo, manejado por gentes de teatro, sin inspiración y con moral; el naturalismo, gobernado por gentes de letras, por novelistas estimulados por una curiosidad científica y un deseo romántico de servir a la vida, han excluído a los poetas, alternativamente servidores y amos de la imaginación.

De este modo, cuando el Teatro Libre de Antoine empieza apenas a desenvolverse, provocando marchas en igual dirección en toda Europa, un grupo de poetas que tiene por precursor a Baudelaire, se levanta contra la naturaleza enseñoreada del teatro. Partidario de Huysmans, de Mallarmé, de Verlaine, de Charles Morice, etc., Paul Fort, consagrado más tarde príncipe de la poesía francesa. Los primeros programas del Teatro de Arte que funda se alimentan de obras de Marlowe, de Shelley, de Jean de la Fontaine, de Verlaine, de Maeterlinck, de Paul Claudel. Hasta una adaptación del *Cantar de Cantares*, hecha por J. Napoleón Roinard, es llevada a la escena. Gastón Baty señala una relación interesante entre este impulso, que hace del teatro "un pretexto para el ensueño" y la pantomima y las comedias de magia y aparato contemporáneas del Romanticismo. A este género, también, mejor que al romanticismo histórico, se aproxima Musset por la calidad poética de sus piezas. Y Debureau, antepasado de Chaplin, que lleva a lo maravilloso la sugestión por la mímica, es también precursor del teatro de la imaginación. Pero el teorizante y autor más vigoroso y mas original del simbolismo es Mauricio Maeterlinck. Destaca el símbolo escondido en los gestos y acciones cotidianos, proclama la existencia de otra realidad, de la cual la realidad realista es una sombra; declara que la gran aventura poética está en lo desconocido, y la mayor poesía en lo inesperado. "Lo ininteligible, lo sobrehumano, lo infinito", la belleza verbal, lo contemplación apasionada, la búsqueda de lo invisible, se convierten así en los elementos del poeta dramático. Se usan actores aficionados, inexpertos, ingenuos hasta donde es posible. Se eliminan los decorados detallistas, las decoraciones con perspectiva; se reutiliza la maquinaria para pro-

ducir efectos irreales y, sobre todo, se resucita la palabra, virtud culminante del teatro en épocas tan grandes como la isabelina y los siglos de oro. A la expresión por el objeto (la carne de verdad que usa Antoine en *Jacques Damour*), se substituye la expresión por la sugerencia. Pronto los pintores jóvenes, disgustados del impresionismo, se asocian a este movimiento: Serusier, Maurice Denis y otros aspiran al triunfo de la imaginación estética en la pintura (antecedente del surrealismo). Esto proporciona a los simbolistas un resultado de orden visual en su esfuerzo. Se aspira por primera vez, conscientemente, a la unidad de color entre los trajes y el decorado; a la sugestión del tiempo y del lugar por cortinajes, colgaduras, luces. Todo como parte de la obra y todo en obediencia a la palabra del poeta dramático. Este es el principio de la decoración moderna. Pero el simbolismo deja de subsistir como movimiento conjunto porque, igual que otros intentos, marcha contra la unidad sintética y fundamental del teatro al descuidar el movimiento y el juego escénico, anulados casi por la palabra.

En la misma década que registra históricamente el movimiento simbolista, aparecen tres precursores cuyas teorías y obra son la base formal y única hasta ahora del teatro moderno. Los tres marchan contra la tesis pseudo-clásica de la producción escénica, que el realismo y el naturalismo continúan todavía. Los tres coinciden con innovadores parciales como Immermann, que en primer tercio del siglo XIX intenta realizar una concepción especial del decorado, y como Víctor Hugo, que da categoría de personaje silencioso, pero importante y activo, al lugar en que debe desarrollarse el drama. Los precursores son Adolfo Appia, suizo; Edward Gordon Craig, inglés, hijo de la actriz Ellen Terry, y

Georg Fuchs. Los tres son autores de obras imperfectamente realizadas hasta hoy: Appia escribe *La Música y la Mise en Scène*; Gordon Craig, el *Arte del Teatro*, compaginado con su revista *The Mask*; y Fuchs, *La Revolución del Teatro*. Sus teorías y la influencia que han tenido sobre los directores modernos de Europa y Estados Unidos difícilmente podrían resumirse en unas cuantas líneas.

Considerando que "la poesía y la música se desarrollan en el tiempo, y la pintura, la escultura y la arquitectura en el espacio", Appia aspira a traducir escénicamente el ritmo musical, basándose en la proporción y en el ritmo como forma del tiempo musical en el espacio, y partiendo del actor y de la acción dramática como elementos básicos. Al mismo tiempo, señala la discrepancia que hay entre el decorado y el actor viviente, entre el actor tridimensional y la decoración a dos dimensiones. Considera que el personaje es lo más importante, y que debe fundirse en un todo armonioso con su ambiente por medio de la luz. Aunque más versátil, y llena de facetas complejas y proféticas, la teoría de Craig se basa sobre el decorado. El decorado como centro de la revelación que es el teatro. El movimiento, el gesto, el juego escénico, las palabras, las líneas y los colores reunidos por un solo cerebro creador en un todo estimulante e irreal, en una especie de éxtasis. Pero la fuerza de sugestión emana principalmente de las líneas y los colores. Para Gordon Craig, en este todo extático, el actor humano resulta inadmisibile y defectuoso. Propone reemplazarlo por una supermarioneta. Mientras esto es posible, el actor debe ser vigilado, sus gestos todos provistos de una fuerza simbólica y sus movimientos encerrados en una pauta casi abstracta. Esta inspiración, subjetiva en exceso y en contradicción con el

teatro, por lo tanto, es digna de gran atención si se considera que proviene de la concepción más alta que se haya manifestado hasta hoy en la producción artística. Como Appia, Gordon Craig encuentra indispensable el auxilio de la luz para dar carácter de persona al decorado y para sugerir más certeramente el contenido poético de la pieza.

Fuchs, en cambio, aceptando igual que Appia al actor como punto de partida, emplaza su teoría en la plástica vertical, por decirlo así, no en la perspectiva ni en la profundidad. Rechaza por entero el realismo, y sostiene que las otras artes del teatro deben condicionarse a la dinámica. El teatro es para él una fuente de exaltación colectiva de la vida interior, cuyos medios son el actor, el ambiente, el juego, la palabra, las proporciones, el color, la luz y la música. Su teoría exige una renovación completa de la arquitectura teatral como medio para una comunión más directa entre el drama y el público. (Ha tenido continuadores en Rusia). De esta suerte el proscenio se convierte en "el lugar material donde el movimiento dramático se transforma en movimiento espiritual en el alma de la multitud" Inventó la escena-relieve: un fondo de escena plano, sobre el cual los actores se destacarán como un bajo-relieve, y sugiere la atmósfera por elementos simples, buscando que la luz "desmaterialice" los fondos y produzca la sensación de espacios infinitos. Según él, la pintura escénica debe ser plana, sin preocupación alguna de perspectiva.

Por parciales que estas teorías puedan parecer, se asocian y completan en cuanto pueden. Todas ellas convienen en que el teatro debe recobrar su poder sintético y su nobleza imaginativa; en que la palabra del poeta dramático dicta el ambiente y la acción; y, lo que es

más importante, todas concuerdan en la utilización de la luz como el único medio para fundir y matizar el conjunto y las partes de una producción dramática. Son estas teorías y los adelantos eléctricos los que permiten una renovación en los métodos del teatro del mundo. Seguidas indistinta, parcial o totalmente, y a menudo en combinaciones audaces, las teorías de Appia, Gordon Craig y Fuchs explican a los directores modernos como Stanislavski, Mayerhold, Max Reinhardt, Tairov, Lugné-Poë, Louis Jouvet, Jacques Copeau, Pitoëff, Dullin y Vachtangov, para no citar sino a los mejor conocidos, no obstante sus desemejanzas personales. Son estas teorías también las que llevan al teatro a igualar el contenido con el continente, el espíritu con la forma visual, y le permiten alcanzar una unidad que no tuvo nunca antes.

Pero si es verdad, por una parte, que son el realismo y el naturalismo, con sus teorías y sus métodos, los que provocan esta revolución estética en el teatro, no lo es menos, por la otra, que ésta viene a servirles indirectamente en su evolución. Particularmente al realismo moderno, que alcanza a veces una magnitud mágica. Son estos mismos elementos estéticos los que llegan a hacer tolerable el teatro comercial del mundo y le permiten en ciertos países, como Rusia y los Estados Unidos, competir ventajosamente con el cinematógrafo. Ellos han contribuido a la reaparición y a la supervivencia del teatro griego y del shakespeariano, a la vez que han abierto el camino para el teatro estilista —derivado directo de Fuchs—, para el impresionismo, el expresionismo y los intentos de teatro poético. Lo que el realismo no consigue por sí sólo en medio siglo, ni el naturalismo en un cuarto de siglo, Appia, Gordon Craig y Fuchs lo hacen posible en unos cuantos años.

Su esfuerzo y sus teorías combinados, dirigidos hacia la síntesis y la unidad, tienen la virtud de acercar al teatro en todos sus estilos, desde el clásico hasta el realista, a la realidad propia que ha perseguido siempre.

X

REALISMO MODERNO Y REALISMO MAGICO

Se ha hablado, en relación con este estilo, de un sistema de grados que podría ir desde el realismo periodístico hasta el mágico, pasando por el realismo de tesis y el de contraste. Por otra parte, el rápido triunfo del simbolismo y su descendencia, y sobre todo, del ya maduro arte de conjunto de una producción dramática, hacen creer a muchos tratadistas que el realismo ha llegado a su extinción. Nada más arbitrario. El realismo es imperecedero por razón de sus relaciones inmediatas con la vida. Pero, sobre todo, porque en su composición entra un espíritu selectivo, artístico, por lo tanto, que le permite sobrevivir como corriente a los hechos cotidianos y fechados que refleja. El fracaso del realismo está, sin duda, en su inferioridad con relación a la poesía, y la poesía es lo único que puede desplazarlo periódica, pero no definitivamente, del teatro. Su análisis de las costumbres, su registro del lenguaje corriente, en proceso de cambio; su examen de las tesis filosóficas y sociales en curso, le garantizan una supervivencia particular de que no gozan los demás estilos ni, menos aún, los movimientos de carácter experimental.

La inferioridad del realismo es de tal manera manifiesta en el siglo XIX, a causa de su aspecto periodístico, de sus limitaciones técnicas—la pieza bien hecha—

y, sobre todo, de su afán de tesis, que el naturalismo se levanta contra él. ¿Por qué? Porque el realismo no refleja desinteresadamente la vida, a la vez que tampoco ofrece un cauce a la imaginación, que limita, por el contrario, como na represa. Pero cuando autores como Ibsen, Strindberg, Schnitzler, lo manejan, aparece el fenómeno de la poesía en el realismo. El propio Maeterlinck se refiere a *Espectros* como a un poema dramático, no obstante su pretendido realismo biológico. En *La Cacatúa Verde*, Schnitzler anticipa la existencia no ya de una realidad siempre cambiante, sino de una realidad múltiple y simultánea. Chejov, por su parte, establece la existencia de una realidad tan valiosa como la que constituye la plataforma del simbolismo: la realidad psicológica, en sus relaciones con el ambiente, es cierto; pero sobre todo en su conflicto con el ambiente: la pugna entre una realidad corriente y reconocida, y otra, que el hombre trata de establecer. Ya en este teatro lo periodístico tiene una función episódica intrascendente, la tesis se resuelve en esencias individuales, en las formas mismas del destino. Si Chejov ofrece el más perfecto ejemplo naturalista en su tratamiento de los temas, y si en sus obras la vida fluye con todas sus corrientes paralelas y contradictorias, en cambio sus personajes son realistas, no porque aspiren a limitar la realidad, sino porque aspiran a establecer una nueva; pretenden llevar hacia lo real lo que no es en ellos más que un sentimiento de desolación, de terror o de esperanza. Por eso fracasan, enferman, se suicidan o se abandonan animalmente a la vida.

