

El drama, así como el melodrama, la tragicomedia y también otros géneros menores como el vodevil habían tomado carta de naturaleza en el gusto popular francés desde tiempos remotos. Bastenos recordar la influencia definitiva y permanente de la Comedia del Arte en París. Muchas sugerencias también encontramos al leer las recreaciones modernas que Edmond Rostand hace de las representaciones en el teatro del Palacio de Borgoña durante la época del gran propiciador del clasicismo, el Cardenal Richelieu, para darnos una idea del tipo de espectáculos de actores y de público que coincidían en el templo de los orgullosos académicos. (4) Y una descripción de 1845 que sirve de prólogo a "La Dama de las Camelias" de Alejandro Dumas nos pone bien en claro la enorme duración e hibridez de los espectáculos teatrales en boga en el S XIX, que discurrían del género trágico musical al marivaudage. (5) Sin embargo, la postulación le-

suicidio a los protagonistas de un triángulo amoroso caballeresco que tiene como telón de fondo las aventuras juveniles del Emperador Carlos V de España. Pero a falta de una mejor consistencia humana de los caracteres, la pura magia verbal diluye la irrealdad de las situaciones, mediante una poderosa sugestión poética. De ésta y de los arrebatados personajes, Verdi tomaría inspiración para su quinta ópera "Ernani" (1844).

(4) Edmond Rostand.- "Cyrano de Bergerac"  
Acto I.

(5) Julio Janin escribe: "Terminada la ópera, y a pesar de que la función apenas había llegado a la mitad, la hermosa abandonó su sitio; y cuando a tantísima gente les quedaba todavía tres horas de diversión al son de la orquesta y a la luz de las inflamadas arañas, aquella ninfa quiso marcharse en seguida para su casa, sin aguardar el vaudeville, ni a Bouffe, ni a la Déjacet, ni a las farsantes del Palais Royal, ni el baile en que debía trabajar la ágil y hechicera Carlota, entonces en sus primeros días de embriaguez y de poesía". La señorita María Duplessis". Prólogo a "La Dama de las Camelias".- Alejandro Dumas.- O. C. p. 10.

4900

gal del drama, sus raíces, su carácter y estilo, como expresión de la cultura occidental parece haber sido acotada definitivamente por Víctor Hugo en 1827 en el prefacio a "Cromwell" (obra irrepresentable por su duración), verdadero manifiesto del drama romántico.

La concepción idealista de la historia de Hegel (amanecer, plenitud y ocaso) parece servir de telón de fondo a las ideas de Víctor Hugo acerca del drama. Si para aquel "todo lo real es racional", para éste "todo lo que existe en la naturaleza está -- dentro del arte". Y por otra parte, rompe la ecuación clásica entre lo bello y lo bueno, dando un carácter moral paradójico al aspecto estético de los personajes. Hegel distinguía entre la época primitiva, período histórico de imaginación sin inteligencia y la edad pagana o clásica, proceso de idealización del mundo sensible y de las formas externas, y la era romántica, síntesis de las anteriores, a partir del medievo, en que el espíritu solo se encuentra en sí mismo. Igualmente, para Víctor Hugo "la poesía cuenta tres edades, cada una correspondiente a una época de la sociedad, la oda, la epopeya y el drama. Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos épicos y los tiempos modernos dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia y el drama retrata la vida." (6)

}  
20/00

He aquí el carácter histórico del drama romántico y su función social, cuyo móvil es la ver-

38

dad, pues la misma sociedad no he ocupado siempre - el mundo y, por ende, la tragedia clásica con sus héroes y dioses, oráculos y coros, que abrevaba en las fuentes homéricas, ya no responde a las exigencias - de la humanidad moderna.

Ahora bien ¿cual es el origen de esa necesidad actual del drama? La verdadera acción dramática surge "Desde el día en que el cristianismo dijo - al hombre: Eres un ser doble, compuesto de dos seres, uno perecedero y otro inmortal " (7) En la --- escisión de la parte sublime o espiritual del hombre de la material o grotesca reside el drama moderno. - Esta dualidad de la naturaleza y del destino humanos, marcada por un abismo tan grande como el que nos aparta a los hombres de Dios, impide a los mortales equipararse a la divinidad, como lo hacían los titanes - del mundo antiguo.

Hecho de barro y animado por el soplo divino, el hombre deambula con melancolía y con ironía ante su paradójico destino. De aquí ese espíritu de meditación y análisis cristiano. Y por ello, la abstracción de los razgos sublimes del héroe ya no satisface al teatro romántico como satisfacía al clásico. La humana estupidez también reclama su parte para -- ser purificada por la moral cristiana. Lo horrible, lo cómico, lo pintoresco y supersticioso desencadenan la oleada de una tradición plegada de figuras ridículas, que añaden a los cíclopes, parces, sirenas y faunos de la mitología clásica lo maravilloso de -

la caballería y de la mente medieval: demonios infernales, ogros, gnomos, dragones, bufones y vampiros y almas en pena que vagan por los cementerios. También lo humano impone necesidades fisiológicas a los semidioses de la nueva literatura, y el miedo al ridículo amedrenta a los personajes más ideales, poniéndolos en su nivel y proporción reales. Las pasiones, los vicios, los defectos, en fin las mil facetas de lo feo que coexiste con lo bello, como el mal con el bien, y que nos recuerdan que somos mortales, en su fecunda unión con lo sublime producen la chispa del genio moderno.

Y en la cumbre, el más luminoso modelo a que apela el teatro romántico surge de la doble llama de Dante y Homero: "Shakespeare es el drama, y el drama que funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocoso, la tragedia y la comedia" (8)..... aunque, claro, para los románticos cada poeta ha de buscar su substancia, reflejo de la divina, en sí mismo y no como parásito de los grandes maestros.(9)

(8) Ibidem p. 24

(9) "Lorenzaccio" de Alfred de Musset -- (1810-1857), basada en la "Historia Florentina", viene a condensar esa admiración generalizada por la -- dramatización Shakespeareana de las crónicas históricas, en múltiples cuadros y caracteres, sumados a la fuerza épica de la voz del pueblo. También Musset, a diferencia de la solemnidad de otros dramaturgos, logró continuar la vena cómica Shakespeareana con un estilo muy personal: "Fantasio" "Los Caprichos de -- "Mariana" "No hay juegos con el amor", "No hay que jurar en vano".

Visto el modelo, y el nuevo enfoque con el que hay que conocerlo, quedan por precisar las teorías derivadas de éste por el romanticismo. Víctor Hugo, si bien no sigue a pie juntillas, en su propia obra dramática sus teorías respecto a la creación, nos deja muy en claro la falacia de la distinción de los géneros y de las reglas de las unidades de tiempo y espacio, apoyadas en el concepto convencional de verosimilitud.

Las nuevas convenciones han de aceptar la elasticidad del tiempo ya que "Toda acción tiene su duración propia", y la relatividad de los escenarios y lugares que nunca pueden ser los marcos auténticos de un suceso histórico. Y en cuanto a la unidad de acción, "única verdadera y fundada", condicionada por el ojo humano, ésta solo debe ser pulsada por el autor, pues "la unidad de Shakespeare no será la unidad de Corneille" (10) Es el genio quien desde su perspectiva hojear los siglos y la naturaleza, y quien con su arte debe adivinar las reglas y sortear las dificultades sintácticas de la expresión; y no los códigos.

De este perspectivismo resultan dos tipos de normativismos, pues aunque "No debe haber ya ni reglas ni modelos".... "no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza que se ciernen sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada

(10) Victor Hugo.- Prefacio a "Cromwell" = O.C. p. 30

Verosimilitud  
+ tiempo

d/1

asunto. Las primeras son interiores y eternas, y deben seguirse siempre; las segundas son exteriores y variables y sólo sirven una vez".(11) Tal es el dualismo naturaleza, y Dios, cuerpo y espíritu, que se traduce al terreno de la crítica dramática; una zona arquetípica, la otra mutable. Así, el teatro es -- puente, y para elevarse de las raíces de lo común a lo eterno ha de emplear el verso, cuya acción civilizadora es el origen de la poesía. El verso es la forma óptica del pensamiento y recorre el pentagrama de lo poético, desde lo grotesco a lo sublime.

También la acción trágica interna y externa, se desencadena en el doble horizonte del hombre cristiano. El paisaje cobra un relieve anímico en su nexo con las emociones del individuo. Y la fórmula del héroe romántico que se debate entre lo divino y lo humano dota a las figuras más malvadas, degradadas y crueles, de algún sentimiento puro y noble en pugna con el resto de su carácter perverso; o ya bien, en seres monstruosos y repulsivos físicamente, infunde ideales tan nobles que contrastan y conmueven al asomar, dando más intensidad a las pasiones en - - - conflicto y un patetismo mayor a las situaciones dramáticas. (12)

(11) O.C.p. 33

(12) A este esquema responden la monstruosa nariz del Cyrano de Rostand (1897); y el aspecto repugnante del jorobado de "Nuestra Señora de París", así como el generoso sentimiento maternal de la Lucrecia Borgia de Victor Hugo; y el repentino e inútil sacrificio de la lujuriosa Margarita de Borgoña de Dumas en "La Torre de Nesle".

