

ALGUNAS IDEAS SOBRE EL TEATRO

Por JOSE MARIA SAGARRA

A cualquier observador de lo que podríamos llamar la geografía escénica de Occidente ha de sorprenderle, ante todo, el actual clima de confusionismo y de falta de orientación. Han de sorprenderle las mismas características que se aprecian en todo lo que es arte y literatura, y que, sin duda, son consecuencias naturales de este amargo titubeo de los espíritus ante todo un horizonte rasgado por los arañazos de un desasosiego mundial.

Al exceso de sensibilidad y de malicia, propio de la época que precedió a la reciente catástrofe, se han sumado en los momentos actuales una dosis o de analgésica frivolidad o de trascendental desesperación, que han venido a enturbiar lamentablemente las cosas y han contribuido a que los escenarios se conviertan en una gran feria, donde no importa que sea aceptado todo como mercancía.

Y lo peculiar de nuestro momento consiste en que jamás como ahora hayan sido posibles las más opuestas tendencias y las formas más contradictorias, y que todo, por desorbitado que sea, obtiene sin dificultad su público y sus devotos.

Pero, a pesar de que mucha de esta mercancía teatral coreada con entusiasmo, no alcance más valor que el de un bastardo pasatiempo o de una dolorosa locura, en nuestro mundo de Occidente persiste el deseo de crear positivo teatro, que a veces, bajo una capa de absurda modalidad, mantiene los elementos esenciales del viejo y puro teatro tradicional, del que vino a la historia con una misión y una voluntad determinadas, y que, por estar tan arraigado a la medula de nuestra antigua cultura, difícilmente podrá ser suplantado o sustituido.

Para no andar con confusiones, y no a título de dómine que se complace en manoseados conceptos de historia literaria, me importa recordar algo, que es necesario tener presente, si queremos enjuiciar en lo posible el actual momento del teatro.

Importa recordar que nuestro teatro occidental fué inventado en Grecia; que el teatro fué primero religión y fué después moral; que cuando el teatro fué moral se convirtió al mismo tiempo en polémica. Y desde entonces el teatro fué y ha seguido siendo polémica.

Grecia, hasta aquel prolífico momento en que adquirió su punto de sazón civil, desconoció el teatro. Una vez adquirido este punto sustancial y en posesión de una creencia religiosa, en la que un bello y vital antro sucumbía bajo la inhumanidad de un invisible dios llamado Destino, Grecia inventó la tragedia. En la tragedia griega la polémica es aparente. En realidad, la tragedia griega excluye la libertad y, por tanto, la polémica. Todo el juego de controversia que se verifica en la tragedia griega no es otra cosa que una sucesión de premisas para llegar a la conclusión terrible, al fallo inapelable del Destino.

Con la tragedia, el pueblo griego contempló vivas y casi sangrantes las entrañas de su propia religión. Satisfizo un voraz deseo religioso. Con la tragedia fueron creadas las normas externas y el tono del gran teatro; pero esto debía humanizarle, y apareció la comedia, y apareció la moral, aunque parezca paradójico; porque la moral de la ambigua comedia aristofánica se sustentó con la más procaz y brutal desfachatez, con la más escandalosa cari-

atura. Y, sin embargo, Aristófanes fué un sembrador sublime que injertó la polémica en el tronco de la farsa, y andando el tiempo, sus maravillosos y desvergonzados monigotes se convirtieron en simples hombres de normal dimensión, astutos, hipócritas, honestos o sinceros, y con ellos, un buen día, Menandro realizó nuestro teatro moral de Occidente.

Otro gran pueblo, en el punto también de su sazón política, enriqueció el embrión perfecto que Menandro y los alejandrinos nos legaron a la historia, y Terencio el africano, aquel que puso en boca de uno de sus personajes «Hombre soy, y nada que sea humano considero ajeno a mí», dejó casi completo el sólido armazón, sobre el cual lucirá sus más maravillosos vestidos y sus más atrevidas muecas nuestro teatro cristiano occidental, este teatro que perdura, desnudo o disimulado, en los infinitos ensayos del actual confusionismo.

Hay que consignar también que la comedia fué posible en Grecia y en Roma, después del patético temblor producido por la tragedia religiosa y heroica; porque aquellos grandes y fértiles pueblos alcanzaban ya la consistencia política y la trabazón social necesarias, para contemplar sin peligro de que nada se derrumbase, sus propias almas y sus propias instituciones con todos los inherentes defectos, asaetadas ya por una prudente crítica, ya por una burla feroz, ya por un desgarrador sarcasmo.