Sin Chejov quizás Bernard Shaw sería inexplicable. El es quien, con mayor ingenio, presteza intelectual y solidez de concepto, funda el teatro realista moderno, hecho de un realismo contrastado, con una teoría des-

tructiva de la apariencia social para lograr el establecimiento de la realidad racional e intelectual del hombre. Ataca todo lo que en el teatro realista es convencional y, pleonásticamente, de tesis. *Cándida*, por ejemplo, contiene un problema resuelto contra las apariencias y las convenciones del teatro y de la vida social, contra la falsedad de las corrientes sentimentales que infestan el teatro y anulan su poder creador. La misma teoría resplandece en *El Discípulo del Diablo*. Existe una realidad ejecutoriada, por decirlo así, codificada por los grupos sociales por un instinto elemental de conservación. Pero esa realidad está cambiando cada minuto, a pesar de todos los códigos de conducta. Las cosas se vuelven reales cuando determinan, parcial o totalmente, el destino del hombre. Y esto es lo que interesa a Shaw. Este concepto de lo real, llevado a una apariencia compacta, es lo que constituye el verdadero teatro realista. La realidad sólo existe mientras está pasando. Y esto es a cuanto puede aspirar el teatro realista: a imitar ese paso de la realidad; pero la selección es el único medio para dar valor a los temas. Para el autor realista moderno, el realismo se convierte entonces en un cauce, en un agente de problemas sociales, sexuales y mentales. El teatro realista pasa del estudio periodístico,—por decirlo así,—de las pasiones, a su estudio analítico: el conflicto social, la psicología y la psicoanálisis integran su instrumental.

Aceptando que la realidad no es más que una apariencia, el teatro realista se depura y limita su ambición a componer y presentar esa apariencia de realidad que es el marco, el límite exterior de las pasiones y de los problemas—un marco hecho a semejanza del hombre. No es ya cualquier hecho cotidiano, ni cualquier personaje de la esquina, ni cualquiera nota de po-

licia, lo que los autores realistas utilizan: es aquel hecho, aquel personaje, aquel crimen cuyo carácter representativo garantice su repetición en el orden del mundo: es decir, sus posibilidades de realidad universal cíclica. Así como Ibsen, Strindberg y Chejov dan un marco y una apariencia realistas a piezas de una profundidad psicológica que continúa siendo norma en el drama, y de una elevación poética indudable, más tarde autores como Pirandello explorarán la mente humana dentro del límite, marco o apariencia realista. El estilo realista se convierte en un arte cuando deja de querer que las cosas que ocurren en el escenario durante dos hora y media *sean* reales, y se conforma con que *lo parezcan*. Esto le permite captar todos los temas, todas las especulaciones, todas las personalidades del hombre y toda las formas de la realidad. Evoluciona paralelamente a la fotografía, que ha acabado por cobrar perfiles de arte; pero no permanece en la misma condición de inferioridad, con relación a la poesía, que la fotografía con relación a la pintura. El fenómeno que sobreviene entonces es el que ocasionalmente se designa con el nombre de realismo mágico. La magia aparece en el lenguaje del diálogo, en la selección de los hechos, en la animación de los caracteres, por encima del tema, que viene a ser lo único realista. De este modo puede llegar a producir obras como *Tobacco Road* y *Children's Hour*, melodramas como *Night Must Fall* y *Kind Lady*, piezas sobre psicología infantil como *Dead End*, o tan extraordinariamente maquinadas como *Les Parents Terribles*, de Cocteau. La cita de cuatro obras norteamericanas sobre seis mencionadas, es elocuente. Ningún teatro del mundo ha llegado al dominio del realismo como el de los Estados Unidos. Ningún otro quizás ha logrado aprovechar tan armoniosamente los experi-

mentos y los descubrimientos del simbolismo y de los teatros de arte de la cadena teórica Appia-Gordon Craig-Fuchs. Ninguno ha elevado el realismo a una actualidad tan imponente, a partir de *What Prize Glory*, aprovechando de un modo casi fotográfico la imagería del *slang*—localismo o modismo—, y dando al movimiento un *tempo* tan vertiginoso que la realidad llega a convertirse en una fantasía artística.

Puede objetarse que esta sublimación técnica del realismo equivaldría a edificar una casa gigantesca para enanos: los temas y los personajes, en su gran mayoría, siguen siendo inferiores. Pero el realismo se halla lejos de cerrar su círculo. En competencia con el estilo superficial, por más realista, del cinematógrafo, ha vuelto a introducir las costumbres entre sus elementos, con una tendencia clasicista, y sigue luchando por lograr su universalidad. El mismo teatro poético, experimentado sistemáticamente desde hace más de treinta años en los Estados Unidos, se refiere a veces al realismo, como en el caso de *Winterset*, y aun como en el de *Family Reunion*, de Eliot.

Deleznable mientras obedece al afán periodístico de reproducción o al afán moralizador de la tesis, el estilo realista se ennoblece tan pronto como aspira al establecimiento de otra realidad, primero, y después a la sola apariencia de la realidad. Ni los sueños quedan excluidos de él, y acepta lo sobrenatural— y lo refracta con todos los elementos de que dispone—como otra realidad cuya armonía persigue. Vigorizado por la realidad psicológica, por la realidad sexual, por la realidad social, y clásico por objetivo, el realismo ha luchado victoriosamente hasta ahora, contra nuevos experimentos: el impresionismo, el expresionismo, el teatro poético, en vez de anularlo, le han ayudado a eliminar sus ma-

teriales más bajos, sus combinaciones más burdas, que constituyeron el sistema de los primeros realistas. No excluye la poesía, sino que la utiliza también, como parte de la realidad del individuo y, por otra parte, selecciona el decorado y el detalle visual apartándose de los excesos del naturalismo, obedeciendo, en suma, a un propósito de realidad estética.

Mientras el apetito de realidad subsista en el individuo, el teatro realista, transformable como la realidad misma, continuará existiendo. Su servilismo hacia la realidad ha sido superado ya en muchos aspectos por autores inteligentes, a caza de una realidad espiritual, permanente, creadora, que tiene mucho en común con la poesía.

Es indudable, por otra parte, que el realismo ha sido la fuente de los nuevos experimentos de protesta—hasta el teatro “desnudo”—y el mejor camino para la elevación técnica del arte escénico en todos los países. En México, donde el teatro realista es hasta ahora tan informe y falso como esporádico—con pocas excepciones—este concepto que he desenvuelto sobre el realismo puede parecer absurdo. Pero, a la vez, creo firmemente que México no llegará a tener un teatro poético en forma mientras no haya alcanzado un teatro realista pleno, hecho de su propia realidad y no de las traducidas de otros idiomas.

El realismo moderno tiene a su disposición el mundo viviente de todo el teatro hecho desde Grecia. A medida que se haga más selectivo, que agudice su visión y enriquezca su campo, se irá afirmando hasta convertirse en el tercer gran estilo-manantial. Esto no le impedirá, como ocurre ya con ciertas obras de Ibsen y del propio Shaw, estar fechado, corresponder a una etapa dada de la realidad. Pero aun este peligro podrá sortearlo

cuando tome sólo de la fecha del mundo aquello que liga a los hombres presentes con los antiguos y los ligará con los futuros. En último término, los clásicos están fechados por sus fábulas y por los nombres de sus personajes, pero esto nada resta a su actualidad poética. En lo que se refiere a la imitación de la vida, el realismo, por lo demás, ha conseguido mejor que cualquier otro estilo realizar este precepto clásico, que es la convención original e inmutable del teatro.

XI

EL IMPRESIONISMO

Con razón o sin ella, se ha hablado del impresionismo en el teatro en términos imprecisos generalmente, pero a veces ha llegado hasta a mencionarse la presencia de un estilo impresionista. En ningún otro caso, sin embargo, presenta dificultades más severas la investigación de los estilos en el teatro. En resumen, después de examinar las diferentes opiniones, podría llegarse casi a la conclusión de que el impresionismo es sólo un escalón, una fórmula transitoria que se deshace tan pronto como acaba de integrarse; tan pronto como ha producido una *impresión*.

El llamado estilo impresionista en el teatro nada tiene que ver con la pintura impresionista del siglo XIX que, sin embargo, es un movimiento en coincidencia cronológica con el naturalismo dramático. Podría encontrarse quizás mayor similitud entre el impresionismo en el teatro y el post-impresionismo en la pintura. Un cuadro sin contornos auténticos, compuesto de masas arbitrarias para sugerir los elementos que lo integran, es comparable a un drama en el cual los parlamentos se reducen a la sugerencia de sentimientos o estados emotivos por medio de palabras esenciales y, a veces, inconexas. O la semejanza podría consistir en un impresionismo por el decorado, en una impresión producida por la asociación *fugitiva* de elementos inhe-

rentes a un tema o idea. Si se acepta, por otra parte, que el impresionismo en el teatro tiene más nexos con la forma de presentación que con el contenido literario de una obra, habría que colocar a Edward Gordon Craig en el lugar de precursor del impresionismo. Al Gordon Craig que aboga por el predominio de las líneas largas hasta perderse de vista para que el decorado comunique una *impresión* de infinito.

Tan caracterizado en la música como en la pintura —y más, en todo caso, que en el teatro— el impresionismo corresponde a la época de Debussy, que pone en música los versos de Verlaine y llega a componer una ópera con la pieza *Peleás y Melisenda*, de Mauricio Maeterlinck, ambos *simbolistas*. La composición impresionista de Debussy parece ser el molde musical propio de la letra de estos poetas, sin embargo. Pero ocurre que muchos de los elementos que caracterizan al simbolismo se aceptan como representativos del estilo impresionista. Ante todo, la capacidad de sugerir grandes conjuntos con medios económicos, de producir una sola impresión total con un solo detalle determinante. En seguida, una tendencia de idealidad, un énfasis en lo individual interno, y casi, con mayor acentuación que en otros estilos, la interpretación de las cosas a través de la visión del individuo, en función de ojo de cámara. Este símil no es malo, pero, desgraciadamente, ha sido aplicado también a la definición del expresionismo.

En cierto modo, el impresionismo, como el simbolismo, podría tener el valor expresivo de una fotografía instantánea, en las que siempre coinciden numerosos factores de sugerencia de paisaje, de forma, de fisonomía, etc. Pero, en todo caso, cabe recordar que el simbolismo, en tanto que forma estilística literaria, se halla perfectamente delimitado en la poesía y en el teatro;

que si el impresionismo fuera sólo simbolista, no justificaría la mención por separado que hacen de él los tratadistas. Me parece que la aplicación de esta etiqueta al teatro se hace más insistente en la post-guerra, época que, no obstante, marca precisamente el principio del expresionismo. Pero es tan difícil localizar a los autores impresionistas de ese tiempo como a los de la pre-guerra. Maeterlinck sigue siendo considerado como esencialmente simbolista, aunque algunas de sus obras son muestra clara de un tratamiento—no de un estilo—impresionista. Charles Vildrac, que viene poco después, por sus elementos a base de sugerencias, y sobreentendidos, y por el carácter insinuante de su diálogo, podría ser también un impresionista de apariencia realista. De este modo, Maeterlinck parece un impresionista accidental, anexo al simbolismo; Vildrac sería un impresionista anexo al realismo, y Eugene O'Neill un impresionista anexo al expresionismo. Expresionista casi en la totalidad de su obra O'Neill ha sido clasificado como impresionista en *El Emperador Jones*, donde el bosque se sugiere por medio de muy pocos árboles, la distancia por medio del *tam-tam*, y la angustiosa noche en el bosque por unos cuantos cambios de trastos y luces. La parte toma aquí el papel del todo, condición del impresionismo, como la masa sin contorno constituye la forma en la pintura. Más aún, muchas cosas de importancia vital para la pieza suceden fuera del escenario, como en *Interior* y en *La Intrusa* de Maeterlinck. Pero los ejemplos de un tratamiento impresionista, en el montaje como en la letra de las obras, pueden remontar hasta Grecia. Remontan, en todo caso, de modo comprobable, hasta Shakespeare. Aquí aparece otra característica del impresionismo que mencionan los inseguros tratadistas: sus puntos de contacto con el roman-

ticismo. Shakespeare trata muchas de sus escenas en forma impresionista porque los hechos no ocurren en el escenario, y porque sólo unas palabras de sus personajes bastan para sugerirlos. Es suficiente mencionar como ejemplo la escena inmediatamente posterior al crimen en *Macbeth*.