Esta complejidad de carácter tiende en -- principio a acercar el arte a la vida y a la naturaleza; es decir a un realismo. Sin embargo, pese a evitar el aspecto alegórico y unilateral de los personajes, el romanticismo, presa de nuevos convencionalismos, pronto cae en la grandilocuencia del sentimiento, y la exageración se pasea por los fueros del sentimentalismo y de la imaginación. Una nueva exuberancia florece sobre posturas intuitivas en contra posición a las retóricas del intelectualismo razonador - neoclásico, aunque es tan falsa y artificial como -- estas.

Pronto las potencias humanas irracionales sufren el nuevo aprisionamiento de un gusto blando y decadente en las postrimerías del romanticismo. (13) Mayor sinceridad encontramos en los populares dramas sociales del boulevard du crime en París, que tomando los escenarios del drama burgués muestran los bajos fondos, los conflictos de clases; y toman partido por las prostitutas, el amor libre, el divorcio y -- los hijos naturales.

Del dogmatismo romántico se derivan varias tendencias críticas contradictorias que coexisten du

(13) A este tono exagerado pertenece el teatro romántico español:

"La Conjuración de Venecia" (1834) de -- Francisco Martínez de la Rosa;

"Don Alvaro o la fuerza del Sino" (1835)- de el Duque de Rivas;

"El Trovador" (1836) de Antonio García -- Gutiérrez ;

"Los amantes de Teruel" (1837) de Hartzen busch;

y "Don Juan Tenorio" (1844) de José Zorrilla

rante el presente siglo, y que habrán de combatir tanto lo hiperbólico de los sismas retóricos como el aparato ornamental del sentimentalismo, con el análisis científico y la aproximación instintiva a las fuentes preverbales. No obstante, las dos vertientes principales del teatro del S. XX parecen derivarse del romanticismo: una, de la postura subjetiva y la misión tutelar del poeta, que por destino deviene en oficiante de nuevos ritos; y otra, de aquel sentido político social objetivo que pretendía hacer de la escena plataforma de las verdades humanas, y por el que Victor Hugo manifestó: "El teatro es una tribuna, una cátedra"..<sup>14</sup>

(14) Citado por Alvaro Melian Lafinur.- - "El Romanticismo literario".- Ed. Cit. p. 21 Crear opinión, mover reformas e influir en la vida política, fué el motor del teatro de tesis de Eugene Brieux y Francois de Curiel.

IV  
TEATRO  
CONTENIDO

Lanzilotti

## EL ALMA INDIVIDUAL O COLECTIVA ANTE LA HISTORIA

En la actualidad

Actualmente, cada día, toma más incremento la tendencia a interpretar la cultura, y especialmente la literatura y el arte, en forma histórica. (1) En efecto, toda crítica sobre filosofía o arte que aparece en nuestros días tiene en cuenta los fenómenos sociales - económicos y políticos que condicionaron la producción de la obra que se estudia. Por lo que concierne al -- teatro, manifestación cultural de primer orden, cabe -- considerarlo como un producto eminentemente social. Es la sociedad quien lo crea al establecer las condiciones apropiadas para que el poeta lo escriba, de modo que -- éste no es más que el interprete o el medium, de algo que en forma definida existe en el alma de la colectividad, ya que <sup>todo</sup> la poesía, está "inmergida" en las mismas-

(1) Giambattista Vico ( ) inició con su "Scienza Nuova la interpretación de la cultura como un organismo vivo, dinámico, que cumple un ciclo vital como cualquier otro ser viviente, o sea que nace, crece, madura y muere. Se han repetido ensayos sobre esta concepción histórica en la que se han distinguido Taine, Herder, Sainte-Beuve, Engels, y especialmente Oswald Spengler ( ) con su libro "La Decadencia de -- Occidente".

aguas de la vida." (2)

Es evidente que el pensamiento crítico que estudia y rige la creación artística también es un producto social que deriva sus criterios de la filosofía de la época. Y la filosofía <sup>idealista</sup> occidental ha entrado en crisis a partir de la caída de las monarquías, el advenimiento <sup>decaencia</sup> del poder burgués, las revoluciones y el caudillismo y los estados dictatoriales; además de las grandes conflagraciones mundiales y la instauración, en muchos pueblos, de la dictadura del proletariado. (3) Por otra parte, el conocimiento científico en que la Ilus-

(2) Santa Teresa de Jesús. Citada por Antonio Machado.

(3) La filosofía idealista alemana, expresión del apogeo intelectual de Europa y justificación del Estado Monárquico Prusiano, se convirtió en un campo de batalla a la muerte de Hegel (1831), cuando las diferentes escuelas filosóficas se disputaron su pensamiento. Hegel había formulado el principio de identidad sujeto-objeto, espíritu-materia, y definido esta última como el ser otro del espíritu (espíritu objetivado en la naturaleza), como razón enajenada de su verdadera esencia y fundamento, resolviendo así el dualismo, problema capital de la filosofía occidental. Esta lógica, como ciencia de la idea pura, pensamiento del pensamiento, condujo al arte a participar de la marcha formal del desarrollo de la inteligencia: tesis, antítesis, síntesis, que consiste en tener primero un objeto inmediato, luego una materia reproducida que se refleja sobre sí misma, y finalmente un objeto que es a la vez sujeto y objeto. Este rigorismo culminaba con el concepto de Realidad Absoluta, como una síntesis total -- del carácter dialéctico del saber. La notoria contradicción entre este sistema cerrado del espíritu absoluto con el movimiento lógico dialéctico ascensional de que se vale, que se va eslabonando y parece que debiera -- asegurar el movimiento infinito; y por otro lado, la limitación de la libertad subjetiva individual humana, que queda reducida a formar parte de la libertad universal objetiva, concretamente del interés racional del Estado, son la causa de la crisis filosófica que afecta la vida y el arte aún en nuestros días. C. F. Hegel. "Fenomenología del Espíritu" y "Filosofía del Derecho".

tración, y más tarde el positivismo, habían basado su optimismo y su fé en el progreso, entró en quiebra al revolucionarse los principios en que las ciencias naturales sustentaban sus hipótesis. Los descubrimientos científicos distan mucho aún de probar o descartar empíricamente todas las teorías en que se basa el pensamiento contemporáneo. Con lo cual se hecho cada vez mayor la escisión entre el conocimiento racional y la experiencia; entre la cultura y la vida.

La sociedad burguesa, que hasta este siglo disfrutó de un poder absoluto, ha ido perdiendo fuerza, y el pensador como el dramaturgo ya pueden alzarse contra ella y apuntar, hasta por encima de ella, hacia los movimientos revolucionarios que están transformando la estructura de la organización social. Por otra parte, la insatisfacción con el estado de cosas desencadenó la fuga de los artistas hacia los símbolos (1886), hacia la creación de una realidad menos dolorosa que sirva de paliativo a las injusticias sociales. La alucinación, las drogas, el esoterismo, la ironía son armas para trascender la vida en pos de aquella realidad absoluta de la poesía.

La denuncia del aspecto negro de la existencia por los poetas malditos precedió las grandes guerras mundiales; la locura y la fantasía desencadenaron el Dadaísmo (1916) y el Surrealismo (1924) de la posguerra, en un afán por liberar al hombre de sustrabas mentales. Y junto a la broma genial está una nueva filosofía de la existencia, y están la lucha de clases, y un nuevo-

sistema político, basado en el materialismo histórico, que no acaba por congeniar del todo con los libertinajes del artista.(4)

Las guerras mundiales de 1914-18 y 1939-45 impusieron a la humanidad nuevas concepciones de la vida que se traducen en cambios bruscos en la conducta colectiva, causa del descontento, <sup>y en</sup> la protesta y hasta la rebelión contra el estado de cosas existentes y contra la sociedad por la que no ha valido la pena perder la vida, ya que no ha sabido dar al hombre mejores modos de vivir. No hay razón de validez universal por la --- cual la gran masa de individuos se sacrifiquen y esfuercen.

Se trata de un desacuerdo total del hombre medio contra todo género de sujeción, y respeto a las normas sociales y a los principios de la cultura, haciendo incluso escarnio de todo lo que tienda a ser impuesto. La actitud de este hombre infonforme consiste en afirmar aquello de que se cree portador: el principio inestimable de su existencia y el derecho a disponer - sin trabas de ella.

Esta sería en principio la actitud distintiva

(4) Ante la abstracción de la racionalidad de lo total que hacía el idealismo en crisis (considerado una especie de teología refinada), la filosofía trató de reconquistar el mundo real y lo humano concreto. Los filósofos trataron de superar el sistema cerrado y la dialéctica <sup>de la</sup> historia de Hegel, ya sea afirmando - esta última, pero invirtiendo su fundamento, o negando el sistema completo. De aquí surgieron el materialismo de Feurbach y el fenomenismo radical y desesperado de Schopenhauer. Pero sólo hasta Marx y Engels la filosofía racional especulativa de Hegel fue reemplazada por una filosofía de la acción, que contribuyese a transformar el mundo. La materia, y no el espíritu, es la base de la vida y de la historia, para este nuevo sistema.

del existencialismo, la que guarda un cierto parentesco con las llamadas filosofías de la desesperación del siglo pasado, cuando los acontecimientos históricos pusieron en claro la inoperancia de la filosofía especulativa como arma transformadora; y la filosofía crítica, meramente teórica, impotente para <sup>Cambiar - Modificar</sup> transformar la realidad, cayó en el nihilismo. (5) Sentimiento que tiene una rápida difusión, principalmente entre la clase social que, por una parte renuncia a imponer su dominio y a participar en la vida política y, por otra, tampoco desea una transformación social completa en el sentido que la propone el marxismo con su filosofía de la praxis.