Y lo que fué la pauta y el músculo de nuestro teatro occidental, desapareció con la antigua civilización, se hundió y se olvidó, para resucitar en su día.

Una Europa bárbara, inestable y analfabeta ocupó la sucesión del tiempo durante siglos, y el teatro al reaparecer tuvo fatalmente que seguir el mismo curso marcado por los jalones de la cultura antigua. Fué primero religioso y fué después moral. Pero el cristianismo había concedido libertad al alma y a la historia, había suprimido la fatalidad y había, además, roto la frontera que delimitara los conceptos de moral y de religión.

El teatro occidental cristiano fué en los comienzos de su rígido balbuceo manifestación popular del hecho religioso. Fué un *sermo*

prebeins bien intencionado, para hacer más comprensible, y acercar más cálidamente a los corazones simples, aquel *sermo nobilis* custodiado por los límites de la liturgia.

Y pronto, a espaldas del misterio popular religioso, brotó la farsa popular, el primer alarido del teatro moral, en las más toscas bufonadas que caricaturizaban con infantil procacidad al avaro, al mentecato y al celoso, y sobre las groseras tablas señoreó la sustanciosa polémica en sus más elementales líneas.

Y ya en los albores del Renacimiento, cuando el humanismo estalla en su totalidad, cuando el *homo sum* del africano Terencio vuelve a ocupar el primer plano de Europa, Italia, la descuartizada, la infeliz, la enferma, y con toda su tragedia poética, la gran fecundadora espiritual, lanzó al mundo sus títeres de la comedia del arte. Pero, a pesar de su enorme sutilidad, a pesar de que la vieja comedia menandrina resucite en aquellas maravillosas joyas del teatro universal que se llaman «La Mandrayola», «La Calandria» o «La Lena», y cuyos autores responden a la categoría de un Maquiavelo, de un Cardenal Dibrecia o de un Ariosto, Italia no realizó un teatro nacional, no proyectó un bloque denso y compacto de sustancia escénica, que podría llamarse en el mapa histórico del humanismo, el teatro italiano, de la misma manera que en este mapa señorean y avasallan, el teatro español, el teatro inglés y el teatro francés.

No existe un teatro italiano porque en aquellos días de ansiedad creadora y de realización brutal, Italia sigue siendo «la serva Italia de dolore ostello», sin unidad, sin misión poética, sin ambición de dominio, ni de imperio.

En cambio, España, ya en la tenue aurora que promete la misión, la conquista y el imperio, ofrece en «La Celestina» una síntesis teatral apasionadamente lograda. En «La Celestina» se funden la vieja malicia de los Terencios y los Plautos, con el miedo y el terror de las meditaciones caballerescas, y todo ello se riega y se ilumina con la más fresca sangre del adolescente humanismo. «La Celestina» es la gran puerta que conduce a la selva gloriosa, en la cual una vez logrados el imperio, la misión y la conquista, el teatro

español del Siglo de Oro aparecerá como el esfuerzo escénico más cierto, más complejo y más fecundo que registra la historia literaria.

En las horas que le cumple a España el papel rector de primera potencia política, le cumple también el papel rector de primera potencia teatral europea.

Porque si un Lope bastaría para probar este aserto, a un Lope se asocian un Calderón, un Tirso, un Merelo, un Alarcón y un Rojas, para producir la heterogénea y al mismo tiempo fraternal maravilla en la que el teatro es religión, moral y polémica, ya en el clima del más chispeante gracejo, ya en los ambientes profundos donde se plantean los esenciales problemas del hombre.

Y con España, Inglaterra, presintiendo quizá su gran misión marítima colonizadora e imperial, produce en los sangrientos ambiguos y fecundos días de la reina Isabel, en una atmósfera de piratas, de moralistas y de oportunistas, este feroz teatro isabelino que con picantes o dolorosos temas importados de Italia, desarrolla un ejército de rudas, amargas y profundas figuras teatrales, cuyos llantos y risas todavía pasmarían nuestro mundo si un genio entre ingenios, descomunal, conconmensurable, no los hubiera eclipsado a todos, si la luz de Shakespeare no hubiera hecho imposible la permanencia de apreciables astros menores, que no tuvieron otra mejor que la de ser contemporáneos de Shakespeare.