Otro concepto sobre el impresionismo, que a menudo se añade a éstos tan confusos, es el que quiere que este estilo sea una exageración, una amplificación de los rasgos principales y visibles de los objetos o del carácter individual. Quizás esta idea ha llevado a algunos a creer que *Los Destruidores de Máquinas*, de Ernst Toller, y, en general, las piezas para teatro de masas, son impresionistas por cuanto la masa constituye una exagerada amplificación del individuo. Pero en este caso tocamos tan de cerca a las fronteras del expresionismo, que parece preferible eludir el concepto para evitar la confusión. Volviendo a la tesis que hace del impresionismo un jalón indefinido entre el realismo y la lucha contra el estilo realista que desemboca en el expresionismo, podría aceptarse la forma a discusión como un elemento depurador del realismo, aunque demasiado pasivo para constituir una rebelión o para cobrar caracteres dialécticos.

La solución que se ofrece como más satisfactoria—aunque dista de ser decisiva—sería que el impresionismo no constituye un estilo; que es sólo un ángulo del teatro, un tratamiento especial que no posee virtudes universales y que ningún autor ha usado hasta ahora sistemáticamente. Habría que considerar los grandes estilos-manantiales como círculos de la expresión, como sistemas expresivos para la evidencia de sistemas de sentimientos, de costumbres o de interpretación de la vida. Pero el impresionismo no llega a formar un

círculo ni puede constituir un sistema sin denunciar sus inferioridades. Es igual a aquel de sus requisitos que pretende sugerir el todo por la parte. Para quien considera los estilos, no como círculos de expresión, sino como hipertrofias interpretativas, el impresionismo puede parecer, en efecto, una hipertrofia que ha afectado a algunos autores y, en el decorado, a algunos pintores, desviándolos de otras formas del teatro, más completas. Sin embargo, la aceptación de elementos simbolistas en el impresionismo contribuye a aumentar la confusión en esta zona, pues en ese caso una máquina podría simbolizar el maquinismo, un árbol el bosque, un hombre la masa, un parlamento la clase social, y unos cuantos detalles económicos, un conjunto ambicioso. Y estos son, precisamente, los recursos del expresionismo.

De esta manera, el impresionismo, considerado como parte del simbolismo, como fuga accidental del realismo, como camino hacia el expresionismo, podría fácilmente no existir como entidad separada. Sin embargo, no se lo evita nunca al hablar de estilos en el teatro, aunque cuando se pretende precisarlo se desvanece como un fantasma o hace mutis por un escotillón. Quizás, como queda enunciado en su propio nombre, el impresionismo es todo aquello que, con recursos arbitrarios—arbitrariamente seleccionados—consigue dar la impresión de lo que no existe en realidad real, ni en realidad estética. Pero esto es tan vago como lo anterior, y la función ubícua de esta forma, su cabida dentro de varios estilos, permite considerarla estrictamente como un tratamiento un tanto esquemático, incorporable a una pieza dramática de cualquier estilo mientras no dañe a las cualidades esenciales de ese estilo. La dilucidación de este punto podrá resultar de una revisión enérgica de las piezas de teatro, particularmen-

te simbolistas, expresionistas y poéticas, que se han escrito en este siglo. Si aparece en ellas una constante impresionista, diferenciada de las que las caracterizan de otro modo, aparecerá quizás el impresionismo como un estilo que, hasta ahora, carece de constitución.

Lo que hace más difícil la definición, o siquiera la comprobación de este llamado estilo, es que no existe en sí mismo, en apariencia, sino sólo en contraste con otros, principalmente el expresionismo; que no es posible decir lo que es, en tanto que se puede decir todo lo que no es.

XII

EL EXPRESIONISMO

Como casi todas las formas parciales de arte, el expresionismo parece haber existido potencialmente desde hace muchos siglos. Su síntesis es la expresión máxima por medio de un elemento simple o mínimo. De este modo se acerca a lo simbólico, y la cruz, por ejemplo, expresa a toda la cristiandad como la hoz y el martillo a toda la humanidad trabajadora. En el teatro medieval abundan fragmentarios ejemplos expresionistas: El *Everyman* y el *Everywoman* en Inglaterra, desde luego; y, en general, todas aquellas piezas hechas a base de tipos representativos de una línea humana, de una profesión, de una clase. Podría llegarse hasta decir que los marqueses de Molière son expresionistas. Pero estas manifestaciones aisladas e incompletas, que van encadenándose de siglo en siglo en sátiras y farsas especialmente, no desembocan en una forma reglamentada sino en los últimos años de la llamada Guerra Europea. Los antecedentes del expresionismo son incontables. Aparte de los que señalo a grandes rasgos, algunos tratadistas mencionan a Nietzsche, primer rebelde contra el teatro naturalista del hecho cotidiano y de la rebanada de vida. Ibsen, en sus piezas más simbólicas, como *El Niño Eyolf*, *Cuando los Muertos Resucitemos* y *El Constructor*; pero, sobre todo e incuestionablemente,

Strindberg y Wedekind, marcan el principio de esta modalidad. *La Danza de la Vida*, *La Comedia de Ensueño*, *Hacia Damasco* y *La Sonata Fantasma*, son piezas que se mencionan como precursoras indubitables del expresionismo. De Wedekind se cita *Erdegeist*, *La Caja de Pandora* y *El Despertar de la Primavera*. En estas obras, la utilización de recursos como los sueños cobra un valor psicológico nuevo, de liberación de la mente. Y el expresionismo aspira, precisamente, a ser el teatro del cerebro. Se dice, y no sin razón, que la palabra expresionismo fué acuñada por los alemanes para designar todo aquello que los alemanes no entienden. Bajo este rubro, en todo caso, ha sido clasificada la obra de numerosos autores que coinciden en la intención de apartar al teatro de los caminos del naturalismo y del realismo. Andreiv, Evreinoff y Ossip Dimoff (*Njin*), en Rusia; Kaiser, Toller y Hasenclever en Alemania; Jules Romains, con su teoría del unanimismo, Pellerin (*Têtes de Rechange*), Gantillon y Lenormand en Francia; Fratizek Langer (*Periferia*), en Checoslovaquia; Vellona Pilcher (*The Searcher*) en Inglaterra; Pirandello, San Secondo y Bontempelli en Italia; Molnar (*Liliom*) en Hungría; John Howard Lawson (*Roger Bloomer, Processional*), Francis Edwards Faragoh (*Pinwheel*), John Dos Passos (*The Moon is a Gong*), Elmer Rice (*La Máquina de Sumar*), y Eugene O'Neill (*Hairy Ape*, *Strange Interlude*, *Marco Millions*, *Emperor Jones*, etc), en los Estados Unidos; Claudio de la Torre (*Tic Tac*) en España, y Xavier Villaurrutia (*Parece Mentira*) en México, son los nombres más importantes que corresponden a este movimiento.

La Guerra Europea representa en el teatro la crisis más aguda, si no la liquidación del realismo. En el orden social representa la desaparición de una realidad

que parecía inmune al tiempo. Necesariamente, ante el balance de la guerra, la imaginación creadora trata de rescatar las esencias, los hilos de la vida, la síntesis de la arquitectura humana. Mientras, gracias al desconcierto del teatro realista, el cinematógrafo y el teatro musical se desarrollan rápidamente, los nuevos autores preparan su ofensiva. Se dice que el expresionismo nació ante todo como una reacción contra el impresionismo y sus tendencias individualistas. Este punto es debatible por cuanto el impresionismo parece ser tan sólo una sombra, una palabra. Por otra parte, se ha relacionado también, un poco automáticamente quizás, al expresionismo con el clasicismo, quizás por las máscaras usadas en algunas obras expresionistas. La tendencia central del expresionismo es de exploración subjetiva, de explotación de lo que Stanislavski llama el superconsciente. El teatro clásico se distingue de todos por su objetividad.

El símil más afortunado para definir el expresionismo es, sin duda, el que le presta un carácter y una acción de aparato de rayos x por oposición a la cámara fotográfica del naturalismo y del realismo. Sus relaciones con la pintura son claras. A semejanza del cubismo, que trata de reducir las cosas a planos esenciales para recuperar su base y síntesis y volver a proyectarlas en formas más ordenadas, vitales, completas y típicas, el expresionismo descompone la retórica del teatro. Su objeto esencial es dar una visión objetiva emanada de una proyección subjetiva. Está estrechamente aliado al cinematógrafo, porque pretende presentar, en una secuencia kaleidoscópica, las aventuras del alma. Alemania es el primer país que logra la secuencia *staccata*, como se la ha designado, de las escenas. Los llamados *close-ups* y *long shots*, la ubicuidad característica del

cinematógrafo y de la novela, son aprovechados por los nuevos autores. Pero la relación técnica del expresionismo con el teatro es de un orden de revaloración retrospectiva. Aunque para un fin diverso, se vuelve a la multiplicidad de escenas que es típica del teatro isabelino y del español de los siglos de oro; a los soliloquios y los apartes que se refieren al interior del personaje. En este aspecto, el expresionismo hace, como el romanticismo, tabla rasa de las unidades, de la pieza bien hecha, de la división tradicional en tres, cuatro o cinco actos. Lo que más ayuda su expansión es el adelanto que la escenografía ha alcanzado gracias a Appia, Gordon Craig y Fuchs, promotores del llamado "ímpetu visual", de un teatro para los ojos que se pone al servicio de los ojos del alma, según la expresión de John Mason Brown.

Tan importante como estas relaciones, y acaso más, es la que refiere el expresionismo a las teorías de Freud y Jung en el terreno psicológico. La psicoanálisis y la psiquiatría, con su explotación de la sugerencia, de los sueños de las regiones subconscientes, constituyen el material interior más interesante del expresionismo. Así como cambia los actos a una sucesión de escenas críticas, fundamentales y a menudo explosivas, el expresionismo cambia a los caracteres por los tipos, a los tipos por los grupos o por los coros. Gracias al expresionismo, las masas entran en escena. Así es como esta forma se convierte en un instrumento de propaganda social, de ataque al maquinismo, al industrialismo y a la guerra, que es sin duda su aspecto menos puro y trascendental. Más lo es su esfuerzo por revelar la naturaleza dúplice del hombre interior, por desprenderse de la superficie y de las apariencias, de la razón y de la lógica, para dar su sitio a la locura, al espectáculo de la lucha del hom-

bre consigo mismo y no contra el ambiente; al flujo subterráneo de la vida, a lo que el hombre no ha podido decir, o no dice. Bragaglia encuentra en el expresionismo una "abstracción ideal de las formas típicas"; Herman Bohr, la salvación del hombre aplastado por la máquina; Hind, "la síntesis del alma del hombre y la substancia de las cosas"; otros, "la expresión del alma de los hombres como un todo único"; una forma típica, un patrón coordinado de la realidad, una exultación y una exaltación colectivas, etc.

Los autores que he mencionado, no siempre siguen procedimientos análogos, y sus encuentros en el expresionismo son a veces puramente tangenciales. Los hay que, siendo expresionistas por algún concepto, son más que expresionistas por la totalidad de su obra, como Pirandello, O'Neill, Rice mismo. Ni Esquilo, ni Sófocles, ni Eurípides, traspusieron el círculo de lo clásico. Nunca fueron más que clásicos. Esto me inclina a pensar que el expresionismo tampoco ha llegado a constituir un estilo universal, a pesar de sus manifestaciones en tantos países. En México, por ejemplo, sólo hemos visto en el cine *El Gabinete del Doctor Kaligari*, y en el teatro *Lázaro Reía*, de O'Neill, *Los Destruidores de Máquinas*, de Toller y *Parece Mentira*, de Villaurrutia, donde el elemento expresionista aparece en la reunión de tres momentos diferentes del tiempo.