En lo que respecta al teatro, estas actitudes son determinantes tanto por el pensamiento que envuelve la producción dramática, como en la forma de expresión que ésta presenta.

Varias son las tendencias principales del pensamiento existencialista, el cual se estructura como --

(5) Particularmente, el irracionalismo radical de Schopenhauer, tomado por Nietzsche, que concedía al arte la cualidad de "negar este mundo de dolor". Para Nietzsche todo problema de verdad viene a quedar reducido a la decisión que el hombre toma en cada momento, desapareciendo lo absoluto y toda relación de éste con la verdad. Anuncia de este modo, el derrumbe de Dios y proclama lo humano como valor único: el mundo es humano, la historia es humana, el hombre es humano y sólo humano. A la moral de esclavos, que es servidumbre y rutina, pone Nietzsche la del hombre futuro y superior, el super hombre, que busca la libertad y la creación de valores.

sistema en varios filósofos. (6) Muy especialmente -- Martín Heidegger (1889), nos interesa por que plantea la problemática de lo absurdo, germen de la vanguardia teatral. (7) Su metafísica muestra al ser como revelación en la nada. Esta es su cuestión central. Pero la nada sólo está determinada por lo que ella misma niega. Por tanto, la metafísica de Heidegger se ocupa de algo que está más allá de la experiencia común, ya que al ser no se llega ni con la investigación científica, según lo expuesto por el filósofo. Por otra parte, <sup>el aislamiento</sup> la -- absoluta incomunicación) del individuo, libre y auténtico en soledad; pero inauténtico y sin libertad en la vida social, pone en tela de juicio <sup>no sólo</sup> la objetividad de la comunicación y, por ende, <sup>de la propia</sup> de las opiniones científicas. Lo cual trae consigo la absoluta anarquía de las formas de expresión humanas, solo subjetivas e impoten

(6) Entre estos: Sören Kierkegaard (1813-1855) Karl Jaspers (N 1881- ), Gabriel Marcel (N.1889- ) Albert Camus ( ), y otros.

(7) El absurdo surge, según Heidegger por que la condición del hombre en el mundo a donde ha sido -- arrojado es ser-ahí, lo primeramente histórico. La historia es, por tanto, el relato del acaecer del ser-en-el-mundo del hombre. Sus posibilidades de realización sólo terminan con la muerte, que es la posibilidad mas intransferible, inevitable e irreplicable del hombre. - Pero el hombre no se realiza nunca por completo en ningun momento de la existencia y esto origina la angustia. El absurdo estriba en que el ser-ahí sólo es un ser-pa-ra-la-muerte. Después de la muerte ya no se puede captar al ser-ahí como ente, y además no es posible tener una experiencia genuina del fenómeno de la muerte en los demás.

tes de establecer el contacto real con el prójimo. (8)  
 A este subjetivismo radical responden las teóricas y -  
 obras del llamado teatro del absurdo, que presupone un  
 ser inmanente, y una inconformidad con la existencia -  
 inauténtica temporal del hombre, cuyo único porvenir -  
 es su muerte. Esto provoca una ruptura con el mundo -  
 de las apariencias, como con el de la lógica.

Sin duda, de este modo <sup>La Positiva</sup> se ha rescatado para el  
 arte el elemento irracional de la vida, que no puede s  
 ser ignorado. Por ello, se intenta la comunicación --  
 subterránea o metafísica con el inconsciente humano, -  
 aún no regido por la conciencia de las cosas y el razo  
 namiento convencional; que son sentidos como trabas pa  
 ra la expresión plena del arte. Pero, a pesar de esta  
 abstracción o fuga de la realidad cotidiana, la exis  
 tencia de un inconsciente colectivo histórico en que -  
 se realizan los mismos procesos que en la mente profun  
 da del individuo, postulado por la teoría psicoanalíti

(8) Consecuencias menos anárquicas para la --  
 forma de expresión dramática, pero una influencia deter  
 minante para el teatro filosófico, tiene también el pen  
 samiento y la creación dramática de Jean Paul Sartre -  
 (1905), cuyo tema central es la libertad: "Las Moscas",  
 "La prostituta respetuosa", "Puerta Cerrada". etc. -  
 Sartre excluye toda idea de una necesidad exterior y -  
 que se derive de un orden moral establecido de carácter  
 objetivo; es decir que los individuos no son tributarios  
 de vínculos impuestos por la sociedad o por Dios, sino  
 que el hombre tiene como primer principio de su "exis  
 tencia" concreta una oposición profunda en virtud de -  
 la cual se elige a sí mismo. Nada hay rechazable en -  
 la realidad y hay que aceptarlo todo, caer en la náusea  
 donde se revela que todo puede suceder. No existen --  
 reglas ni marcos fijos trazados por los fariseos y con  
 formistas del orden y la moral, cuya existencia es me  
 canizada, construida en serie y embrutecedora.

ca moderna, parece reincorporar al arte mas antisocial y antitemporal a la naturaleza. Ya que "sin las hipótesis de un alma colectiva y de una continuidad de la vida afectiva de los hombres que permita despreciar la - interrupción de los actos psíquicos resultante de la - desaparición de las existencias individuales no podría existir la psicología de los pueblos" (9) La teoría - psicoanalítica representa para el artista, la legaliza- ción del mundo irracional y la posibilidad de racionalizarlo; objetivándolo en su obra. La crítica que el marxismo hace en el terreno de la lógica al humanismo-existencialista, es que trate del hombre escindido de la sociedad y de su relación práctica con la naturaleza, como inmerso en la historia y pastoreo del ser; y - no en la historia humana. Las mismas impugnaciones hará al teatro viejo y al teatro metafísico Bertold -- Brecht con su teoría del alejamiento y la creación de un teatro Epico. Para el materialismo histórico, el - hombre no es un ente abstracto, como lo conceptua la - vieja filosofía, sino un ser natural y humano, y como tal ha de realizarse, afirmando para ello tanto su ser como su saber. Y el medio para su desarrollo es la re- lación de hombre a hombre, es decir, la historia.

Para que encuentre su verdadera realidad, el - marxismo insta al hombre a superar su religión, pues - ésta no es más que "la autoconciencia y el autosen- timiento del hombre que aún no se ha adquirido así mismo

(9) Sigmund Freud.- "Totem y Tabú" obras com- pletas.- Ed. Cit., Tomo II p. 505.

o ya ha vuelto a perderse ". (10) A través de la religión surge en él una conciencia invertida del mundo, - puesto que la religión es el producto de un Estado y - una sociedad que constituye un mundo invertido para el hombre. La superación de ese estado de enajenación o de dicha ilusoria que produce la religión es una exigencia para alcanzar la dicha real.

Por ello, el objeto del pensamiento no debe -- ser solamente interpretar el mundo, sino transformarlo. Pero es incuestionable que una revolución teórica sólo se convierte en práctica en la medida en que es la realización de ciertas necesidades. El pueblo que quiera hacer una revolución radical para librarse de las cadenas que lo sujetan, necesita tener clara conciencia de la opresión que sufre y sentir deseo de sacudirla. Despertar esa conciencia sería, en suma, la finalidad del arte.

De acuerdo con esta tesis no se puede hacer un teatro real y verdadero en torno a un hombre abstracto, que no participa de la esencia de la naturaleza, constituido únicamente por la autoconciencia; sino en torno a un hombre dotado de fuerzas naturales, vivo y corpóreo, que pisa tierra firme, que nace, crece, se reproduce y muere; y que es un ser económico, pues ha de -- ser en la economía donde ponga sus ojos para lograr su realización.

Es menester para ello, conforme a esta filoso-

(10) Marx y Engels.- "La Sagrada Familia".

fía un arte revolucionario, un arte de masas, ya que - la emancipación del hombre vendrá del proletariado que representa la carencia de todo privilegio, la parte negativa de la sociedad burguesa. Surge así El Teatro - Epico, creado por Bertold Brecht, que es un teatro de conciencia dirigido a atacar el problema humano de raíz. "Y la raíz para el hombre es el hombre mismo". Su objeto es que tome partido por la revolución que ha de -- "echar por tierra todas las relaciones en que el hombre sea un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable", para convertirlo en un ser en que "el hombre es la esencia suprema para el hombre. " (11)

(11) Ibidem.

## ELEMENTO IRRACIONAL CICLICO EN EL TEATRO Y LA CULTURA

El pensamiento filosófico de Nietzsche, siempre coloreado con tinte artístico, representa en la historia de la filosofía el nuevo afán de acercar esta ciencia a la naturaleza. De ahí que él se ocupe siempre -- de buscar la verdad en su auténtico sentido. Por eso -- huía del razonamiento y de la sistematización, expresándose en forma paradójica y simbólica, para abordar el elemento mágico irracional que todas las preceptivas clásicas desdeñaron.