Y cuando se trueca el ritmo de las juveniles venas de Inglaterra y reyes y parlamentos, puritanos y libertinos debilitan el rudo anhelo creador, Francia, que con Richelieu y Luis XIV alcanzan la hora de su hegemónica misión como consecuencia de un poderío y de una madurez nacional realista, el tercer gran teatro de occidente.

Pero se han mezclado en demasía las sangres de los austrias hispanos y de los borbones franceses y se han confundido demasiado dolorosamente las pólvoras de los dos grandes países para que el teatro francés no deje de recoger en sus ponderados gustos algo de la gracia y hasta de la propia carne del teatro español del Siglo de Oro.

Y si, España e Inglaterra, países periféricos del cuerpo de Europa, países de erupción espiritual y de acusados contrastes, al recoger la herencia del teatro antiguo, se mofan adrede de las tres unidades y prescindèn de Asitóteles y de Horacio, la dulce y verde Francia, recostada en la geometría de Pascal y en el método de Descartes, inefable jefe superior de policía literaria, que responde al nombre de Doillan en el momento de afirmar su teatro sobre la sociedad más atildada y más exigente que ha conocido la historia, le repugna pecar contra la clásica exigencia de las tres unidades. Y esto que, por una parte, da al teatro francés del gran siglo, un carácter de cosa modélica y docente, le corta, sin duda, longitud de miras y le anula horizontes; y quizá la priva de aquel descoyuntado y libre movimiento genial de los aciertos de un Lope y de lo inesperado de un Shakespeare.

Y estos tres característicos teatros, el español, el inglés y el francés, son los únicos con que contará nuestro occidente en el momento de la subversión y de la confusión, para seguir afirmando que el teatro es religión y es moral, y para afirmar sobre todo que el teatro es polémica; porque Alemania, por las mismas causas políticas que Italia, carecerá de teatro en el gran momento constructivo de Europa y sólo más tarde, por el singular esfuerzo de una pequeña y selecta sociedad Sessuig, Goethe y Schiller, podrán sumar sus egregias voces de coro teatral de occidente.

Podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que al iniciarse el siglo XVIII Europa había logrado plenamente su teatro depurativo, el que no ha sido superado ni enriquecido, el que solamente podrá haber sido desnaturalizado y si se quiere minimizado.

Este gran teatro europeo es esencialmente polémico, es normal en el sentido de que las virtudes y los vicios del hombre ocupan el primer plano escénico con una ambición ejemplar, es religioso porque en el horizonte de este teatro el alma del hombre no olvida la presencia de Dios.

Lo peculiar de este gran teatro, lo constituye la insistencia de los caracteres en una acepción genérica. No es un teatro de individuos, es más bien un teatro de abstracciones humanas. Shakespea-

re, Calderón y Moliere, cada uno en sus diversos climas, son una viva demostración de esas abstracciones. Si alguien pretende ser algo patológico, desesperadamente individual, en el caso, pongo por ejemplo, de Hamlet, que reflexione y adivinará su equivocación. Hamlet, a pesar de los pesares, fué, y sigue siendo, el exponente genérico de una sensibilidad superior y una voluntad pobre en polémica constante con la incomprensión. Es tan abstracto el caso de Hamlet, que son infinitas las maneras como los grandes actores han intentado limitar esta abstracción en un individuo concreto, sin que nadie, hasta hoy día, haya podido realizar en carne y en palabra vivas, todo el volumen inmaterial de la idea de Hamlet.

Después de los tres grandes teatros vino el romanticismo a aumentar las recreaciones, a acelerar las nuevas, a forzar los contrastes y a confundir las esencias. La polémica se hizo declamatoria, demagógica. Penetraron en el teatro los casos individuales, la escena pretendió ser agudamente psicológica, profundamente sociológica, desagradablemente fisiológica. Cuando el romanticismo había producido en las ingenuas galerías teatrales los más patéticos sofismas morales, vino el teatro, llamado de ideas, a poner un poco de sociedad en la atmósfera, pero como tal teatro de ideas, fracasó lamentablemente. Yo afirmo que lo mejor de Ibsen y lo mejor de Tolstoi y lo mejor de Shudberg, no son las ideas, no es la polémica ideológica de sus invenciones teatrales, sino que lo mejor de estos grandes y nobles creadores es la poesía, es la profundidad humana y es el valor humano de las pasiones buenas o malas de sus héroes, porque las ideas y las intenciones docentes de esta clase de teatro, una vez pasada la fiebre que las engendró, han entrado en el curso de la historia con el triste peso de un respetable cadáver.