Otros teorizantes, de los que abundan en las universidades norteamericanas, han propuesto el expresionismo como una estilización, exageración o distorsión del lenguaje, del decorado, del juego escénico, para comunicar al público el estado de ánimo o la crisis mental o sexual del individuo. Se cita el caso de *Liliom*, de Molnar, donde el cielo aparece convertido en una comisaría de policía porque ésta es la idea que Liliom,

vagabundo perseguido, ha tenido siempre de la región celeste. Se ofrece al público un cielo a través de la visión del personaje. En *La Máquina de Sumar*, de Rice, los decorados presentan la obsesión numérica del señor Cero, su crisis mental a la hora del asesinato—subrayada por efectos sonoros—, su miseria sexual, común a todos los hombres de su clase. En *Extraño Intermedio*, O'Neill usa un lenguaje doble—el del diálogo entre los personajes y el particular de cada uno para revelar su estado de ánimo y el curso de sus pensamientos, modernizando el aparte y el soliloquio tradicionales. En el *Lázaro*, en *El Gran Dios Brown*, usa respectivamente máscaras para unificar a la multitud y para expresar los cambios internos de su personaje.

En rigor, lo más expresionista de este estilo es su aspecto plástico. En ciertos casos los decorados pueden parecer reales al principio e ir perdiendo realidad conforme se desenvuelve la obra. Se cita entre éstos los de *El Mono Peludo* y *El Emperador Jones*, de O'Neill; aunque otro teorizante incluye este último en el impresionismo. La exageración hasta perderse casi la forma original; la distorsión de los objetos, las paredes en actitud de caer, los cuadros descentrados, las mesas, sillas o máquinas monstruosas, ayudados por efectos de luz que aíslan a los caracteres en ciertos momentos y áreas, o que hacen resaltar, exagerándolas aún, las líneas de los objetos, constituyen la parte formal del expresionismo. El diálogo puede ser cuidadosamente vulgarizado, como en *La Máquina de Sumar*, o bien, simbólico como en *Lázaro* y *Dínamo*, o puramente dadaísta en casos, como en una ópera de Gertrude Stein, en la que las palabras sólo pretenden designar sonidos sin articulación. Aparentemente, no se ha llegado tampoco a un caso de expresionismo puro, aun cuando *La Máquina de*

Sumar fué presentada con gran cuidado por el Theatre Guild. Los intentos para efectuar representaciones expresionistas de piezas de otros estilos—como es el caso de *Macbeth* en la versión de Robert Edmund Jones—han fracasado porque la única constante expresionista aparecía en el decorado, en absoluta desunión del texto y el espíritu de la obra. Y en este caso, las escenas de las brujas y la representación plástica del estado de ánimo de Macbeth y su esposa, antes y después del crimen, parecían ofrecer un espléndido material de experimentación.

Teatro de síntesis, de concentración y de representación simbólica y colectiva, el expresionismo parece condenado a no avanzar ya. Los autores modernos se dirigen, de un modo general, hacia un teatro poético en el que los recursos del expresionismo, ya experimentados, pasan a ser sólo uno de muchos elementos de composición. Por otra parte, la actual guerra del mundo, con su destrucción relámpago de los conceptos geográficos y raciales, puede, quizás, inclinar la actividad del teatro en favor del realismo nuevamente, ya que trata de raspar de la tierra todas aquellas realidades en que los hombres habían creído durante siglos.

XIII

EL TEATRO POETICO

En una época como la clásica, en la que la expresión dramática se basaba sobre una de las formas elementales de la poética: la poesía religiosa; en un tiempo en que se decía poeta dramático y no autor, habría parecido redundante hablar de un teatro poético. El teatro ha sido poético en todas sus grandes edades, y ha vuelto a la poesía en todos sus momentos agónicos. Cuando la tragedia griega empieza a racionalizarse y se aproxima a la tierra humana, la poesía se refugia en las comedias satíricas de Aristófanes. Cuando la poesía religiosa original del teatro de la Edad Media cede el sitio a la rutina del dogma, encuentra una desemboadura fresca en la farsa y, a medida que la comedia se vuelve realista, la poesía florece en piezas serias, en dramas aislados. Pero no se trata sólo de un fenómeno tan simplista. Los desplazamientos y reapariciones de la poesía se manifiestan a menudo en un solo autor, en forma de conflicto a veces, como en el caso de Calderón de la Barca, que se fuga de sus comedias realistas y de sus dramas de honor en piezas tan extraordinariamente poéticas como *La Vida es Sueño* y *El Mágico Prodigioso*. Ni se reduce el problema a una medida de formas literarias: prosa y verso. Con frecuencia, aun en ciclos de gran pujanza de la poesía lírica—el ro-

manticismo entre otros,—la poesía tiene presencias inesperadas, silenciosas casi, como la pantomima; o al margen de toda regla retórica, como la comedia de magia. En suma, la poesía en el teatro se manifiesta a veces aliada a una forma literaria; a veces sólo como un contenido indefinible; a veces como forma y contenido aliados, podría decirse, en un solo metal original y único. Esto último se ha visto sólo en Grecia y en Shakespeare. Calderón y Lope son geniales en otra forma: cuando se divorcian del “nuevo arte de hacer comedias” y no en el conjunto de su obra.

Pero al hablar de una forma lírica del drama hay que excluir desde luego toda idea de una poesía regida en su construcción por reglas retóricas tan sólo, y libre, por lo tanto, de otras. Por lo único que el teatro parece ser más grande que la poesía lírica es porque a ella misma, que es la libertad mayor, única del hombre, la trasplanta, la condiciona al conjunto regular de sus convenciones y le presta, por decirlo así, otra respiración sin alterar sus esencias. El primer ejemplo de esta disciplina de la poesía se da en Atenas, cuando los poetas trágicos desisten del tetrámetro y recurren al metro iámbico para prestar al diálogo la apariencia estimulante de un lenguaje real. Desde entonces, cada época ha buscado para su teatro una expresión conforme, a primera vista, a la realidad. Es indudable que si el lenguaje y el metro de Shakespeare, de Lope y de Calderón no hubiera concentrado en sí los valores vivos de un idioma corriente, sus piezas no habrían sido nunca populares. Si nos parece desusado ahora, es porque las formas de habla se han adaptado a nuevos objetos, a ideas nuevas o renovadas, a nuevas modas, e incurrido en ligas, alianzas, intercambios con otros idiomas, fabricando nuevas imágenes, etc.; porque el lenguaje de

aquellos autores, al dejar de sonar, se ha convertido en una referencia literaria, como ocurrirá con el nuestro.

Pero la cuestión del teatro poético va más allá del lenguaje, aunque éste sea, en realidad, el más importante de sus elementos; y, sobre todo, más allá de la poesía reglamentada.

Cuando los grandes poetas originales del teatro se extinguen, el teatro, que tiene, que tendrá que continuar siempre, cae en manos de dos clases opuestas: los retóricos y las gentes del oficio. Aquellos tienen la forma, pero nunca el vuelo lírico—o sea una forma en estado de coagulación—; las segundas poseen el sentido, la malicia de lo dramático, la técnica, pero ignoran los secretos, la magia de la palabra. De este modo, los pseudo-clásicos tratan de ligar el teatro de su tiempo con la antigüedad; los otros, autores improvisados, aspiran a mantenerlo en contacto con la realidad por medio de imitaciones superficiales. Acosados por unos y otros, los poetas líricos de las nuevas generaciones se alejan del teatro. Hay excepciones, y así, por ejemplo, toda la poesía del teatro francés del siglo xvii está en Racine y Molière, como forma en el primero y como contenido insuperable en el segundo (Véase *El Misántropo*). Así, también, el gran poeta dramático del romanticismo no es Víctor Hugo, con sus catedrales verbalistas, sino Alfred de Musset, con sus comedias y proverbios escritos en prosa. Esta es la época, justamente, en que los grandes poetas líricos de casi todo el mundo están desvinculados del teatro, como Shelley y Keats en Inglaterra. Y cuando van a él, suscitan nuevamente el conflicto entre la poesía y la técnica; escriben piezas reprobables desde el punto de vista de la construcción escénica, como *Los Cenci*; pero dejan en cambio, una señal que es recogida por poetas sucesivos, mejor dota-

dos para la poesía dramática o más atentos a las necesidades de un arte popular como el teatro.

La época más desafortunada de la poesía en el teatro es, sin duda, la que corresponde al ciclo llamado neorromántico, cuando se escriben piezas heróicas, como *Cyrano* y *Chantecler*, o piezas realistas en un verso sin alas, como todavía hacen Marquina, Ardavín y Pemán en España. Pero el simbolismo opera el primer retorno firme de la poesía, que a partir de él, permanece casi constantemente dentro del teatro. Al proclamar la superrealidad de la vida interior; la superioridad del misterio, y la dramaticidad de lo inmóvil, Maeterlinck abre, en realidad, las puertas del teatro a la poesía. Después de él van apareciendo poetas dramáticos, dispersos primero, en brigadas después, que mantienen hasta nuestros días, en una palpitante actualidad, la lucha por la poesía en el teatro. Paul Fort, Mallarmé, D'Anunzio—cuyo teatro de pasión merece perpetuarse—son los precursores más ilustres. Pero quienes definen mejor los contornos primarios del teatro poético moderno son los poetas irlandeses: William Butler Yeats, J. M. Synge, Lord Dunsany, Lady Gregory. Poco a poco su esfuerzo se dirige a realizar un drama por medio de elementos poéticos que afectan por igual el tema y el lenguaje, y cuya característica distintiva es una oposición sistemática a las grandes tiradas que tan fácilmente caen en la trampa de la retórica, y a lo falsamente realista. Synge no desecha los temas realistas, pero elige aquellos cuya esencia panteísta les presta una magia, una superrealidad particular, como en el caso de *Jinetes hacia el mar*. Al principio, son piezas en un acto que eluden toda tiranía de orden técnico; pero por este camino que ellos trazan, Sean O'Casey puede llegar a producir una pieza de perfecta estructuración, como *El Arado y las Es-*

trellas, que hace de él uno de los grandes poetas dramáticos modernos.

En Estados Unidos los experimentos remontan al año de 1904, en que William Vaughn Moody, Edwin Arlington Robinson y Ridgely Torrence, tratan de “vender un teatro poético a Broadway”, según la expresión de Alfred Kreymbourg, otro poeta que intentará continuar el movimiento en 1917, en el teatro de Provincetown, como Susan Glaspell, Edna Saint-Vincent Millay y otros. Para distinguir absolutamente a éstos y otros experimentadores de los versificadores dramáticos, hay que señalar su alejamiento del romanticismo y de sus métodos. Algunos son parcialmente simbolistas; otros, parcialmente impresionistas o parcialmente expresionistas, pero esencialmente interesados en la poesía dramática y en un teatro poético que no se encierra en el círculo de un estilo definido. Los norteamericanos culminan, hasta el momento, en dos poetas: T. S. Eliot, cuyo *Asesinato en la Catedral*, fué representado con llenos diarios en el Teatro Manhattan de Nueva York, y Maxwell Anderson, autor de *Winterset*,—pieza perdida en México, que fué otro éxito en Broadway. *Reunión de Familia*, de Eliot, lo confirma como uno de los grandes poetas dramáticos contemporáneos.

En Inglaterra son Gordon Bottomley, John Van Druten, Stephen Spender y W. H. Auden quienes sustentan el teatro poético.

Más importantes que estos poetas son, sin duda, Jean Giraudoux y Jean Cocteau en Francia; Bontempelli y San Secondo en Italia, aunque Maxwell Anderson ofrece un ejemplo estimable de dramaturgo-poeta en pleno equilibrio de sus elementos. Giraudoux especialmente ha restaurado la magia del lenguaje en el teatro francés volviendo, igual que Cocteau, a los grandes temas de la

antigüedad. A juzgar por la obra de estos autores, el teatro poético moderno consistiría en una libre utilización de los mejores elementos de todos los estilos. Cocteau aprovecha las investigaciones y los descubrimientos del surrealismo, si bien condicionándolos, a un clima dramático puro. Este procedimiento, visible desde *Orfeo* y *La Voz Humana*, se hace más notable en *Los Caballeros de la Mesa Redonda*, basada en la leyenda del Graal y en la Magia Negra; y en *La Máquina Infernal*, versión psicoanalítica, freudiana y, por tanto, poética, del *Edipo*. Anima a sus personajes con la sangre de un lenguaje vivo y corriente, poniendo en labios de Artus y de Lancelote, como de Edipo y de Yocasta, la expresión vulgar de los bulevares que, sin embargo, los caracteriza de una manera extraordinaria, sintética, podría decirse. Explota como nadie—mejor aún que Giraudoux—los valores de contraste de la poesía moderna, en la que lo coloquial y lo refinado se hacen resaltar mutuamente; pero hasta ahora, sus piezas, al igual de las de Giraudoux, son escritas en una prosa de una flexibilidad poética particular.