El propósito fundamental de su estudio sobre el "origen de la tragedia", "boceto y embrión de la obra de toda su vida", es el estudio global y orgánico de la cultura griega; y Nietzsche lo centró en la tragedia por considerar que éste género literario representaba la expresión más auténtica de esa cultura.

La tragedia entre los griegos representaba la filosofía de un pueblo que consideraba que "el secreto y la esencia del mundo están en la lucha y que en la lucha y en el combate está su único fin" (1), y de ahí -- arranca el ideal de la suprema belleza. Esto se comprende claramente si se tiene en cuenta que para Nietzsche, el mundo sólo se justifica desde un punto de vista estético y no desde un punto de vista de la moral ni de la justicia. Su Dios es uno desprovisto seguramente de

(1).- Nietzsche.- "El Origen de la Tragedia " p.

escrúpulos morales, de cuyo seno brotan lo mismo la --  
destrucción que la creación, el bien o el mal, porque--  
todo ello no es más que manifestación de su arbitrio -  
indiferente y de su poder omnímodo. Es decir, Dios es--  
un ser puramente artista que se desembaraza del "tor--  
mento" de su plenitud y de su "plétora", por medio de--  
la creación del mundo, que es su objetivación libera--  
triz.

Pero esta liberación constante que se ejecuta en--  
Dios, y que es en El eternamente cambiante y eternamente  
nueva, lleve consigo los más grandes sufrimientos, -  
los más extremados contrastes y los más irreductibles--  
conflictos para El y para los hombres, de los cuales -  
sólo pueden librarse mediante la creación de las "apa--  
riencias". ¿Cómo hacer "aparecer" a éstas? He aquí la--  
esencia del arte, para Nietzsche.

Los griegos representaron los dos principios que--  
originan la eterna lucha del mundo en dos divinidades--  
con igual poder: Dioniso y Apolo. El primero represen--  
taba el "titanismo", o sea la fuerza y la sensualidad--  
desenfrenadas; el segundo, en cambio representaba la -  
belleza exterior del mundo: la imagen, el color, la lí--  
nea, el contorno preciso.

Se ve pronto que Dioniso encarna la fuerza primi--  
tiva de la naturaleza, idéntica siempre a sí misma y -  
manantial inagotable de toda creación artística, por -  
ello, el dios era representado como un dios deforme, -  
inmigrante en Grecia del fondo del Asia, un dios semi--  
bestial, síntesis de la parte fecunda de la naturaleza

en lucha consigo misma. Es decir, que el dios Dioniso representaba la Naturaleza en su estado puro, informe, no diferenciada. Apolo, por el contrario, es el dios de la forma, de la individuación, de la luz y la armonía.

Al principio representante del dios Dionisos le llamó Nietzsche "lo dionisiaco", y al que representa a Apolo "lo apolíneo". La evolución progresiva del arte es el resultado de la acción de ambos principios. Uno y otro instinto, el dionisiaco y el apolíneo, caminan juntos a lo largo de la vida del hombre y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas, perpetuando con ellas su antagonismo que es el origen del arte, mejor dicho, que su manifestación constituye el arte mismo, producto liberador del "tormento" divino y del humano.

Según Nietzsche, el acoplamiento de ambos principios conforme a la "voluntad helénica" fue lo que engendró la tragedia antigua, obra a la vez apolínea y dionisiaca. (2)

La tragedia comenzó con el ditirambo rústico, canto de macho cabrío que representaba el lirismo primitivo, voz de la naturaleza en su más puro estado que ani

(2).- Sus conceptos de lo dionisiaco y lo apolíneo revelan el espíritu que también domina en Kant con su "yo empírico" su "yo moral" y en la cosa en sí y en el fenómeno; y a Schopenhaver con su concepto del mundo como voluntad y representación. Así en este último, cuando impera lo dionisiaco es la actuación plena de la voluntad, mientras que cuando se impone lo apolíneo, la voluntad se repliega al fondo del ser y el mundo aparece como representaciones de la voluntad.

quilaba la existencia individual, fundiendo a los hombres en un gran ser colectivo que manifestaba de modo terrible el fiero instinto creador. Mediante ese rugiente canto, con cuyos tonos se embriagaba el cantor, se borraban los límites de lo individual y el ser primordial del hombre aparecía en toda su plenitud como instinto indiferenciado de la naturaleza que a través de él se manifestaba. Por eso se caracteriza lo dionisiaco como un estado de embriaguez, un estado en que parece que el principio vital del hombre está contento de volver a su estado natural, es decir, a su primitivo estado de identificación con las fuerzas de la naturaleza, de las cuales fue desviado por la influencia de Apolo.

El ditirambo fue seguramente un canto lírico individual en un principio, pero poco a poco se haría colectivo en virtud de la fuerza común que representaba. En este momento, cuando el canto se hace general, es cuando el hombre se siente en unidad con el genio de la especie, identificado con la naturaleza misma. Esto ha de representarse por medio de un símbolo y en la tragedia lo representa el coro. Este es una visión apolínea de los espectadores, como el actor o actores lo es del coro. Es decir, en la tragedia se produce una metamorfosis del espectador, el cual se contempla en el coro. Allí, en el coro delirante, se miraban a sí mismos -- los espectadores colocados en las gradas del teatro y junto con los componentes del coro se sentían transportados en prolongado éxtasis a la región del primitivo

estado, olvidándose de todos los preceptos apolíneos. Lo "desmesurado" se revelaba como la auténtica verdad y el espíritu dionisiaco lo invadía todo. El Uno primordial, el Ser absoluto se recuperaba para volver de nuevo a liberarse mediante sucesivas creaciones.

El coro a su vez se veía representado en los actores, que eran para él la visión surgida de su metamorfosis. Luego, viene el diálogo entre coro y actores, - que es ya el verdadero drama. Es decir, se representaba de modo visible la lucha entre el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo. El coro de sátiros, representando las entidades de la naturaleza, muestra cómo la vida permanece poderosa y alegre en el fondo de las cosas y que de ella arranca por sucesivas metamorfosis la civilización, o sea el mundo de las apariencias y de las formas.

No es difícil representarse desde este punto de vista cómo el coro dionisiaco engendra la tragedia y cómo ésta se transforma en efusiones de imágenes apolíneas.

Piensa Nietzsche que así es como entendieron la tragedia y le dieron forma sus dos máximos representantes: Esquilo y Sófocles. Viene luego Eurípides, quien ya tiene nueva concepción del sentimiento trágico. El espíritu dionisiaco, que había llegado a su apogeo con los dos anteriores trágicos, comienza a dejar paso a -

la preponderancia del apolíneo con Eurípides. (3) Este representa en la tragedia lo que Sócrates en la filosofía: el espíritu dialéctico. Con ello se inicia la decadencia de la cultura griega. ✓

Nietzsche cree que cuando el saber de una época - se sistematiza, se hace dogmático, comienza en la cultura una enfermedad de muerte. Como ejemplo de ello, además de la decadencia helénica, pone el cristianismo. En sus primeros momentos, el cristianismo es antiintelectual, pesimista, y se manifiesta con verdadero furor salvaje, pudiendo expresarse a través de Tertuliano en la forma de un credo que alcance hasta el absurdo. Pero luego vienen los definidores de principios, los dogmáticos, la dialéctica escolástica y con ello muere el espíritu fuerte del cristianismo y todo será filosofía vacía. Una nueva crisis se produce y se inicia una vez más la fermentación del espíritu dionisiaco. (4)

(3).- " En un cierto sentido, Eurípides no fue más que una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni Apolo si no un demonio que acababa de aparecer, llamado Sócrates." o.c. p 72

(4).- La conjunción de lo dionisiaco y lo apolíneo - dan la realización plena del hombre, es decir, - el hombre íntegro, con lo bueno y lo malo. El pensamiento de Sartre sobre el ser y la nada parece enraizado en la contestación que Sileno -- dió a Midas cuando su encuentro en el bosque: "Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no "ser", ser la "nada". Pero después de esto lo que mejor puedes desear es..... morir pronto". O.C.

Considera Nietzsche la angustia como la expresión de la paradoja que aprisiona a la existencia individual, que se debate entre las fuerzas que la impulsan hacia lo cósmico y las que lo afirman como individualidad; lo dionisiaco y lo apolíneo. Este conflicto es propio de la existencia y es insuperable; ante el propio destino sucumbe toda lucha y todo afán, y la libertad es así fatalidad.

La angustia es alimentada también en el círculo vicioso en que el hombre se desenvuelve; todo intento de superación le lleva a tropezarse consigo mismo, produciéndose un continuo retorno. Y aquí quiere nuestro pensador asentar una nueva religión sustitutiva de la cristiana; pues, según él, por este continuo-retorno estamos ya en la eternidad, consistiendo la sabiduría suprema en aceptar la existencia como es. Cada destino individual se identifica con el del todo o sea se identifica con el Dios que nace, muere y renace eternamente.

