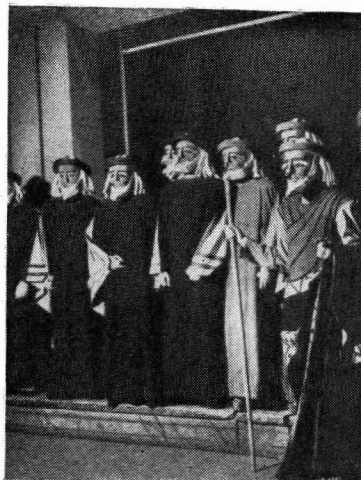


declara el autor en el Prólogo.

El camino estaba abierto y, al mismo tiempo que, en pos de Jodelle, lo recorren sus camaradas Grevin, Belleau, Baif y Garnier estrenando a su vez tragedias y comedias "a la moda"<sup>14</sup> suben también al escenario en todos los colegios de Francia obras del mismo estilo escritas y representadas por los propios alumnos, originándose así un brillante movimiento que se vé interrumpido, no obstante, en pleno apogeo, por las consecuencias de la "noche de San Bartolomé" (24 de agosto de 1572) en las actividades académicas.

La lucha que católicos y protestantes venían sosteniendo en Francia paralelamente con el progreso del Renacimiento, no había dejado de tener repercusiones en el teatro escolar, que una parte y



El grupo escolar de "Teatro Antiguo" de la Sorbona en Los Persas (izq.) y Agamenón (der.) de Esquilo



otra utilizaron como medio pacífico de propaganda<sup>15</sup> para las ideas propias y ataque de las del adversario en obras como *L'Heresie*, *L'Homme justifié par la foi*, *Le pape malade* y otras; hasta que el

*Coloquio de Passy* (1562), agravó las cosas al punto de producir choques mortíferos entre la población estudiantil, determinándola a abandonar París en una gran mayoría. La matanza de las "bodas san-

grientas" vino a abrir en la vida normal de los colegios un paréntesis semejante, que se cerró un año después, cuando el Edicto de Boulogne pacificó nuevamente los espíritus.

14 La obra más importante de Jacques Grevin es la comedia *Les Esbahis*, que se estrenó en el colegio de Beauvais en 1560. Rémy Belleau sólo produce una obra: *La Reconneue*, comedia también. Baif traduce la *Antígona* de Sófocles (1561) y estrena en el Hotel de Guisa, de París, la comedia *Le Brave* (1567). Y Robert Garnier, el más fecundo de todos, escribe desde 1568 hasta 1583 ocho tragedias: *Porcie*, *Hippolite*, *Cornélie*, *Marc Antoine*, *La Troade*, *Antigone*, *Bradamente* y *Sédecie*.

15 Calvino mismo, que, a pesar de haberlo practicado en su juventud, repudiaba el teatro por entretenimiento indigno, tuvo que aceptarlo como plataforma de sus ideas.

¡A H, sería cómodo si cada personaje pudiese, en un bello monólogo, o, sencillamente en una conferencia, venir a resolver ante el público todas sus interioridades! Este sensato juicio lo pone, precisamente, Pirandello en labios del Director de escena que aparece en *Seis personajes en busca de autor*, la célebre obra representada por el Teatro Universitario. Y si bien se piensa, tal juicio contiene la originalidad o, mejor, la novedad de la pieza pirandelliana y, al mismo tiempo, sus limitaciones innegables. En efecto, sería cómodo que el comediógrafo, asediado siempre por personajes nonatos y situaciones tentadoras, desahogase sus inquietudes en parrafadas de dudosa extensión y sentido incierto. Buena la haríamos si una obra fuese estimada, grata y perdurable porque sus personajes, como estos archifamosos de Pirandello, salieran a aturdirnos con frases y más frases de las filosofías cursadas por su padre espiritual en la Universidad de Bonn.