En el caso de Giraudoux, aun *Intermezzo*, sin duda el más puro espécimen de teatro poético moderno, está escrito en prosa. Una prosa tan superada, con ataduras, engarces e inserciones de una sutilidad tal, que parece preferible a cualquier poema formalista. Sus contrastes son de otro género. *La Guerra de Troya no tendrá lugar*, *Electra* y *Judith*, reúnen sus elementos por encima del tiempo. De esta manera, los personajes antiguos hablan nuestro lenguaje y aluden a nuestros objetos familiares actuales; se convierten cada vez más en entidades depuradas y sobrehumanas, que dominan al mundo y el tiempo físico desde una órbita puramente poética. Pero este procedimiento, buscadamente ar-

tificial, sólo añade interés a los caracteres y aumenta el valor actual y superado de las obras. No se ha escrito seguramente pieza más actual, más real y dotada de mayor vuelo y resistencia poéticos a la vez—después de *Coriolano*—que *La Guerra de Troya no tendrá lugar*, denuncia vidente y terrible de la guerra que amenazaba al mundo al ser escrita esta conferencia, y confirmada desde la entrevista de Munich por una naturaleza que imita, como siempre, al arte.

En España, Valle-Inclán es el único poeta cuya obra dramática merece interés y perduración.

La presencia de México en este movimiento aparece, con perfiles legítimos y limpios, en la *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes, en las cáusticas, pero levantadas farsas de Carlos Díaz Dufoo, hijo, y en las piezas de Xavier Villaurrutia, principalmente sus *enigmas*, y *misterios* y farsas, aunque *La Hiedra*, que explota modernamente un asunto clásico, es, hasta ahora, su producción más completa.

Allardyce Nicoll, tratadista inglés y campeón del teatro poético, ha señalado los valores dramáticos de la poesía moderna: es directa, coloquial y contrastada, llena de variedad y, por ello, de movimiento. Pero la encuentra demasiado concentrada a veces y también demasiado propicia al género trágico, y reclama la presencia en ella de un elemento de alegría y de risa. Esto parece mucho pedir en el mundo actual; pero, en suma, para hacer reír al mundo hay que empezar por reírse de él.

El problema de una forma canónica en el teatro poético contemporáneo merece un estudio aparte. No quiero, sin embargo, dejar de señalar aquí el uso indebido que la crítica mexicana hace a menudo de la fórmula "teatro poético" para clasificar numerosas piezas—en-

tre ellas las de García Lorca y sus imitadores—que no corresponden a un estilo ni a una clasificación definidos. En este campo la clasificación debe ser más severa puesto que se trata de poesía. Hay que añadir que la poesía no es, como piensa un vulgo semi-letrado, una fuga de la realidad, sino un encuentro con ella; que la realidad está intacta en la poesía como Jonás en el vientre de la ballena.

XIV

CANONIZACION DEL TEATRO POETICO

La poesía se nutre de realidad y de tiempo. A causa de la forma en que absorbe las épocas de la historia y las generaciones humanas para simplificarlas y expresarlas, podría comparársela a esa flor devoradora de hombres que crece en Sumatra. La única concesión que la poesía hace al hombre es la de encauzarse en formas externas específicas que atestigüen la intervención humana en su eternidad. Por esto, el mayor conflicto de cada época consiste en la búsqueda de su propia fórmula en la poesía, que será lo único que la distinga de las demás épocas. Y si el conflicto parece a veces insoluble en un puro terreno lírico, en el terreno dramático ofrece su aspecto más agudo, su nudo más apretado. A menudo el descubrimiento de la fórmula o del sistema implica el abandono de la poesía. De todos modos, un examen, aun superficial, de las formas del teatro en sus grandes edades poéticas es bastante a demostrar la existencia de cánones inseparables e inconfundibles. Los griegos, por ejemplo, traspuesta la etapa original, recurren al metro iámbico, anteriormente usado para iambizar o difamar, cuando la tragedia se moderniza. Este metro no sólo cumple al propósito de imitar el ritmo del lenguaje corriente, sino que, a la vez, presta mayor amplitud y dignidad a la expresión. Es decir

que sirve a la realidad de la vida, por una parte, y a la realidad propia de la tragedia, por la otra. Pero mientras este ejemplo puede recogerse en Esquilo cuando la poesía deja de ser satírica, en Homero el metro es heroico, por corresponder mejor a la realidad epopéyica.

Desde entonces puede rastrearse el esfuerzo artístico por limitar en formas poéticas, sin privarlo de su movimiento y animación, el lenguaje vivo de los pueblos, variando sólo estas formas por razón del género. Al latín literario y al latín vulgar usados en la tragedia y la comedia de Roma, sucede una batalla prolongada por la formación de idiomas individuales en los países que compondrán la nueva Europa. La Edad Media es el campo de esta batalla; en ella van elaborándose los idiomas a través de mezclas, titubeos, comercios, separaciones y reuniones de carácter docto o popular. Pero la poesía representativa, a partir de Dante, va abriéndose paso por medio del lenguaje nacional, que es el vulgar. De este modo, el teatro religioso y las farsas de la época se caracterizan, ante todo, por este registro de los conflictos del idioma en formación, sujeto tan sólo a una métrica y una rima irregulares, que marchan progresivamente hacia su regularidad. Cuando la alcanzan, el Renacimiento ha traído ya, con el primer brote de la arqueología y con el descubrimiento de América, toda una imaginería nueva para satisfacer las nuevas necesidades de expresión. El desenvolvimiento de la cultura y de la vida social, la nueva actitud del hombre ante la vida, influyen sobre sus costumbres y lenguaje, prestando un nuevo ritmo a la conversación. Y, otra vez, la poesía recoge este ritmo y le presta un límite métrico, a la vez que transforma su propio contenido adaptándose a la realidad actual, y su poder de comunicación introduciendo las nuevas imágenes.

Pero ya en el Renacimiento se presenta un nuevo fenómeno en el lenguaje corriente. El ritmo indica también la psicología nacional. Así es como el teatro francés adopta el alejandrino pareado, expresivo de la amplitud verbal, del impulso de extender y redondear los conceptos dándoles la claridad y la curvada elegancia que caracteriza la expresión francesa. El teatro isabelino se acoge a una métrica diferente: el endecasílabo irregular, rimado o blanco, traduce mejor la trayectoria del pensamiento y el movimiento de las emociones del pueblo inglés. En España es el romance octosílabo, recogido de una vieja tradición popular, el que expresa el habla nerviosa de un español conquistador y apasionado. Pero el romance tiene otra ventaja técnica todavía, y es que se apoya sobre asonantes eludiendo la rima que, dada la sonoridad del idioma, lo haría excesivamente fuerte. Sin embargo, todas estas formas admiten excepciones y se entremezclan con otras. En Inglaterra es el verso blanco y a veces el libre; en Francia, los metros menores; en España el soneto endecasílabo, la décima, la balada, la canción. Todas las combinaciones son permitidas porque tienden a matizar la monotonía de una sola fórmula rígida. Cuando, en el siglo XVIII, estas formas se coagulan, y con ellas el teatro, los innovadores apelan a la prosa, que parece entonces mejor constituida para ser cauce de expresión a la época, y que, tratándose de Shakespeare, de Lope y de Molière, sólo servía para hacer borradores.

El romanticismo trae grandes libertades a la poesía: introducción de temas y de voces excluidos de ella hasta entonces, emancipaciones retóricas de todas clases y sobre todo, una flexibilidad particular en lo exterior y un elemento subjetivo en lo interior. Pero, en lo que se refiere al teatro, el romanticismo fracasa por dos razo-

nes: es arqueológico en sus temas, con lo cual se desliga de la realidad contemporánea, y no encuentra su forma poética propia. Víctor Hugo utiliza el mismo alejandrino pareado de la tragedia neo y pseudo-clásica, como los españoles el eterno romance. Esta es una de las épocas más angustiosas de la canalización de la poesía, y es entonces cuando ésta se aparta más claramente del teatro y, en particular, del teatro en verso. A pesar de Shelley y otros, el teatro poético vivo es el que se hace en prosa, el de Musset, por ejemplo. En las tablas subsiste, con resonancias que nos alcanzan aún hoy, en autores como los Rostand, Zamacoïs, Jean Richepin, Marquina, García Lorca y Ardevín, la servidumbre a fórmulas momificadas que corresponden a realidades ya disueltas. También Maeterlinck hará sus piezas en prosa, una prosa de contenido y de intenciones poéticos, musical y misteriosa, pero libre de todo truco retórico.

Es entonces también cuando la poesía comienza a convertirse en un arte impopular, por contraste con sus épocas de universal floración, como el Renacimiento, en el que toda Italia hace sonetos a semejanza de Petrarca y Dante. La poesía sigue entonces una línea individual de recuperación. Pasando de Baudelaire a Mallarmé, se convierte cada vez más en una fórmula mística, exteriormente literaria, que no llega al teatro a pesar de Paul Fort y de los simbolistas. La razón es sencilla. En Baudelaire, poeta de extraordinario rigor, que extrae los últimos jugos de las viejas formas canónicas, una fórmula poética llega a su fin a la par que el contenido poético se renueva. En Verlaine la poesía se convierte en "música ante todo", en Mallarmé, en "el unánime conflicto blanco de una guirnalda consigo misma", apartándose otra vez de la realidad, y la lucha por encon-

trar la fórmula de la poesía moderna, principia, sin que pueda decirse que ha llegado a su final.

Así como el cubismo reduce la academia humana a sus elementos geométricos, la poesía se descompone en formas irregulares, sin receta ni sistema, para recuperar los elementos vitales de la expresión, y vuelve, en ciertos experimentos, hasta el *da-da* de la primera infancia tomándolo por la bandera. Gracias a esta crisis de escuelas y de *ismos*, que se prolongan hasta la actualidad superrealista, la poesía logra su conquista más definida, que es el signo de su modernidad: el poema. Cada poema viene a regirse por su propia medida; cada poema tiene una forma y una arquitectura implícitas, y la función del poeta se contrae a discernir, a respetar y a revelar esa medida y esa forma. La versificación rítmica, el verso libre, el soneto en su más apretada disciplina, corresponden a cada caso particular y no a un sistema retórico. Cada poema tiene su destino. Este descubrimiento permite a la poesía acercarse a la realidad moderna, concentrar sus imágenes, que se refieren al maquinismo, a la psicoanálisis, a las matemáticas, a las ciencias físicas, que la hacen universal y, un poco, interplanetaria. Y así es como la poesía moderna adquiere sus elementos primordiales: ser directa, ser contrastada por razón de sus instrumentos, ser confidencial y ampliamente coloquial. Es decir, síntesis de la realidad humana actual. Y es así como, después del contenido poético, la forma poética vuelve a acercarse al teatro.