Con el "Origen de la Tragedia", Nietzsche aborda el material que había pasado inadvertido a los criterios racionalistas: lo religioso, orgiástico, ceremonial y mítico. Reconoce la zona demencial del hombre, en que se diluye el individuo con el ser primordial -- del que emana la fuerza vital de la naturaleza. Para él, aceptar al arte como imitación sólo, sería admitir la victoria de la apariencia sobre lo universal, encarnado por el mito trágico. La tragedia no está caracterizada únicamente por la lucha del héroe contra el destino y la victoria de la ley moral; sino en su aspiración al infinito, en su placer ante el dolor que "nos revela la satisfacción de un goce primordial en el juego de crear y destruir el mundo individual" (5)

Aún lo horrible y lo monstruoso son un juego estético de la voluntad universal. Esto plantea la necesidad trágica del ser humano, y el imperativo del delirio y de las fuerzas instintivas en la ceremonia teatral.

Contrariamente a Aristóteles, piensa que "el arte no es solamente una imitación de la ley natural, sino un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a la misma para contribuir a vencerla" (6) Y con sus ideas descubre una nueva posibilidad para la crítica; al demostrarle la inoperancia del silogismo -- sobre el arte, abre, en cambio, las posibilidades del crítico como creador.

(5).- O.C. p 112

(6).- O.C. p 111

El psicologismo, o supuesto conocimiento de las leyes efectivas del comportamiento humano se haber adueñado de las pasiones y de las situaciones dramáticas del teatro realista- naturalista, a tal punto que este amenazaba con convertirse en una especie de museo de cera. Contra esta nefasta convención lógica alzan - su voz los dramaturgos del siglo XX, reconociendo los imperativos del instinto y la contradicción con el estado de cosas.

La teoría dramática derivada de las ideas -- Nietzscheanas permite al crítico analizar la producción teatral contemporánea a la luz de las llamadas filosofías de la desesperación, y notar su influencia no sólo en las tesis expuestas y en el concepto de la vida formulado por los dramaturgos através de sus personajes; sino, además en la evolución de la forma específica -- del drama. Al establecerse la necesidad trágica del ser humano y lo contradictorio de la existencia, irrumpe en la escena la escala de lo irracional y absurdo.

Y, como consecuencia, se inicia el desenmascaramiento de la verdad en el escenario, hasta antes medio de la simulación de una realidad, y pretexto para propagar los ideales progresistas ya en quiebra en el siglo XIX. D'Ahnunzio (1863-1938) recrea sus personajes en la embriaguez dionisiaca y en el gozo estético de la vida. Es quizá, junto con Oscar Wilde ( ) uno de los principales representantes de la dramática-Nietzscheana. Más filosófico, Pirandello (1867-1936)-

intenta romper con la técnica del ilusionismo escénico mostrando la paradoja del ser y el parecer; sus personajes con carácter propio, acusan al hombre de no tener ninguno. Pensamiento e innovación estructural guardan un paralelismo con los personajes que cruzan la barrera ilusoria que los separaba del público. "Para mí el drama está en mi convencimiento de que cada uno de nosotros cree ser siempre el mismo. Y somos uno distinto en cada persona. Nos hacemos la ilusión de ser siempre el que creemos ser. Nos equivocamos. Bien lo descubrimos después de cometer un pecado, cuando la vergüenza se apodera de nosotros y nos martiriza. Entonces nos damos cuenta de que no todo nuestro ser ha participado en aquel acto, y de que sería una terrible injusticia condenarnos al deshonor para siempre, como si toda nuestra vida estuviera en aquel acto" (7)

Se comienza a escarbar en el inconsciente humano, lo cual trae consigo varios resultados; entre estos, el de racionalizar en forma psicoanalítica las -- instrumentaciones de la mente profunda; y también el -- desbordamiento del juego de la locura sobre las formas convencionales del arte. Esto último da origen al -- teatro del absurdo.

Sin la indagación científica de lo mágico y lo demencial iniciada por el psicoanálisis, tampoco el teatro habría podido desprenderse de sus convenciones-

(7) Pirandello.- "Seis personajes en busca de autor" (1921) Ed. cit. pp. 74 y 75.

realistas estrictamente formales. Pues, también el inconsciente es parte de la realidad, sólo que no es doble conocerlo con la inmediatez que se conoce un objeto material. Así el teatro del siglo XX reclama la legitimidad del instinto, condenado en el siglo XIX. Evidentemente, la nueva búsqueda de formas de expresión - en el teatro, no obstante pisar terrenos dionisiacos, sólo puede hacerse desde la plataforma de la conciencia. Sin embargo, el arte verdadero en tanto esfera de la actividad consciente e inconsciente del hombre capaz - de mostrar las representaciones interiores del alma y las exteriores de la naturaleza, parece contener las -- perspectivas vivientes más equilibradas respecto a las sucesivas metamorfosis de la civilización humana. La propia personalidad del individuo salta como una multiplicidad de seres y ya no sólo como la dualidad cristiana-romántica: alma y cuerpo, conciencia y sentimiento, ángel y demonio.

Eugen O'Neill (1888-1954) hace uso plásticamente del juego de máscaras que el hombre representa; resultando siempre rechazado éste cuando muestra su -- rostro verdadero. (8) La incomunicación y la soledad - del hombre auténtico, impersonal en sociedad siempre, - es una de las ideas claves del existencialismo, expuestas en las obras teatrales de Jean Paul Sartre (1905).

Si todo, absolutamente todo lo que somos susceptibles de comunicar, es experiencia. Si, sin poder -

(8) "The great god Brown" (1926)

explica explicárnoslo " Estamos unidos por nuestros --  
crímenes, nuestros secretos y nuestras culpas....."  
Si la vida se realiza fatalmente y ya no podemos ser -  
libres y elegir "no ser"; si la sociedad nos asfixia y  
" muchas veces hemos intentado romper las ataduras, mu-  
chas veces intentamos separarnos, pero al cabo de un -  
tiempo volvemos a reunirnos, inevitablemente", ....(9)

Entonces ¿ qué hay debajo de todo esto ? --  
¿ cuál es la causa ?..... Volviendo a la pregunta ori-  
ginal de la filosofía del devenir ¿cuál es el sujeto o  
ley del cambio en este mundo de ciegas apariencias?

Una flor es todas las respuestas para Strind-  
berg (1849-1912); "Es pues, la imagen del cosmos. Por  
eso Buda está sentado, con la tierra sobre las rodillas  
acariciándola con la mirada para verla crecer y espar-  
cirse en todas direcciones, y metamorfosearse en cielo.  
Eso es lo que espera Buda: que esta mísera y desdicha-  
da tierra se transforme un día en cielo". (10)

(9) Strindberg.- "La Sonata de los Espectros"  
opus 3.- Ed. Cit. p. 114.

(10) Ibidem, p. 122.

HENRIK  
OBRAS DE IBSEN  
B. EL PATO SALVAJE.

(Reiterativo)



Cuando vino al mundo Henrik Ibsen, quien vivió de 1828 a 1906, privaba en la literatura el Romanticismo. Era éste un movimiento intelectual informado por las ideas y los sentimiento medievales, o sea por el espíritu y gusto de la civilización cristiana e romántica, en contraposición a los cánones de la literatura grecolatina. Así, mientras ésta se rige en sus creaciones por el ideal de objetividad, crítica y ponderación, poniendo siempre en primer lugar al intelecto, la literatura romántica pone en primera línea la subjetividad, orientando la vida hacia el individualismo radical donde predominan el ideal, el sentimiento y la imaginación. La fantasía y el reino de lo maravilloso dominan por entero a los románticos. En sus obras se afanan en representar lo infinito, lo sublime, lo maravilloso y lo fantástico, todo ello como proyección de la personalidad del artista y procurando destacar los valores del individuo.

pasu  
a IBSSEN  
P. 78  
de STP  
TENGA  
IV  
2-  
↓

LA TRADICIÓN ILUSIONISTA

→ El Romanticismo nació en Alemania en la segunda mitad del Siglo XVIII y perduró hasta la segunda mitad del siguiente. Los motivos de su nacimiento hemos de buscarlos en la reacción vigorosa del sentimiento humano contra la regencia imperiosa del intelectualismo. Las teorías físicas y matemáticas de Descartes y Newton en los Siglos XVII y XVIII habían originado las ideas mecanicistas que consideraban el Universe, la sociedad y la misma naturaleza humana como máquinas reguladas que obedecían a leyes lógicas y que podían ser explicadas lógicamente.

Era, pues, una concepción fría de la realidad con lo que todo trataba de explicarse desapasionadamente, reduciendo el sentimiento, la fantasía y la imaginación a segundo término.

Este enterpecía, naturalmente, el desarrollo de todo impulse creador, innato en los individuos. Iba pues, contra el desarrollo natural de la existencia humana en todo lo que concierne a sus manifestaciones artísticas.

Benedetto Croce, filósofo italiano, señala al Romanticismo tres categorías: moral, filosófica y artística. En la primera, se caracterizan por la duda y la incertidumbre religiosa, heredadas del Siglo XVIII, no obstante la reacción contra el que supone la nueva corriente; la segunda consistió en colocar como órganos de la verdad, al lado de la razón, a la fantasía y al sentimiento, caracterizando así a toda investigación filosófica por una inspiración de carácter subjetivo. Y en la tercera, e sea la literaria e artística, el romanticismo se distingue por un acentuado lirismo, exuberante colorido y, sobre todo por la exaltación individual, adoptando el género epistolar para expresar el dolor íntimo de las almas enfermas y las elucubraciones revolucionarias contrarias a las doctrinas tradicionales. En realidad, los románticos son hijos de la Revolución Francesa, pues aun cuando la nueva escuela comienza antes de ese colosal hecho histórico, el romanticismo no es más que la expresión de un período tumultuoso en la historia del espíritu humano que profunizó aquella Revolución y que ésta misma aceleró y configuró.