Con los últimos años del siglo XIX el teatro se hizo internacional y ecléctico; pretendió recoger todas las grandes lecciones pretéritas y remedar o recrear lo definitivo. A pesar de los meritisimos intentos y de algunas ambiciones relativamente logradas, si este teatro heterogéneo alimentó las pasiones de un día, si le-

vantó terribles polvaredas de controversia, fué humedeciéndose y sucediéndose como las efímeras modas, como los efímeros pasatiempos.

Y llegamos, por fin, al teatro de nuestro recuerdo, cuyas etapas hemos visto nacer y morir y del cual algo ha logrado arraigarse y perpetuarse en el momento que vivimos.

Si algún honor merece el teatro de las cinco décadas que llevamos de siglo, será el de que acusando cada vez más su eclecticismo, enriqueciendo y afilando su sensibilidad, ha mejorado la fiesta escénica con lujo y propiedad de artes escénicas, y las ha puesto al servicio de interpretaciones nuevas de aquello que fué el antiguo teatro auténtico. Quizá porque nuestra época, más que despreocupada y absorbente creación, es época de terrible malicia, de crítica y de revisionismo, hemos podido apreciar a los más ilustres ingenios teatrales en la tarea de recrear, de traducir y de asimilar o simplemente de dar a conocer con arriesgada nobleza los antiguos monumentos teatrales de más pura calidad, precisamente aquellos que el siglo XIX, en su romántica caridad, había olvidado.

Y dejando aparte este reconocido honor y admitiendo una diaria recuperación en todo lo accesorio, vemos lo que ha sido nuestro teatro contemporáneo antes y después de las dos grandes guerras del presente siglo.

Y al comentar tal teatro, no hablaré de nuestra escena española, porque, salvando cuatro o cinco nombres ilustrísimos, que todos admiramos y respetamos, nuestra producción teatral de los últimos tiempos no ha trascendido más allá de la frontera con la fuerza internacional del teatro francés, que por su privilegiada posición ha seguido siendo hasta la creación de muy recientes novedades el meridiano teatral del mundo.

Tampoco serán comentadas como se merecen las aportaciones profundas de un Schitzler, de un Molnar, de un Wade-Rin o de un Pirandello, ni podré citar todo lo que a Inglaterra debe nuestro presente teatro occidental, porque no es posible, en un breve artículo, recoger tantos matices de un tema tan vasto.

Situándonos, pues, en París, capital de la moda y de los pasatiempos escénicos, hemos podido apreciar los nacidos en las postrimerías del pasado siglo, algunos definidos momentos teatrales que han ido registrando el valor moral y el valor social de aquellas horas que amenizaron.

Aprovechando los últimos coletazos del teatro de ideas, Francia impuso, en los felices años que van de 1905 al 1914, la fórmula del triángulo sentimental, en lo que la intervención generosa de una falsa piedad o de un buen tono amortiguaban los duros golpes inferidos a la moral de todos los tiempos. Ese teatro fué el refugio de los enfermizos, fué brillante, inteligente y ameno, y, comercialmente, fué un buen negocio; los actores, los directores y los empresarios de este teatro pertenecían, por regla general, a la raza judía. Todos los dramas tenían algo de común en la exposición y en el lenguaje y el tema era casi siempre el mismo. Poco antes de estallar la guerra europea, la señora de un ministro, madame Caillon X, asesinó a un famoso director de periódicos; este hecho, de resonancia mundial, demostró que este teatro, pese a su convencionalismo declamatorio, podría reflejarse en un hecho real, en un crimen que parecía el típico argumento de un brillante drama de boulevard.

Este teatro de elegantes actrices maduras y de actores mundanos, cuyo clima era siempre el de la alta burguesía y de la aristocracia trasnochada, penetró en todas partes y adquirió una buena mayoría de sufragios. Sin embargo, la guerra del 14 acabó con el famoso teatro de boulevard; y no destruyéndolo en absoluto, sino modificándolo lentamente, convirtiéndolo en algo más agrio, más crudo, más tajante, reprimió eufemismos y enriqueció los temas con el elemento de moral hasta aquel entonces inconfesable. No hay que olvidar que a la postre de la guerra, el mundo literario tuvo conciencia del gran caso de Proust. Y si Proust, para los criterios nobles, ha sido una de las más profundas revelaciones espirituales de nuestro tiempo, para cierta clase de snobismos, Proust fué

un trampolín para saltar a determinados climas hasta entonces prohibidos.