Aunque no podría negarse que los casos de Giraudoux y de Cocteau dan muestra de una gran riqueza poética que no ha sido superada; ni que, en otra latitud, el teatro de Pirandello es poético por cuanto aborda los fenómenos psicoanalíticos del hombre; ni que las pie-

zas de Bontempelli y San Secondo son extraordinarios estimulantes poéticos, dos autores norteamericanos ofrecen hasta ahora el ejemplo de intentos para restaurar las formas poéticas al teatro. Maxwell Anderson escribió su primera pieza en verso, *El Desierto Blanco*, como una protesta contra el teatro realista; más tarde compuso *María, Reina de Escocia*, y otras piezas de asunto histórico, movido por la misma curiosidad. Pero su esfuerzo más cumplido es *Winterset*, que se conoce en México con los títulos de *Bajo el Puente* y *Niebla*. En *Winterset*, Anderson se propone llevar al teatro una tragedia contemporánea de su propio país, y aunque este intento recuerda el caso de *Los Persas*, no obedeció a las mismas razones políticas. En *Winterset*, con excepción de escasos pasajes, todos los caracteres: héroes y pistoleros, hablan en verso. La poesía de Anderson es bastante concreta, y su imaginería a base de elementos contemporáneos—el pasaje que se refiere a la electrocución, por ejemplo—permite al concepto filosófico y a la emoción poética, comunicarse a un auditorio no preparado para hacer frente a un teatro en verso moderno. Pero el caso más significativo es el de T. S. Eliot. Poeta de celosa oscuridad, autor del poema moderno más difícil: *The Wasteland* (*El Páramo*), pero conocedor como ninguno de los valores coloquiales y de contraste de la poesía actual, Eliot ha escrito una pieza: *Asesinato en la Catedral*, representada con llenos diarios en el Teatro Manhattan, en el corazón mismo de Broadway. La forma de Eliot ha suscitado numerosas controversias. A pesar de las grandes cualidades de su poesía, ésta sigue siendo oscura, recamada de alusiones bíblicas, valores poéticos entendidos. Pero también a pesar de esa oscuridad conceptual, lo directo y valeroso de la expresión, los contrastes de un sentimiento poéti-

co en conflicto y en abrazo con el mundo moderno, espolean el interés del espectador y lo mantienen, mejor que despierto, anhelante. La más reciente pieza de Eliot, *Reunión de Familia*, implica ya un progreso y una superación del poeta sobre sus elementos e instrumentos. Su expresión es menos oscura, pero gana en magia con la claridad. Su diálogo es una conversación viva, casi realista, encerrada en una arquitectura poética intachable.

Es evidente, sin embargo, que ni la forma de Eliot ni la de Anderson pueden considerarse regulares. Los esfuerzos para aprovechar las conquistas de la poesía moderna en el teatro se sucederán cada vez con mayor frecuencia, hasta que el teatro poético llegue a su canonización por haber alcanzado la fórmula que lo santificará a la vez que le dará cánones. La independencia misma de la poesía moderna, condicionada al poema en particular, aleja bastante esta posibilidad; pero la batalla de la poesía por devorar y expresar la realidad moderna está ganada ya. Cuando encuentre la fórmula definitiva, el mundo estará quizás tomando el camino de otra realidad, como ha sucedido antes. Pero, en todo caso, parecería absurdo poner en duda la inminencia de un teatro poético que rescatará al mismo tiempo al teatro y al hombre.

XV

EL CIRCULO DE LOS ESTILOS

No obstante su apariencia de problema cerrado al público general, la cuestión de los estilos debe popularizarse en México. Habitualmente, la concesión que un artista hace a un público ignorante no es sino una concesión que se hace a sí mismo. Este es el caso de México. En cambio, la concesión hecha a un público ilustrado y capaz de opinar, es un esfuerzo, una disciplina del artista. El primer fruto de las perezosas rutinas de nuestro teatro comercial ha sido la confusión de los estilos, ejercida probablemente desde hace más de un siglo. Recuérdense las producciones de piezas de época, en que el vestuario de *Manón* o *Tosca*, alquilado a guardarropías, sirve para obras dramáticas de otro período; *La Casa en Ruinas*, de una autora mexicana, pieza de un deleznable realismo, presentada con un decorado expresionista; *Las Troyanas*, tragedia clásica, realizada con ambiciones ciegamente dirigidas hacia el expresionismo; *El Candelerero*, de Alfred de Musset, en que los múltiples decorados seguían diversos caminos y pasaban del realismo reconstructivo al impresionismo escenográfico. Por otra parte, nada restringe tanto la realidad de una producción como el uso de ciertos objetos, aparatos o animales verdaderos. En *El admirable Crichton*, el escenógrafo introdujo dos cacatúas vivas, siguiendo

una línea cinematográfica de conducta. En *Knock o el Triunfo de la Medicina*, Alfredo Gómez de la Vega uso un automóvil Ford, modelo 1904, que estropeó las posibilidades del estreno. En *Macbeth*, presentada por el Teatro de Orientación, se sacó al final una cabeza que reproducía tan fielmente la del actor, que el público pasó al otro extremo de la ilusión y rompió a reír. En *El Círculo de Yeso*, recientemente, se sacó a escena un bebé vivo cuyo llanto aniquiló el poco interés dramático de la pieza.

Faltas de unidad, todos estos casos corresponden a infracciones del estilo en las piezas, y son otros tantos elementos de confusión para el público. Nadie concebiría la ejecución simultánea, por tres orquestas diferentes, de una canción mexicana, de una cantata de Bach y de una ópera de Gershwin. En cambio, los límites en el teatro parecen tan ideales, tan imperceptibles, que toda violación cobra en seguida un aspecto de legitimidad y aun de "experimento". Por lo demás, hablar de los estilos en el teatro mexicano tiene mucho de ocio retórico y de plática literaria, si se considera el nacional retraso en que vivimos. Pero es necesario que empiece a hablarse de este problema hoy mejor que mañana.

Esta investigación de los estilos ha perseguido un doble propósito: la definición del estilo y la definición de cada estilo. Parece mejor logrado el segundo que el primero, pues los teorizantes no han llegado hasta ahora a describir en pocas palabras claras lo que es un estilo. De aquí que cualquier imagen o libertad retórica, cualquier ensayo o frase, resulten legítimos. La confusión es grande porque mientras los tratadistas literarios hablan de un estilo clásico y de un estilo romántico, los esteticistas o los críticos de arte hablan de un estilo clásico y de un estilo barroco, considerando lo románti-

co más bien como una actitud ante la vida que como un estilo. En arte, especialmente, se habla de un estilo cuando en las manifestaciones arquitectónicas o pictóricas de un país o época reaparece una constante periódica, lo cual sería más bien que estilo, ritmo. Este punto de vista podría aplicarse a la literatura y al drama, pero me da la impresión de ser incompleto. Podría decirse quizás que la expresión humana tiende al círculo a través de manifestaciones fragmentarias como signos taquigráficos. Tomo el ejemplo porque, mientras la taquigrafía deriva, como es sabido, del círculo, forma geométrica perfecta, la expresión humana tiende a formarlo. Por lo tanto, existe estilo cuando existe círculo, cuando el arte universal, occidental por lo menos, se expresa dentro de un círculo satisfactorio de convenciones y reglas. Pero cada estilo, a su vez, parte de otro círculo, evolutivo, mayor, cuyo radio se dilata en proporción del descubrimiento de continentes, de las transformaciones sociales y políticas, de la población del mundo. Esta tendencia de los estilos a formar nuevos círculos explicaría, por ejemplo, la presencia de tantos elementos de orden clásico en el estilo romántico; del romántico en el naturalista, del clásico en el expressionista, etc. Según todas las apariencias, y siguiendo esta tesis, el mundo está a punto de formar un nuevo estilo, un gran círculo de su expresión. El acortamiento de las distancias, la reducción de la tierra, lo hacen esperar. Y ese gran círculo, partiendo de lo clásico, incluiría los demás estilos y subestilos en una medida por ahora imprevisible.

A través de esta investigación he podido comprobar que los estilos se hacen cada vez más incompletos en su evolución; que muchas veces se toma por un estilo lo que no es sino un elemento o parte del teatro, ya se re-

fiera al drama escrito o a su presentación plástica. Pero el demonio de la definición nos urge siempre. El teatro estilista, el teatro constructivista, el teatro bio-mecánico, por ejemplo que afectan a la parte plástica, no me parecen dignos de una conferencia especial, de la denominación de estilo. De este modo, abundan las formas parciales cuyo examen serviría sólo para reducirlas a una condición accesoria.

Otro conflicto en relación con los estilos en el teatro es el que deriva de las influencias exteriores y de las condiciones técnicas que rodearon la aparición de cada estilo. Aunque en nuestra época se ha llegado a presenciar fenómenos de unidad estilística como la representación, por Reinhardt, de *El Milagro*, en la que el teatro entero se convertía en una catedral gótica, todavía las convenciones de la escena, los trucos y las aplicaciones científicas siguen substituyendo a los recursos inherentes a cada estilo. En materia clásica, por ejemplo, no se ha vuelto sino en forma estilizada al uso del coturno y del magnavoz, a una imitación de la luz natural por medio de aparatos, etc. Las más modernas representaciones shakespeareanas han tenido buen cuidado de aprovechar los elementos que el maquinismo y la electricidad ponen a su servicio; y la utilización de cámaras, cortinajes, detalles sugerentes, etc., ha seguido mejor los lineamientos trazados por Edward Gordon Craig que los auténticos y obligados de la época isabelina. Esto demuestra el invariable fondo convencional del teatro, su destino de imitación. Piscator en sus obras políticas como los rusos que proyectan teatros donde el maquillaje de los autores y el montaje a la vista—como en el teatro chino—sean parte del espectáculo, no hacen otra cosa que tratar de minar el carácter mismo del teatro. En el auténtico castillo de Elsinore se ha representa-

do en fechas recientes la tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Aquí cabe preguntarse si la fidelidad al estilo consiste en un realismo semejante, o más bien en una aparente desnudez de recursos y en el uso de cartelas explicativas del lugar de la acción. Si se es más exacto, estilísticamente, montando *Julio César* o *Coriolano* con trajes romanos o con los de su propia época que portaban los actores isabelinos.

Estos problemas, que tan alejados de México parecen, son, sin embargo, los que apasionan y ponen en acción a los directores modernos, a los estudiosos del teatro de todo el mundo. Dondequiera que el teatro reviste caracteres de actividad nacional, se intentan nuevos experimentos cada día. Así el Hamlet vestido de *smoking* y fumando un cigarrillo; *El Estupendo Cornudo* o *La Santa Juana* en estilizaciones bio-mecánicas a base de niveles, elevadores, círculos giratorios, escaleras, armazones desnudas, etc. Así las producciones de *Our Town* y de *The Cradle Will Rock*, que una falta de recursos obligó a los productores a montar sin decorados ni mobiliario, y que constituyen los primeros experimentos de teatro desnudo. Todos éstos son expedientes que a menudo aumentan la confusión que acecha a los estilos; pero que, a la vez, demuestran una palpitación universal, la búsqueda de un estilo exacto para el teatro. Lo que hace más agudo el problema es que el teatro se nutre por igual de re-creaciones y de invenciones. A menudo se aplica la re-creación en vez de la invención, y viceversa. Esto explica la deformación de las piezas clásicas y la utilización de viejos recursos de construcción y de plástica en las más modernas. Otro de los motivos de deformación de los estilos es de carácter político. Los directores rusos y los norteamericanos a menudo, al tomar una obra clásica,

lo hacen con fines de propaganda. Aplicar la propaganda al teatro es lo mismo que aplicar un vidrio de aumento a uno solo de los dedos de la mano. La desproporción salta a la vista, y la unidad, que es quizás la única tesis del arte, se pierde por completo. Esta confusión, deliberada o inconsciente, añade interés a un examen de los estilos en el teatro. Cada estilo representa un ángulo o faceta del mundo, y hay que tener una conciencia, siquiera sea cronológica, de ellos.

La brevedad que imponía a estas pláticas su propio elemento de difusión, me colocó a menudo en grandes torturas. El material bibliográfico que acompaña cada manifestación del teatro es de extraordinaria vastedad. Encerrar en cuatro o cinco cuartillas, pero en diez minutos, las características esenciales, los combates del nacimiento y los factores de la caducidad de un estilo, sería una obra de arte no realizada todavía. En esta materia la teoría es tan importante como la práctica; la preceptiva tiene tanto peso como las violaciones a las reglas y, en general, cada gran autor, aunque sea claro correspondiente de un estilo determinado, ofrece el ejemplo de una rebeldía o una innovación. Sófocles y Eurípides completan y, por lo tanto, exterminan el estilo clásico. Racine, en cambio, da al pseudo-clásico una vitalidad que no tendría en sí a causa de su mismo sistema de reglas. Chejov neutraliza, y a la vez inyecta nuevos poderes, al naturalismo, haciendo del teatro lo que Dostoyevski de la novela.