No condenamos sin más el teatro de tendencia filosófica, ni creemos que el soliloquio deba rechazarse por antiteatral, cuando no es Shakespeare quien lo usa. Somos en esto tan comprensivos que aplaudimos, casi sin reservas, *Le diable et le bon Dieu*, aunque la juzgamos capaz de aburrir al hombre no versado en filosofías, y la aplaudimos al reconocer, aceptándolo o no, su mensaje plenamente auténtico. En cambio, añoramos la falta de éste en *Seis personajes en busca de autor* que peca, por ende, de un artificioso retor-

# EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

cimiento en la concepción y de una exagerada sutileza colindante con el mal gusto. A nuestro entender, Pirandello, en esta obra, se pasó de listo. Lo señalamos a sabiendas de las excomuniones que puedan lanzarnos por ello y, también, no sin cierta melancolía, ¡ay!, que Pirandello era nuestros dios.

O *témpora*, o *mores*!, cuando subrayábamos con avidez las palabras de los torturados agonistas de Pirandello, víctimas siempre de profundos desgarramientos sentimentales e intelectuales. Mas ahora podemos enjuiciar con ponderación lo que antes asimilábamos inconscientemente. Viendo en escena los *Seis personajes en busca de autor*, y rele-yéndola, se antoja excesivamente intelectualista. Pensamos que a la larga tendrá que ceder terreno a la producción de Pirandello, libre de las servidumbres de una supuesta "vanguardia" literaria que sacrifica a los ídolos de moda.

¿Pirandello rindiéndose a la moda literaria? Imposible, se dirá, supuesto que en 1928 advertía categóricamente: "No tuve ningún modelo literario..., no debo nada a nadie". Y sin embargo...

En el conceptuoso prólogo del drama que comentamos se lee sobre los seis personajes que estos, ante todo, poseen la

condición de haber sido rechazados por quien los ha creado. Su acto de rebeldía contra tal rechazo origina, justamente, las sofisticaciones inaceptables de la obra. Hay más aún. Don Miguel de Unamuno en su novela *Niebla*, escrita en 1914, había planteado esta cuestión con mucho mayor felicidad. En ella se relacionaba la lucha del personaje por seguir viviendo, en contra de la voluntad expresa de su creador, con el problema teológico de la "creaturidad" y el afán de pervivencia, delirio constante de Unamuno. *Niebla* desplegaba un motivo mucho más rico, aun cuando inmerso en la infecunda órbita de la "enajenación" religiosa.

Con *Seis personajes en busca de autor* no parece ocurrir lo mismo. Siendo laica su dimensión, no hay otra problemática en ella que la derivada del viejo tema del contraste entre la perennidad de las obras del espíritu y la transitoriedad de la vida humana en general. Ahora bien, este es un problema que atañe exclusivamente a la teoría estética y cuyo simple planteo no puede traer consigo la inquietud, aledaña con la desazón, del tema unamunescos. Pirandello dice, o mejor, repite, que en un personaje literario hay a veces mayor aliento vital que en los reales. Los

entes de ficción parecen así dotados de una realidad superior a la que nos rodea y, desde luego, no tan efímera. ¿No equivale esto a descubrir el Mediterráneo? Si al menos indicara las causas de hecho tan evidente...

Preocupaba al escritor siciliano el problema de la ilusión y la realidad, *Dichtung und Wahrheit*. Y en *Seis personajes en busca de autor* campea, quién lo pensara, el miedo a la realidad. Por miedo a situaciones en apariencia vulgares son rechazados los seis personajes y puestos en la coyuntura de representar el drama de su rechazo. Por exceso de teoría quedó postergada la práctica creadora, que ya Goethe prevenía en sus Memorias contra el mucho teorizar que paraliza la acción. Pirandello adopta una actitud eminentemente crítica en menoscabo del flujo natural de las situaciones. De ahí los inúmeros discursos y reflexiones, consejos y advertencias de índole teatral, así como el prurito del *recul*, del desdoblamiento o conciencia en segundo grado que algunos de sus personajes llevan hasta la exasperación.