Para Hegel hay tres formas en la historia del arte que resumen las fases intelectuales de la humanidad: simbolismo, clasicismo y romanticismo. El simbolismo se caracteriza por una elevación de la imaginación sobre la naturaleza hasta lo espiritual, usando símbolos por medio de un lenguaje especial que sugiera al lector algo de lo que se quiere expresar y despierten en él las imágenes correspondientes a las ideas expuestas. El arte clásico utiliza como fondo de la representación el espíritu, pues

la naturaleza sólo aporta la forma exterior. El éxito de esta corriente es triba en la unión de la forma y de la idea mediante una idealización de la naturaleza, con lo cual llega a una representación perfecta de la belleza - ideal. Ahora bien; el espíritu sólo puede obtener a sí mismo la realidad que le corresponde y gerarse con ella en su naturaleza infinita y en su libertad de elección. Es decir, que el espíritu halla ahora dentro de sí mismo lo que antes buscaba en el mundo sensible, y este es lo que constituye, en opinión de Hegel, el principio fundamental del arte romántico.

La diferencia fundamental entre el clasicismo y el Romanticismo consiste en lo siguiente: el primero busca como objetivo primordial la representación de la belleza en su forma más perfecta y en su esencia más pura, - mientras que el Romanticismo considera como suprema finalidad del espíritu el abandono de la realidad exterior y dedicarse a la contemplación de sí mismo a fin de descubrir la belleza ideal oculta en el fondo del alma. Es decir, la belleza consiste para el clasicismo en un acuerdo perfecto entre la forma y la idea, mientras que para el romanticismo la belleza es el alma misma, - una belleza de carácter espiritual.

De acuerdo con estos principios, los primeros románticos alemanes abrazaron un individualismo radical. Su ideal era una conexión íntima entre el arte y la vida. El poeta debía vivir según las normas expresadas en sus obras, encarnar en su propia existencia el ideal artístico desarrollado, pues su vida humana debía formar parte de su creación artística. Como es natural, esto traía un desequilibrio en la vida del poeta, pues creaba un conflicto entre el ideal y la realidad circundante. Así se manifestó en muchos poetas, entre ellos Novalis, Schiller, Schlegel, Hölderich y hasta el mismo Goethe.

En todos ellos se realizó un trágico esfuerzo por lograr la superación de la vida al ideal, o como decía Novalis, por alcanzar la identidad entre el sueño y la realidad.

Otra figura que ejerció gran influencia en la formación del primitivo romanticismo fue la siguiente figura de Rousseau, quien se apoyó en el culto a la sensibilidad que había en Francia y la extendió a la política. La sensibilidad significaba una capacidad de emoción y sobre todo de simpatía. Pero ésta existe siempre. Lo que hace el romanticismo es provocar la emoción de un modo directo, violento e irracional. Nada de reflexión, las pasiones deben vibrar en su máxima interioridad y las palabras deben dar las imágenes exactas de esas luchas violentas. Las obras frías, ponderadas y exentas de pasión son miradas con desdén.

A la primera oleada de escritores románticos sigue una época de carácter más realista, pero aún surgen poetas de exaltado individualismo, algunos de los cuales ofrecen caracteres tan singulares que pudieran considerarse como síndromos patológicos. Nombres como los de Tieck, Arnim, Hoffman, Brentano, Kleist en Alemania; Coleridge, Schelly y Byron en Inglaterra; Chateaubriand, Madame de Staël, Lamartine, Senancour, Vigny, Musset y el gran Víctor Hugo en Francia; Manzoni, Leopardi, Silvio Pellico y Giusti en Italia, Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Larra, Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Espronceda, Zorrilla, Becquer, García Tassara, Bermúdez de Castro, Gil y Carrasco, Cabanyes, Piferrer, Rubió y Ors, Balaguer, Llerente y Milá y Fontanals en España, y otros muchos diseminados por varias partes del mundo, dan una idea de la vigorosa y arrolladora corriente que significó la escuela romántica. Unos se distinguieron por su lozanía de espíritu y sosegada naturalidad, y otros mostraban en sus escritos el producto de sus

espíritus enfermizos que se exaltan ante lo misterioso y lo ideal. Muchos fueron dominados por las corrientes nacionalistas y se entregaron al cultivo de un exaltado patriotismo. Pero todo ellos estuvieron animados por el espíritu de rebeldía contra los valores éticos y estéticos establecidos y cantaron con entusiasmo a la libertad, a la falta de reglas y a una vida individual apasionada y vigorosa.

Posteriormente, el romanticismo se bifurcó en dos escuelas, una creyente, aristocrática, arcaica y restauradora, y otra escéptica, de neocrítica, innovadora y revolucionaria; es decir, la una era arqueológica; la otra liberal,

El ejemplo de Goethe, que en la edad madura se inspiró en los modelos de la antigüedad clásica, contribuyó grandemente a la desviación del romanticismo, cortándole sus amplios vuelos, y logró que en su patria no se originase la profunda revolución espiritual y moral que había de producir en Francia, por ejemplo, donde predominó la escuela revolucionaria, que alcanzó hasta los grandes propagadores del idealismo cristiano, como en el caso de Chateaubriand.

En Alemania, debido a esa influencia de Goethe que acabamos de citar, imperó siempre la escuela arqueológica, mientras que en Inglaterra alternaron ambas, si bien la influencia de Byron y Shelley inclinó la balanza del lado revolucionario, llamándose en algún caso a la corriente romántica byronismo. Pero pasada esta moda se entrenisa en Gran Bretaña el clásico del romanticismo inglés, Tennyson.

En España alternaron también ambas escuelas, siendo representantes de la arqueológica el duque de Rivas, Larra, Haartsebusch y otras; y de la liberal, Espronceda, del que su obra maestra El Estudiante de Salamanca tiene un carácter revolucionario y escéptico sumamente acusado, -

así como también lo son Zorrilla, el dulce Beequer y otros.

Más tarde, a mediados del Siglo XIX, las ciencias se enriquecieron con nuevos descubrimientos y las ideas mecanicistas vuelven a estar de moda. La Teoría de la Revolución en el campo biológico domina ahora el campo científico y el hombre queda reducido de un gigante que era para los románticos a un animal desvalide bamboleado por fuerzas extrañas. La humanidad es considerada como un producto de la herencia y el medio y a través de estos dos factores se quiere explicar su desenvolvimiento. Zola pretende explicar las reacciones humanas conforme los experimentos de laboratorio. Crea la novela experimental en la que sigue los métodos por que se rigen las ciencias naturales, creyendo que dado un ambiente definido y una herencia conocida ha de seguirse necesariamente en el hombre una trayectoria determinada en su conducta. El historiador y crítico francés Taine trató de explicar las obras artísticas y los hechos históricos teniendo en cuenta la raza, el medio y la época, considerando además que el vicio y la virtud eran procesos automáticos como la formación de los ácidos. Esta doctrina se le conoce con el nombre de naturalismo.

Contra lo que pudiera creerse, el naturalismo no nació como consecuencia de las teorías de Darwin, sino que fue una reacción contra los excesos en que había caído el romanticismo. Siempre el afecto exagerado de una doctrina engendra una reacción contra ella. El desorden y la virulencia, en algunos casos, del romanticismo, que se había ido por senderos alejados de toda realidad, creando un mundo artificioso y fantástico, hizo volver los ojos hacia la severidad clásica, adoptando para sus creaciones un método de observación del medio ambiente parecido al científico empleado por la biología. El arte de los maestros de esta escuela, como Flaubert e Ibsen, se

caracteriza por impersonalismo y objetividad, es lógico y lúcido y adapta como estilo la precisión y la economía de forma.

Esbozado así el ambiente filosófico y literario que privaba en el mundo cuando vino a éste Henrik Ibsen, fácil es comprender su personalidad en el dominio del arte.

OBRAS DE IBSEN

IV-2-A

En efecto, aunque el Romanticismo llegó entumecido a los países nórdicos al cruzar los estrechos daneses y el mar Báltico e Ibsen no era por su frigididad escandinava un temperamento romántico, hubo de pagar su tributo a la corriente literaria en boga. Y así, entre sus primeros ensayos poéticos, escritos cuando era practicante de farmacia en Grimstad, se encuentran versos y epigramas naturales de tonos románticos. Luego, como director de escena del Teatro Nacional de Bergen (1851-1857), tenía que producir el 2 de enero de cada año (conmemoración de la fundación del teatro) una obra teatral, con la cual pagaba también un tributo al romanticismo nacional. Aparecieron así, La Noche de San Juan, La Castellana de Ostrat, La Fiesta de Salhang, Los Héroe de Helizeland, La comedia de amor, y otras.