Lo único que salva a estas conferencias es, por lo demás, su brevedad. Si llegan a servir de señales claras para los estudiosos de los estilos, habrán alcanzado un destino inmejorable. Pero cabe asentar aquí que no es la preceptiva, ni la controversia retórica, ni la teoría crítica, así provenga de Aristóteles, lo que mejor ilus-

tra las virtudes o los defectos de un estilo en el arte. Mejor que la investigación fáustica es el simple contacto con las grandes obras de cada estilo para cumplir con la función última del arte, que es servir a la identificación y a la diferenciación del espíritu humano. La comprensión de lo que es un estilo tiene, cuando menos, un valor para el poeta dramático: le permite encontrar los límites y la unidad de su obra. Esto, y la conciencia de que la poesía lírica es el conocimiento del hombre, pero la dramática el conocimiento del mundo, son quizás los elementos fundamentales para el trabajo de un poeta dramático.

Representar las grandes obras del teatro con una celosa observancia de sus estilos y diferencias, es tarea enteramente nueva en México. Cuando se logre, cuando siquiera se intente, México habrá llegado a la altura de los países orgánicamente constituídos, y entonces podrá contribuir a la formación de un nuevo estilo universal. Entre tanto, la época permite, más que nunca, la amalgama de los estilos afines, la combinación de sus recursos, el experimento en pos de un nuevo círculo que, al limitar la expresión por el teatro, lo deje adquirir una forma depurada, artística e inconfundible. Y entre tanto, los estilos-manantiales, los mejor definidos, continúan siendo el clásico y el romántico, círculo hacia adentro y círculo hacia afuera, si puede decirse, que representan dos actitudes eternas en la humanidad y que se refieren a la expresión del espíritu. Quizás las bases del nuevo estilo-manantial no estén tan alejadas del realismo como podría parecer a primera vista; pero esta cuestión tendrá que madurar todavía.

XVI

EL TEATRO DE PROPAGANDA

Poner el teatro al servicio de una propaganda determinada es cosa probablemente tan vieja como el teatro mismo. Reemplazar el arte por lo funcional, el genio por la ingeniosidad, lo estético por lo político, es la idea medieval del teatro, revivida en Rusia en los últimos años con peculiares resultados. La eficacia del teatro como instrumento de propaganda y de política aparece demostrada en México desde la época de la Conquista, en que el español difunde la religión católica entre los indios mexicanos, sobre todo por la representación de autos sacramentales. El teatro de la revolución francesa aunque mediocre por su temporalidad, es otro ejemplo. Se dice, con razón, que toda buena obra lleva implícita una tesis, que es una parte de ella, como la uña del dedo, y que sólo las malas obras son hechas sobre la espina dorsal de una tesis anterior a ellas. Generalmente se considera como obras de propaganda a las obras maestras de todos los estilos: *Las Troyanas*, propaganda contra la guerra; *El Alcalde de Zalamea* y *Fuente Ovejuna*, propaganda contra la tiranía de los poderosos; *Tartufo*, y casi todas las comedias de Molière, propaganda contra las malas e hipócritas costumbres de las sociedades nobles o burguesas; *Coriolano* y *Julio César*, contra el militarismo y el imperialismo;

Volpone, contra la podredumbre de los ricos y la bajeza de los pobres deformados por un mal orden social; *El Barbero de Sevilla* y *El Casamiento de Fígaro*, contra las tradiciones podridas de nobleza y corte; *El Teatro de la Revolución*, de Romain Rolland, no obstante histórico y regresivo, propaganda que es difícil precisar si se dirige contra la revolución o en favor de ella; *El Tío Vania*, de Chejov, *La Primera Obra de Fanny*, de Shaw, y muchas otras, propaganda contra el orden social establecido. Este repertorio se repite a través de los años siempre con intenciones políticas.

Hace poco que el *Mercury Theatre*, nueva agrupación dramática, presentó en Nueva York *Julio César* con vestuario fascista; en el teatro de Pasadena el texto de *Coriolano* fué alterado para servir a fines antimilitaristas inmediatos; en Wáshington, antes de la entrada de los Estados Unidos en la guerra de 1914-18, se representaba *Las Troyanas* para tratar de impedirla. La estilizada presentación hecha por Mayerhold de *El Inspector*, de Gogol, sirvió en Rusia a los revolucionarios propósitos de crítica de la administración zarista, exagerando su espíritu original. Obras tan esencialmente poéticas como *La Guerra de Troya no tendrá lugar*, de Giraudoux, pueden tener una aplicación estrictamente de propaganda. Pero hasta aquí, y a pesar de cualquiera deliberada intención sectaria, es el teatro con su estructura natural, con sus fuerzas propias, lo que constituye la propaganda. Los experimentos de Erwin Piscator en Alemania, del *Group Theatre* y del *Theatre Union* en los Estados Unidos y, necesariamente y sobre todos, el experimento nacional que es el teatro ruso, han invertido los términos naturales haciendo teatro de la propaganda. A pesar de no aspirar a una revolución de carácter estético, los nuevos hombres del teatro ru-

so han coincidido con los expresionistas en la actitud de eludir, y considerar caduco, el realismo, que, bien manejado, puede constituir una excelente forma de propaganda indirecta. Pero mientras los expresionistas buscan la expresión de la realidad interna del individuo, el teatro ruso busca la creación, dentro de un teatro teatral y marxista, común a todos los hombres y esencialmente *inindividual*, de un nuevo realismo que corresponda a la nueva vida de un pueblo nuevo. Hasta el momento en que los rusos acometieron esta tarea revolucionaria, el teatro de propaganda cimentado sobre los grandes repertorios continuaba sujeto al conjunto general de reglas que gobiernan el teatro en su forma artística. Los rusos desecharon los decorados tradicionales, eliminaron el telón; a la manera china, efectuaron los cambios escénicos a la vista del público, como exhibición de trabajo; abolieron los interiores de cuatro paredes, el detalle realista o naturalista, el proceso psicológico individual, el alma humana, la pasión amorosa. En suma, todo lo que, interior o exteriormente, pudiera corresponder a la idea occidental de la vida y del teatro.

La gran lección que el teatro de propaganda encierra, y la única forma en que sirve al teatro, está en la selección de temas verdaderos y actuales, correspondientes a una realidad social. Como la poesía, el teatro se nutre de realidad. Fuera de esto, las representaciones de propaganda en Rusia han venido a influir en forma diversa y en proporciones variadas sobre la técnica escénica de todo el mundo, gracias a la novedad de sus procedimientos.

Los viajeros que hacen año tras año la peregrinación a los festivales teatrales de Moscú, han escrito abundantes libros sobre este fenómeno sin igual en la historia

del teatro. Todos elogian la extraordinaria ingeniosidad de los recursos, el vigor y la pureza de la actuación, la maravillosa disciplina del actor, la posición inmejorable, despejada y única, del director. Pero todos ellos concuerdan, a la vez, en el reconocimiento de que, aparte la técnica, el teatro ruso de la actualidad dista de ser tan sólido y universal como el de Chejov. Las obras más famosas de propaganda son admirables, a lo que se dice, por su escenificación, su interpretación, su dirección; pero jamás lo son por sus temas. *El Tren Blindado*, de Ivanov; *Intervención*, de Slavine; la *Tragedia Optimista*, de Vichnevski; *Skotarevski*, de Leonov; *El Miedo*, de Afinoguenov; *Los Aristócratas*, de Pogodine —que no se refiere a la aristocracia zarista—; *Umka*, *Oso Blanco*, de Selvinski; *Las Ruedas Giran*, *Mandato*, *Souffle*, 1881, *Los Decembristas*, *El Plan de la Emperatriz*, *La Destrucción de Europa*, *China Ruge*, *Los Periódicos Vivientes*, y aún las óperas como *La Amapola Roja*, que todos los visitantes citan, son piezas de un interés estrictamente tópico, inadaptables a ningún otro público. Si esto es, como claman los comunistas, por la circunstancia de que tales obras no pueden ser universales mientras el comunismo no se extienda en forma de régimen activo a todo el mundo, es cosa que no afecta a la constitución misma de este teatro, propaganda, por lo demás y a la inversa de las grandes obras aludidas al principio, desenvuelta a posteriori, en tierra ya conquistada. Así como no podría negarse que el teatro ruso es el más extraordinario de los actuales en punto a organización, sistemas y excelencias técnicos, su contenido no puede aceptarse como una manifestación universal del espíritu y de las pasiones humanas, que, a pesar de lo que se piensa en contrario, siguen y seguirán existien-

do. En este aspecto, el teatro de propaganda viene a ser tan inferior como toda manifestación vernácula y, sirviendo a un momento político, no sirve al teatro. La exaltación de un alma colectiva, el maquinismo venerado en lugar de los iconos, los temas locales en que el nombre de Lenin es pretexto para las lágrimas y los aplausos del público, llenan magníficamente el propósito del gobierno ruso de difundir sus ideas políticas y administrativas en uno de los pueblos más numerosos de la tierra, por medio de una fantástica red creciente de 44,800 teatros de todos tipos: clubs de aficionados y profesionales, casas de educación popular y casas de lectura en ciudades y aldeas, que en 1935 efectuaron en toda la federación rusa, 115,000 representaciones en 54 lenguas ante cincuenta millones de espectadores. (Datos de Paul Gsell: *El Teatro Soviético*). Pero, cumplido este propósito político, el teatro está lejos de enriquecerse espiritualmente.

El aspecto más importante quizás de este teatro de propaganda, y el más duradero sin duda, está en su conquista de una técnica nueva para el autor y el actor, que han evolucionado hasta ponerse en condiciones de satisfacer a un público sin precedentes en el mundo con excepción de Grecia. El actor ha dejado de ser un recitador para convertirse en un acróbata nutrido en la bio-mecánica y en la interpretación caricatural especialmente. Todo su trabajo interior o psicológico ha pasado a segundo plano o desaparecido; pero esta disciplina de movimiento, llegada, según los testigos a una cima de perfección, hace de él el mejor actor del mundo. Y, por mucho que quiera sacudir las conquistas adquiridas gracias a Stanislavski, no puede hacerlo. Su gesticulación, su trabajo creador, desbordan, —dicen los comentaristas— detalles de conmovedora huma-

nidad. El autor, por su parte, al servicio de una sola tesis, de temas impuestos a menudo por el Estado—ahora se prepara, por concurso, una pieza sobre el papel de Lenin en la formación de la URSS—, no es un hombre de letras ni de estilo, ni un psicólogo, ni un artista profundo: es un periodista, un oportunista obligado a expresar en lenguaje sencillo, popular y concentrado, las desventuras y las venturas del pueblo soviético, sus luchas en contra de la intervención y de los viejos regímenes, con desenlaces naturalmente felices, destinados a confirmar al espectador en la belleza y la posesión de su vida actual. De esta manera, el lenguaje, verdadero espinazo del drama, ha pasado a ocupar un lugar inferior y a desempeñar una función estadística e informativa tan baja como en el más inferior teatro realista.

La mejor prueba de que el contenido de este teatro de propaganda, si bien satisface una necesidad política muy semejante a la de los españoles en México durante el siglo XVI, no es perdurable ni está sujeto a las formas inevitables y vitales del arte, está en que, a la vez que las obras de propaganda, continúan representándose en Rusia las notables de los autores nacionales y extranjeros. Igual que Mayerhold y Tairoff, Stanislavski continúa trabajando ⁽¹⁾ y el Teatro de Arte, lo mismo que el Kamerny, funciona como una institución. Griboiedov, Gogol, Gorki, Tolstoi, Ostrovski, Chejov, continúan figurando en primera fila. Las obras de Shakespeare y de Lope de Vega, de Calderón, de Schiller, de Alejandro Dumas hijo, son representadas a menudo también, sin contar a Ibsen, Shaw y otros autores. Este

¹ Stanislavski murió en agosto de 1938, cinco meses después de escrita esta conferencia, y tres antes del cuadragésimo aniversario de la fundación del Teatro de Arte de Moscú.

reconocimiento y este homenaje a lo que constituye el verdadero gran teatro del mundo, son indicación clara de que las solas piezas de propaganda serían un alimento deleznable, insuficiente e indigerible para cualquier pueblo.