De esta suerte, el "drama del rechazo" —rasgo distintivo de la pieza— se convierte en la fuente de todos sus defectos y choca a cada paso con el curso verdadero de la acción que Pirandello no se atrevió a encarar. Por eso molesta tanto la intervención de "el Director" cortando la escena del Padre y la Hijastra e irrita el artificio inadecuado del trágico grito de la Madre ante ellos, completamente "fuera de tiempo".

A propósito, mencionemos que en la obra se juega un poco con el tiempo, en forma bastante semejante a la de Priestley. Resulta que habrán de morir en el último acto "el Muchacho" y "la Niña", que ya estaban muertos *ab initio* y para siempre. De ahí que guarden estrictamente un ominoso silencio. Recalquemos también la anticipación existencialista que se desprende de ciertos problemas de los personajes que Pirandello hace suyos, o viceversa, según consta en el Prólogo; donde insiste en "la múltiple personalidad de cada quien según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros", y en lo que significaría entonces "esa atroz, inderogable fijeza de la forma", en la cual el Padre y la Hijastra "ven expresadas para siempre, inmutablemente, su esencialidad, que para uno significa castigo y para la otra venganza". No obstante, contrariando el existencialismo *avant la lettre* y muy platónicamente, el Padre y la Hijastra se aferran con desesperación al clavo ardiendo de su aspecto moral. Otra situación dramática que Pirandello prefirió soslayar... Y así es como destrozó, para decirlo con sus propias palabras, "el estéril ensayo de los personajes y de los actores, que aparentemente no contaba con el auspicio del poeta".

\* \* \*

Shaun O'Cathasaigh, en inglés Sean O'Casey, es uno de los grandes escritores de nuestro tiempo. Por desgracia permanece aún inédito para el público de habla española y también para los teatrófilos, no obstante que puedan haber visto la escenificación de *Juno y el pavo real*, dirigida por un profesor norteamericano que sirve la cátedra de Historia del Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. En efecto, no podemos sino lamentar la prueba de irresponsabilidad que dió el señor Allan Lewis al ofrecernos un O'Casey que más parecía Muñoz Seca. No supo crear ni la atmósfera adecuada, tan difícil, lo reconocemos, ni plasmar los caracteres, sacando mejor partido de sus actores —aficionados de cierta experiencia—, ni tampoco sospechó el clima de tragedia en que nos sitúa la obra.

*Juno y el pavo real* (1924), primer éxito de O'Casey, podría ser un drama de costumbres, si no fuera por la enorme potencia de sufrimiento que se desprende de algunos de sus personajes, de Juno, especialmente. El espíritu de lu-

cha, la abnegación e integridad de Juno redimen la pieza de ciertos lapsos folkloristas que hacen del estilo coloquial de O'Casey algo vedado, en principio, a nuestro público. Lo cual pasa igualmente en *The shadow of a gunman* (La sombra de un pistolero), donde el sentimiento nacional, al través de la pugna política contra el gobierno de Su Majestad, se impone vigorosamente sobre todo en el inolvidable personaje de la joven heroína. No en balde fué O'Casey uno de los organizadores del Irish Citizen Army y del Irish Transport Workers' Union en las históricas huelgas de 1913. Y si la lucha esperanzada e infatigable de toda su vida encarna en ese tipo admirable de mujer, que bastaría para justificar sus primeras producciones, es porque lo acompaña el recuerdo de su madre, mujer que perdiera a doce de sus trece hijos. En ¡*Adiós, Inishfallen!*!, último tomo publicado de su

epopeya autobiográfica, O'Casey habla del rompimiento con el chovinismo reaccionario y señala con índice de fuego a "los pastores de almas y los amos" culpables del desvalijamiento de su patria.