Pero ya al iniciarse el tiempo que separa las dos guerras, una más exigente ambición intelectual irrumpe en los escenarios, y el comercial teatro de boulevard pierde sus adeptos y empieza a morir de inanición.

Ha llegado la hora del éxito para Anouil, para Lenormand, para Bernard, para Claudel; la farsa antigua, y la poesía nueva, la reflexión y el pensamiento que un dolor colectivo y una ansiedad general producen, han percutido los nervios de la escena. La feria del teatro es entonces de una deslumbrante diversidad, pero, a pesar de todo, en la selección de este mosaico teatral, todavía hallamos religión, todavía hallamos moral y nunca nos falla la polémica, y, sobre todo, las resonancias líricas, la candente emoción de la palabra poética insinuada de una manera leve o laurada como un alarido, dan a entender que los hombres del teatro nuevo no han olvidado los encantos de Lope y Racine.

Pero paulatinamente, a medida que nos acercamos a la última década, a medida que se prepara este angustioso, este desesperado despertar de la mayor catástrofe que ha sufrido nuestra cultura y nuestra riqueza occidental, vemos introducir en la literatura y en el teatro ciertos elementos que si nos complacen por su atrevida novedad, nos producen a la postre el malestar de la asfixia

Y lo que adivinábamos y temíamos, ha venido a ocupar el primer plano de la postguerra, y es, a pesar de las mejores protestas, lo que siente las cansadas, las desesperadas fauces de nuestro hambriento teatro occidental.

Los últimos productos del teatro americano están modificando, están destruyendo las que fueron torres de la solidez de nuestro teatro de occidente. Es curioso observar esta viva paradoja que América nos ofrece. No deja de ser chocante que al mismo tiempo que en Europa se pasean unos primarios y atletas mocetones bien nutridos y bien trajeados, brutal, y por qué no sana expresión del momento de América, en los escenarios de Europa, un teatro lla-

mado americano, va barriendo la moral, la religión y la polémica de nuestras respetables escenas. Claro está que no es América la responsable de este teatro, y que es Europa la que, en definitiva, llevó las cerezas más allá del Atlántico, pero da la casualidad, que esas cerezas han fermentado a la americana, y que hoy Europa admite, admira e imita esa triste manera de fermentar. Con citar tres nombres de autores americanos, con citar el título de tres obras que están constituyendo tres grandes éxitos comerciales, tendría bastante. Pero no hay necesidad. Basta enunciar, que el mejor ponderado teatro actual con el marchamo de América, más que de polémica y de moral, se nutre de prigmatría, de patología lamentable y de simple miseria humana.

En este teatro no hay caracteres, hay casos; no hay abstracciones, hay hechos diversos sin alta intención. Los pobres personajes de su hospital escénico no tienen hoy fuerza ninguna para polemizar. Se toleran o se destruyen sin controversia, exponen al lado de otros con resignado gesto de fatalidad su propio impudor, su propio fracaso, su insustituible tristeza. Ahora bien, sería grotesco y naturalmente injusto, negar malicia y sensibilidad y negar poesía a lo más responsable de esta clase de literatura. Pero una intelectual condescendencia sería también injusta si nos privase de protestas contra la desnaturalización del teatro, que en el teatro se está ejerciendo.

Hoy, sobre todo, en la literatura americana y americanizante, y en el teatro que vemos triunfar, un afán bastardo, al cual llamaría yo el romanticismo de la truculencia.

Esta truculencia en el impudor, en la ferocidad y en la náusea, se nos está haciendo insoportable. Porque detrás de esta truculencia está el vacío. Porque no llena la baja curiosidad de ninguna barbarie con reservas, y solamente satisface la morbosa curiosidad de espíritus impotentes, de conciencias hostigadas por el triste espectáculo del horror y del hambre. No es la procaz frivolidad de otros tiempos con la cual se perseguía hacer olvidar el dolor, es algo mucho más agrio, más descorazonador. A mí me da miedo

una juventud occidental que se está nutriendo bajo el signo de una truculencia meramente estéril.

Y nos preguntamos: ¿Cuál será el despertar del túnel donde se asfixia nuestro teatro y nuestra literatura? Seamos providencialistas. Las alas arcangélicas pueden desaparecer en momento de total miopía, pero reaparecen cuando la salud moral vuelve a los ojos del hombre.