INTENCIONES P. I DE ESTE PARRAFO

Para Ibsen estaba llamado a realizar más grandes cosas que las que le imponía la rutina un tanto burocrática de director de escena. Por ello, disgustado porque no era comprendido por el público y la crítica, al mismo tiempo que amargado por la conducta servil en el conflicto prusiano nórdico, huyó de Cristianía (Oslo) en abril de 1864, no obstante que entonces era director artístico del teatro Noruego de esta capital. Paso a Berlín y luego a Roma, estuvo más tarde en Dresde, Munich y de nuevo en Roma. Por fin después de considerarse hombre sin patria, se reintegró en 1892 a Cristianía, donde continuó hasta su muerte.

Per este tiempo, en que Ibsen deambula de un lado a otro por las ciudades de Europa, declinaba el Romanticismo y sentaba sus reales en la literatura el Naturalismo. Este movimiento de transición se opera también en nuestro dramaturgo e inicia la renovación en el teatro que con tanto éxito había de llevar a cabo. En 1873 escribió el drama histórico mundial El Emperador y los Galileos, obra que alude a la formación del Imperio alemán y en la que se describen la lucha de la antigüedad con el Cristianismo y la ruina de Juliano El Apóstata. Esta obra es, según Schlenker, "el fundamento de lo que más tarde creará Ibsen, y, por lo mismo, aquello con lo cual es lo que es". En efecto es con este drama con el que se pone de manifiesto la grandeza del poeta.

Ibsen es el iniciador de un nuevo arte dramático y de una época también nueva. Las obras con las que emprende su revolución escénica, son Brand, Peer, Gut y La unión de los jóvenes. El quiere que el espectador no se fie de lo que sus ojos ven sobre la escena; quiere que reflexione sobre los distintos significados que pueden tener las palabras de los actores, que complete e cree en su imaginación la escena de la que unos gestos e unos ademanes dan sólo indicios. Es decir, pretendía que el teatro fuese una lección de moral y no una distracción sin consecuencias educativas. El público debía colaborar con el dramaturgo, sacando la moraleja del postulado dramático que el autor expresa o deja solo entrever. Fue con él el creador del teatro de ideas es decir, un teatro que ofrece al público ideas y problemas en lugar de la acción como elemento exclusivo. Este contenido ideológico es ofrecido a veces en símbolos, por lo cual se le ha llamado a Ibsen también el creador del teatro simbólico. Los personajes e incluso las situaciones los ofrece en símbolos e claves que escenden bajo la ficción del personaje una finalidad más o menos encubierta. Como dice un crítico, son es

tes símbolos como fórmulas de conciencias elaboradas en forma de píldoras, hábito reminicente de su época de practicante de farmacia. A veces, Ibsen esconde tanto los fines perseguidos que el espectador no puede descubrirlos por lo cual ha sido muy censurado el gran dramaturgo, especialmente por las gentes de los países meridionales acostumbrados a la claridad y versimilitud del teatro clásico. El crítico Vecchieris ha dicho refiriéndose a Ibsen; "El público va al teatro a comoverse e a reír; no a descifrar acertijos",

Las obras con que su nuevo teatro dio a Ibsen éxitos grandiosos fueron entre otras *Las Columnas de la Sociedad*, Hera, Los Puentes de la Sociedad, Una Casa de Muñecas, Espeetro, El Pato Salvaje, Un Enemigo del Pueblo, Noruega, La dama del Mar, El Arquitecto Solness, El Pequeño Eyolf, Juan Gabriel Borkmann y Guando Respartamos de la Muerte. En todas ellas el sentimiento dominante es el optimismo, un grandioso optimismo y una fe ardiente en el tercer reino, en el que dominarán "el espíritu de la verdad y el espíritu de la libertad".

El Pato Salvaje, una de las obras más representativas del teatro ibseniano en su época más floreciente, es una drama de corte clásico en el que se sigue hasta cierto punto la tradición griega. Consta como las tragedias griegas de cinco actos y en él se abordan con admirable lógica grandes problemas de la vida. En una rica amalgama de cosas materiales y espirituales y con profusión de imágenes y metáforas entre mezcladas, el autor manifiesta sus ideas y sentimientos personales sobre la sociedad y la vida. Es una obra típica del teatro simbólico en la que abundan las insinuaciones las indirectas y las reticencias; es decir, muchas frases, expresiones y situaciones que asemejan crucigramas que el público debe descifrar. Así, por ejemplo este pasaje del Acto I:

135

Werte.-;Te ríes?...;No crees....le que le digo? Es cierto que no figura en mis libros; porque gastos de esa índole vale más que no figures.

Gregorio. (Señala con frialdad.) No, claro; hay ciertos gastos que vale más que no figures.

Werte. (Se estremece) ;Qué quieres decir?

Y ESTE OTRO DEL ACTO III:

Gregorio.- MI querido Hjalmar, ¿sabes que me parece que hay en ti algo de pato salvaje?

Hjalmar. ;¿Qué quieres decir?...;De pato salvaje?

Gregorio. Te han umdido y te agarras a las algas del fondo."

O ESTE OTRO DEL ACTO V.

Gregorio.- ;Hala! ;Como Hjalmar Ekdal está también enfermo!

Relling. A decir verdad todo el mundo está enfermo, por desgracia.

Gregorio. Y ;¿qué tratamiento aplica usted a Hjalmar?

Relling. El de siempre. Procure conservarle la "mentira vital" No entiendo.

Relling. La "mentira vital" es algo así como un principio - estimulante, ¿sabe usted?

La influencia de la antigüedad se hace sentir bastante en Ibsen; especialmente parecía conocer bien el Arte Poético de Horacio, cuyos preceptos generales sobre la poesía dramática parece seguir Ibsen con fidelidad en la unidad, proporción y armonía de sus obras, así como también se puede observar que se atiene a las recomendaciones horaciones sobre la limpieza y exactitud del lenguaje.

En fin, el teatro de ideas de Ibsen, por su técnica de influencia clásica y su riqueza de contenido didáctico, envuelta en los problemas morales que plantea o en las agudas sátiras contra instituciones e costumbres

bres, del que El Pato Salvaje es un fiel exponente, alcanzó un enorme prestigio en el norte y el autor fue convertido en un ídolo. Incluso el clasicista sur de gentes latinas se inclinó hacia el gusto imperante en el resto de Europa y aplaudió al genial dramaturgo. Por todas partes surgieron imitadores y entre sus discípulos se cuentan insignes dramáticos europeos, como Bertha, Curoi, Echegaray, Sellés, etc.

Por su excelente labor literaria, Ibsen mereció ser galardonado con el premio Nébel en el Año 1905.

#### B I B L I O G R A F I A .

Henrik Ibsen, Tres obras Teatrales. Ed. de Aguilar  
Enciclopedia Espasa.

IV  
EL TEATRO  
CONTEMPORANEO

2) LA TRADUCCION ICUSIONISTA  
LA OBRA DE HENRIK IBSEN

AUTOR: LANZILOTTI

IV-2, A

~~LAS COLUMNAS DE LA SOCIEDAD~~

~~De: HENRIK IBSEN~~

~~INTRODUCCION~~ X

Como una diatriba contra la hipocresía de la burguesía moderna fué sentida la obra de Henrik Ibsen (escritor noruego, 1828-1906) "Las Columnas de la Sociedad", escrita en Munich el año de 1877. En esta obra, a diferencia de sus dramas históricos, él autor aborda la realidad palpitante de la época y apunta ya la cuestión del feminismo. Al igual que en la mayor parte de sus obras, nos presenta el espectáculo de la insuficiencia humana y el deseo de un mundo mejor en el que triunfen los más nobles ideales. Sus protagonistas revelan también, cosa característica de los personajes ibsenianos, una manifiesta tendencia al desvarío, y esto aún dentro de la más pura racionalidad. Y, junto al realismo del tratamiento y las reminiscencias un tanto autobiográficas que notamos en la historia, sentimos algo de las sagas escandinavas con su atmósfera de aventuras marítimas, y sus consecuencias morales.



## ANECDOTA X

La concepción de esta obra es primordialmente - anecdótica. Se trata de la historia del cónsul Bernick, quien encarna el vicio más generalizado de la sociedad y época en que vive: aparentar; y nada más artificial y opuesto a la realidad que este vicio que sólo puede darse en el nivel social. El cónsul Bernick vive de una reputación poco más que ejemplar, y a merced de esta logra, dentro de su comunidad, un poder político cada vez mayor, lo que le permite mermar de las supuestas mejoras que hace por la sociedad, y que principalmente son para su beneficio propio y de un pequeño grupo de hombres incondicionales y ruines.

Pero la reputación del cónsul, tan admirado por su familia y su sociedad (1), es sólo un valor entendido que puede quedar en entredicho y con ello desmoronarse toda la fuerza política del grupo dominante.