En cuanto a los beneficios de orden técnico que Europa y los Estados Unidos han derivado de Rusia para el mejoramiento de su teatro, son visibles ya desde hace algún tiempo. Particularmente los que se refieren al equipo y a la preparación del actor, inmejorables como lo era también la disciplina casi monástica de los miembros de los cuerpos de ballet desde el siglo XVIII. El montaje ha sufrido grandes transformaciones gracias a los experimentos rusos, y las formas del teatro han cambiado, mejorando en muchos aspectos. Pero sus esencias siguen inalteradas. En nada las afectan los elevadores, escaleras, discos giratorios y demás maquinaria. Y esto es algo que los propios rusos comprenden, aunque su disciplina política los haya llevado a usar del teatro en esta forma casi religiosa que equipara el culto de Lenin y de las conquistas revolucionarias al de Shakespeare y las conquistas poéticas. Por otra parte, tratándose de Rusia, profeso la idea de que ninguna afirmación es suficiente para comunicar una noción total de su teatro. Es necesario ir a Rusia para darse cuenta, personal e individualmente, de lo que es el teatro inindividualista y de lo que es el gran teatro de siempre.

XVII.

PROFESION DEL DIRECTOR

La profesión del director es sin duda la más lentamente desenvuelta dentro del teatro, si bien su presencia, en proporción variada parece inseparable de todas las manifestaciones del arte dramático. Primero es el director de coros en Grecia, que sólo tiene a su cargo un aspecto de la representación: el control de la memoria y de la declamación de acuerdo con las reglas del caso. Más adelante, es el archivero o *autor* de las compañías de la Edad Media y del Renacimiento. Su función aquí es más borrosa; pero siempre indispensable, ya que se encarga de conseguir, conservar y copiar las obras, de reunir a los actores, de vigilar la rutina de los ensayos y, a veces, de interpretar uno o varios papeles. Cuando la influencia de la ópera, ya en el siglo XVIII, pone de moda en el teatro a las grandes estrellas de una manera sistemática, la actuación del director es colindante de la servidumbre técnica: es el *régisseur original*, que en los Estados Unidos se conoce ahora como *stage manager*: un responsable del escenario, a cuyas órdenes se encuentran utileros y tramoyistas. Sigue siendo recopilador de las piezas, actor incidental, vigilante de la rutina. Quizás cuida también de que los actores de menor categoría sigan la línea de actuación impuesta por la estrella, que declamen y se muevan a su semejanza, pero, sobre todo, en su sombra.

Más tarde, en el siglo XIX, y quizás principalmente en España, el primer actor asume la función de director o coordinador. Esta es la peor época del teatro, en la que los actores dejan de desarrollar sus habilidades y su versatilidad convirtiéndose en tipos que harán toda su vida. El primer actor, la primera actriz, el galán, la dama joven, la característica, el barba, el racionista, sujetos a designaciones que varían con los idiomas de cada país, se encuentran en uso dondequiera. La carrera dramática se estanca. En los conservatorios de todo el mundo hay jóvenes que se preparan para convertirse en estrellas, pero rara vez lo consiguen. Las grandes divas que envejecen en el ejercicio de un papel; los primeros actores que, a los setenta años, impersonan a Hamlet y a Romeo, a la vez que llevan el arte interpretativo a una virtuosidad excelsa, obstruyen el camino para los nuevos actores jóvenes. Es la época de las princesas, reinas y emperatrices de la escena, a quienes su opaca comparsa no puede dirigir la palabra sin solicitar previamente audiencia; que reinan sobre un mundo mediocre de racionistas, elevadas simbólicamente sobre la plataforma que, en el siglo XVIII, en Inglaterra, aumentaba ya la estatura de las divas. El director es un empleado sin contornos, no un artista.

Curiosamente, el florecimiento de la dirección escénica como arte de interpretación, y aun de creación, se origina en dos movimientos antagónicos: el naturalista y el que fomenta los teatros de arte. Por un lado, a imitación de la idea de Antoine, se crean teatros libres en toda Europa; por el otro, surgen los movimientos en contra del naturalismo, centralizados siempre en sus directores. El propio Teatro de Arte de Stanislavski, aunque inspirado en el Libre de Antoine, coincide con el de Paul Fort y con todos los que buscan una

fuga fuera del realismo. La consideración de los términos plásticos de la escena, inspirada en la composición pictórica; la organización del movimiento progresivo en el drama, derivada del ballet; la necesidad de dar un lugar a cada mueble y a cada personaje en el marco del escenario, manteniendo siempre el equilibrio entre ellos a través del movimiento; la unificación de las figuras y los trajes con el mobiliario y la decoración para alcanzar una armonía plástica; el orden y el sentido común son las bases del arte del director. El teatro de Beirut se cita como ejemplar en la composición de sus figuras y decorados, y varios directores reciben gran provecho de este espectáculo.

Al mismo tiempo que el director, convertido en un artista, se desarrolla en el mundo, aparecen perfectamente definidas las dos tendencias centrales de la dirección escénica. Una es la que se sustenta sobre la observación, el detalle, lo natural, lo verdadero, la reconstrucción de la naturaleza, en suma, que, unidas a la proyección psicológica de los caracteres, darán al espectador la impresión de que está en su casa, de la realidad más perfecta y, por ello, paradójicamente, de la más arbitraria.

La teoría opuesta es la de la irrealidad. El público no debe olvidar por un segundo que se encuentra en un teatro, presenciando un espectáculo de ficción que nada tiene que ver con su vida cotidiana. De estas dos líneas parten todos los grandes directores de los últimos cincuenta años. De un lado, Antoine, Stanislavski, Nemiróvich-Dánnchenko. Del otro Max Reinhardt, Mayerhold, Vaktangov, Tairov, etc. Otros, como Copeau, Dullin y Jovet, aprovechan la evolución inevitable de ambas teorías. Pero lo desconcertante en esta materia es que directores perfectamente definidos, como Stanis-

lavski o Reinhardt, aseguran que es imposible enunciar siquiera un sistema de dirección. Por un lado hay el respeto a las obras, a su lenguaje y exigencias particulares que requiere una variedad resistente a toda sistematización. Por el otro está la ficción, la inventiva desencadenada, el aprovechamiento de un texto para crear una obra nueva, insospechada por su propio autor —teoría de la que tan sutil caricatura hace Lenormand en *El Crepúsculo del Teatro*. Pero siempre, sin excepción, puede verse que los grandes directores siguen caminos quebradizos. Reinhardt, que altera algunas escenas y cambia algunos textos en *El Sueño de una Noche de Verano*, en otros pasajes extrema el respetuoso escrúpulo. La controversia sobre este punto parece insoluble.

En primer lugar, los directores son de varios tipos: los hay literarios y los hay plásticos. Un concepto apriorístico aplicado al teatro determina la actitud del director. Si es literario, pondrá en relieve particularmente el lenguaje de la obra. Si es plástico, dedicará el máximo de su atención al movimiento, a la composición, al ritmo. Por otra parte, existe un antagonismo fundamental en las teorías de la dirección. Unos consideran que el gran director es aquel que puede representar todos y cada uno de los papeles de la obra que dirige, y ejemplificarlos ante sus actores. El gran director, para otros, es aquel que puede explicar, hacer entender a sus actores las esencias de los papeles por el uso de la razón, tocando resortes psicológicos. Resulta obvio de aquí que el verdadero gran director sería el que fuera capaz de llenar las dos funciones.

La aparición del director ha traído al teatro del mundo dos beneficios de tal manera determinantes, que en ningún teatro del futuro se podrá prescindir de él.

El primero es la consideración de toda obra como un conjunto en el que cada detalle, cada personaje, constituye un elemento de equilibrio. Ya no es posible elegir ni estudiar una obra desde el ángulo de un solo personaje, de una sola escena culminante, etc. El segundo beneficio es el que se refiere a la evolución del actor. Son seguramente los teatros rusos los que más la han fomentado. Los visitantes que han presenciado los festivales del teatro de Moscú, comprueban la excelencia de los actores en el hecho de haberlos visto interpretar, en noches sucesivas, papeles de diversa importancia exterior, además de su diversidad interna. La estrella ha desaparecido. El rey de hoy es el lacayo de mañana; el héroe de ayer es el villano de hoy. Algunos teatros norteamericanos de experimentación, inspirados sin duda en ejemplos del teatro ruso, han establecido sistemas de rotación, de tal suerte que cada actor pase por todos los papeles de su sexo en una misma obra.

En cuanto a los recursos de que el director moderno se vale para comunicar la emoción de una obra a sus actores, son innumerables. Desde la música hasta la psicología, se han usado todos los conocidos. Hay quien obtenga resultados por medio de la explicación o la sugestión directas; otros se valen, como el Group Theatre, de la sugestión indirecta, a imitación de Stanislavski. A veces, para lograr que el actor gesticule de modo efectivo en una escena de amor, el director apela a los medios mas indirectos. Un recuerdo de infancia, una anécdota, un espectáculo presenciado, aunque a menudo sea opuesto a la naturaleza misma de esa escena de amor, consigue prestar al actor la expresión amorosa necesaria. Se han escrito tratados sobre la materia, y los mejores, los más llenos de enseñanzas activas, como el de Stanislavski, están escritos, sin embargo, en

un estilo informal de novela, relato o diálogo. Quizás han rehuído la tiesura de un texto esencialmente técnico, ante el fracaso de los que otros directores menores han publicado. La variedad de las rutinas no es muy grande: período de lecturas y de análisis, ensayos separados de movimiento y dicción de personajes aislados y de masas; y luego, reunión de ambos aspectos en una serie ascendente de ensayos finales.

Directores políticos, como Mayerhold y algunos alemanes principalmente, son los menos atentos a la estructura de las piezas, que quizás engrandezcan a veces—dudoso—pero que muy a mneudo disminuyen por su deseo de encaminarlas hacia una finalidad de propaganda. Sobre todo durante el período de desarrollo del expresionismo en Alemania, quizás de 1920 a 1930, los experimentos tendieron a alejarse lo más posible de los textos y del lenguaje dramático, como lo demuestra Lenormand en su sátira citada antes. Pero en la actualidad el lenguaje parece recobrar su importancia en el ánimo de los grandes directores. Louis Jouvet lo proclama el primer elemento del teatro, y esta actitud coincide con los experimentos de teatro poético, en los que el predominio del lenguaje de la poesía, con su magia y su extraordinario poder, se acentúa ya visiblemente.

De esta oposición de teorías resultará quizás una nueva generación de directores que alíen en su trabajo todos los grandes elementos de los diversos estilos de la dirección, que son relativos a los estilos del teatro. Pero ya el director ha establecido su territorio y es, después del poeta, el más importante elemento del arte escénico. A él se debe en nuestra época la comprensión y la fiel expresión de los estilos, que he tratado de investigar en estas breves conferencias. De él emana el concepto de unidad estilística que tanto ha hecho por el desarrollo del teatro moderno.

INDICE

ITINERARIO DEL AUTOR DRAMATICO

	Págs.
Introducción	9
I Los Géneros	33
II Los Estilos	37

UNA INVESTIGACION DE LOS ESTILOS EN EL TEATRO

I Los estilos en el teatro	55
II El estilo clásico	61
III El estilo neoclásico	67
IV El estilo romántico	74
V Plenitud del estilo romántico	80
VI El realismo en los estilos clásico y romántico	87
VII Del realismo accesorio al realismo del siglo XIX	94
VIII El naturalismo	101
IX El simbolismo	108
X Realismo moderno y realismo mágico	115
XI El impresionismo	122
XII El expresionismo	128
	171

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0167866 B

	Págs.
XIII El teatro poético	135
XIV Canonización del teatro poético	143
XV Los círculos de los estilos	150
XVI El teatro de propaganda	157