Resulta que, años antes, el cónsul había dejado caer la culpa de sus relaciones adúlteras con una actriz, sobre su propio cuñado Johan, quien decide sacrificarse y emigrar a América junto con Lona, una herma-

(I).- "La familia es el fundamento de la sociedad. - Un buen hogar, amigos honrados y fieles, un pequeño círculo cerrado donde no pueda proyectar su sombra ningún elemento perturbador". Bernick - (Henrick Ibsen-Teatro Completo-Aguilar Madrid - 1952 p. 1081

nastra suya, prometida primera del cónsul, antes de -- que este decidiese desposar mejor a Betty, la hermana -- más joven y la heredera de los bienes familiares. Aprovechando esta huída injusta, Bernick hace correr la -- sospecha de que Johan además ha abusado de los fondos -- de la industria naviera que él maneja; con ello nadie -- sospecha de la verdadera bancarrota en que estaba a -- punto de caer, y obtiene el crédito y apoyo necesarios para levantar el negocio que lo llevará a convertirse en "Columna de su sociedad".

Pero esta mentira que sostiene tanta honra y riquezas se torna en una verdadera prisión que impide a Bernick salirse de los lineamientos de una constante -- hipocresía. A su regreso de América, Johan, que desea dar un nombre digno a Dina, hija de aquella actriz adúltera que tuvo que ver con Bernick, y a la que desea -- esposar, exige al cónsul que revele la verdad. (2)

Para Bernick, de quién en ese momento depende -- la realización de varios proyectos públicos, entre estos el paso del ferrocarril por algunos terrenos suyos en los cuales ha invertido toda su fortuna, revelar su secreto sería arruinarse y quedar "socialmente muerto"

(3). Y por ello, no duda en deshacerse del propio Johan

(2).- "Guárdate tu dinero; pero devuélveme mi nombre y mi reputación" Johan (O.C. p 1114)

(3).- "Me perdéis y conmigo se pierde el magnífico -- porvenir de la sociedad" -- Bernick (O.C. p 1112)

cuando este, ya totalmente decepcionado e impotente para luchar contra la calumnia, decide retornar a América. El <sup>vee</sup> cónsul sabe que la nave en que su <sup>Johan</sup> cuñado parte está averiada y se irá a pique. (4) Pero, en cambio ignora que Olaf, su hijo de trece años, impresionado por las aventuras del tío, va como polizón en dicho barco, -- mientras Johan, y Dina junto con él, se han embarcado en otro navío.

El desenlace sobreviene la noche en que el grupo corrompido de admiradores ofrece un gran homenaje -- al cónsul Bernick en su casa, para honrarlo como el -- ejemplo más alto de integridad humana. El sufrimiento del cónsul se hace patético al enterarse de la fuga y el peligro que corre su hijo Olaf, en quien tiene cifrada la esperanza de continuar la construcción del mundo que ha concebido. La presencia de Lona, su antigua prometida lo presiona duramente. (5) Al final, aparece Betty, la esposa, en compañía de Aune, el capatáz -- armador, quién sabía el peligro que corría el barco, -- ya que presionado por Bernick se había limitado a dejarlo zarpar. Ambos en una lancha han desafiado la --

- (4).- "El propio Dios permite que se sacrifique lo individual a lo general" -- Bernick (O.C.p 1089) -- expresa su moral así.
- (5).- "¿No hay algo en tu fuero interno, que te exija salir de la mentira?". Lona (O.C.P. 1103"  
¿ Qué importancia puede tener que se sostenga o no una sociedad así ?" (1111 ).

tempestad y hecho volver al barco y rescatado a Olaf.

Este angustioso acontecimiento decide al cónsul confesar públicamente la verdad, y su secreto, y afrontar el desprecio de la sociedad corrompida que lo alhagaba, salvando así la parte buena de sí mismo (6). Con ello recobra su integridad y su familia comienza a --amarlo como a un ser humano.

#### PERSONAJES

Dentro de la sociedad viciosa, que se mantiene a salvo en el fresco, de espaldas a la tempestad", Johan y Lona, quien tiene decidido, desinteresadamente, reformar al cónsul a su regreso de América, (7) representan un núcleo limpio que reacciona contra la hipocresía con la misma intensidad que ésta es ejercida sobre sus vidas. Por ello, en tanto que ellos son elementos no viciados, actúan como circunstancia en la trayectoria del protagonista principal.

Y mientras, dentro de la sociedad viciosa encontramos un tratamiento menor de la misma temática, según el manejo dramático. A esta sociedad viciosa pertenece -

(6).- " Por fin te has libertado de ti mismo -Lona- ( O. C. p. 1136 ).

(7).- " Me juré a mí misma que el hombre ideal de mi juventud había de volver a la sinceridad y a la libertad" - Lona ( O.C. p. 1136 ).

cen los funcionarios que forman el grupo de Bernick y que cifran todo su éxito en el prestigio del cónsul y le ofrecen una gran fiesta en su honor en apoyo a sus funciones dentro de la sociedad. Y también el vicario Rorlund, cuya trayectoria es completamente cómica ya que su castigo viene porque aspira a conquistar a Dina de una manera muy tortuosa, pero no la considera digna de él por ser hija de la actriz, en cuya vida escandalosa se vió mezclada la familia de Bernick. Y el capataz Aune, cuya trayectoria es trágica, ya que ofrece un cambio radical del mal hacia el bien. Pues Aune, también por prestigio (8) y por no perder su trabajo es responsable del barco que podía haberse hundido. La hipocresía puede llevarlo a matar, del mismo modo que al cónsul Bernick.

Y, por otra parte, restan los personajes que -- sufren las consecuencias del vicio, pero no lo actúan: Betty, la esposa abnegada, cuya trayectoria es trágica ya que su vida cambia para comprender al cónsul y para redimirse de la culpa que ella sentía en su familia; -- Dina la joven que se va con Johan y se libra del ahogo de su sociedad (también de trayectoria semejante); -- Olaf, quien no aspira a ser "columna de la sociedad" -- (también de trayectoria trágica que lo lleva a su libe

(8).- "Perdería inclusive toda coyuntura de hacer el bien entre los humildes de la sociedad". -- Aune ( O.C. p. 1115)

ración); Martha, hermana del cónsul que renuncia desinteresadamente al amor de Johan, su trayectoria es de pieza, sin movimiento, implica una aventura espiritual que no la lleva a cambiar; y Hillmar, primo de Betty y Johan, que resulta una caracterización cómica ornamental con sus vicios de egoísmo y esterilidad; su presencia es un solo recurso dramático sin trayectoria.

#### GENERO COMICO

"Las Columnas de la Sociedad" por su tratamiento realista, por su conclusión práctica, por su ordenación progresiva, por su dialogo gráfico y por la trayectoria de su protagonista vicioso, que al final se reforma, cabe dentro del género de la comedia. La trayectoria del cónsul Bernick es evidentemente cómica, su reforma estriba en descubrirse a sí mismo y su castigo es admitir públicamente quien era en verdad. De aquí que se trate de una comedia perfectamente normal. No olvidemos que la comedia también puede implicar actos-cruces.

La teoría cómica se aplica a un vicio dado en un contexto social; la comedia es el único género de crítica social de tipo moral. Y mientras que la provocación trágica es de índole sobre natural, manifestada en un desorden real, la comedia, en cambio, recoge los vicios sociales en general. Como todo teatro es también educativa, pero no se limita al vicio aislado de

un solo individuo, como las obras didácticas; sino que aborda un vicio social permitido, que choca con elementos limpios que reaccionan y desencadenan la reforma.

#### COMENTARIO

Esta obra es una formulación de buenos deseos, pero ya contaminada de las mismas premisas convencionales burguesas sociales del "nombre" "prestigio", "reputación", etc. las cuales llevan a la hipocresía, puesto que "¿no es acaso la misma sociedad la que nos obliga a tomar esos caminos tortuosos?" ( p. 1113). De suerte que la reforma que la comedia propone es solo epidérmica, pues no se remueven los valores entendidos de la burguesía, sino solo sus síntomas; Ya que, a fin cuentas, el cónsul Bernick, pese a varias inverosimilitudes, no hace más que recuperar su buen nombre y su integridad, pero ahora ante sí mismo y su familia, dentro de un criterio más elástico, pero igualmente inquebrantable.

Falta

(Sigue Teatro Norteamericano  
-CON ARTHUR MILLER)

145

Actual  
7-3-1

Lanzikotti

## LA ANTOLÓGICA DE LAS DRAMATICAS DEL ABSURDO

La pérdida de la fe en las ideologías, permite vislumbrar que la razón no es la única herramienta capaz de aprehender la realidad. En el teatro, sobrevienen una negación de la capacidad pensante; intoxicación de ideas que niega las ideas; incomunicación, punto de vista unilateral, escéptico y pesimista, que --- traé consigo la adopción de un esquematismo antireflexivo, cuyo lenguaje rudimentario omite deliberadamente la sublimidad. Esto representa una fractura en la continuidad de la literatura occidental.. La producción es abundante, pero no es plena en matices humanos; carece de lo que el romanticismo pecó: ternura, afecto, ambición, sacrificio, etc.

A diferencia de la misma creación dramática de Antonin Artaud: "Los Cenci", que responde más al espíritu truculento del teatro romántico, sin aprehender las propias teorías dramáticas, la producción teatral y las ideas de Alfred Jarry (1873-1907) parecen plantear y realizar con antelación la postura que distinguiría al teatro de vanguardia contemporáneo.(1)

(1) Teatro: "Ubu Roi", "Ubu Enchaîné", "Ubu-Cocu"; y su teórica: "Tratado de la Patafísica".

67