Semi-inválido y casi ciego, desde hace tiempo, O'Casey, hijo del pueblo, ciudadano ejemplar, literato autodidacto, épico y realista, eminentemente lírico, todavía tiene fuerzas para levantar su voz, ayer contra la bomba atómica, hoy, seguramente, contra la H. "Para trabajar, ha declarado, debemos estar seguros de nuestra vida. Para estarlo, lo primero que hay que hacer es prohibir la bomba atómica... Queremos vivir, y viviremos: viviremos con honra y en paz".

Si la representación de O'Casey debió haber sido un acontecimiento, no menos esperábamos con *Infamia* (*The children's hour*), de Lillian Hellman. Si una pieza de O'Casey, *El arado y las estrellas* fué llevada en 1936 a la

pantalla por John Ford y Dudley Nichols, la obra mencionada de la Hellman, así como *The little foxes* (*La loba*, con Bette Davis), *Watch on the Rhine*, con Paul Lukas y creo que la misma Davis, han sido filmadas. Ello indica que la "primera comediografía de los EE. UU.", según nombraban, hasta hace poco, a la Hellman, era una consentida de Hollywood. Ahora forma parte de los apestados y su nombre se ha olvidado.

*Infamia*, que en el cine hizo famosa a Bonita Granville, ha sido conscientemente alterada por un director sin escrúpulos. Basada en un caso real, *Infamia* es la historia de un cargo infundado, lanzado por una niña insana contra dos maestras. Virgilio Mariel convirtió en eje de la obra la supuesta inclinación lesbiana. Cambió el final a su antojo, y así resulta una de las profesoras culpable y la niña, una blanca paloma. ¡Qué hayamos de ver tales cosas, Señor!

## EL CINE

Por FOSFORO II

STANLEY Kramer es un productor de cine norteamericano que, con toda conciencia, ha buscado evadir los cartabones usuales de Hollywood. Su preocupación le ha llevado a indagar, en términos cinematográficos, la ambición (*The Champion*), los prejuicios raciales (*Home of the Brave*), los problemas sociales y morales de la post-guerra (*The Men*), el abuso del poder (*All the King's Men*). Ahora, aborda un tema de gran perseverancia en la literatura y el cine norteamericanos: la violencia, y le añade una dimensión: la libertad.

"El Salvaje" (*The Wild One*) relata la invasión de una banda de motociclistas juveniles al plácido pueblo de Wrightsville, U. S. A. Los jóvenes, uniformados, usan como emblema una calavera, se titulan a sí mismos "Black Rebels Motorcycle Club" y están capitaneados por Johnny (Marlon Brando), un muchacho inconsciente, cruel y que no sabe cómo dar las gracias. El Club de los Rebeldes Negros está "on the go", en movimiento. Cuando alguien pregunta ¿hacia dónde?, ¿por qué?, el jefe de la banda lo habrá de mirar compasivamente: vivir "On the go" es un estado autosufi-

ciente, un estar dinámico que, de antemano, se niega a justificarse: se trata de una forma menor y corrompida de la épica. Estar "on the go" es, en sí, la justificación de la violencia, la vulgaridad, el atropello, el ruido y la furia. Durante su estancia en Wrightsville, los Rebeldes Negros desquician el derecho, la autoridad y toda convicción; invaden las cantinas, aterrorizan a los habitantes, vacían las tiendas, vuelcan los automóviles, rompen escaparates, motivan la muerte de un anciano. Quienes se enfrentan a ellos, oponiéndoles la ley o nuevas violencias, fracasan. Wrightsville no ha previsto, jamás, la ruptura de su fluir cotidiano por una veintena de adolescentes cortados sobre el patrón del *jugend* nazi o de la *giovenezza* fascista, para quienes la violencia es una forma —la única— de demostrar su fuerza.

La violencia ha proporcionado tinta a buen número de escritores norteamericanos —Faulkner, Hemingway, Farrell, Cain, Chandler, Spillane—. En el cine, medio perfecto para su expresión, la violencia ha valido siempre por la violencia misma. Recordemos algunas películas de linchamientos y vida de pri-

sión, la larga serie de cintas de gangsters —actitudes de James Cagney y Edward G. Robinson, Richard Widmark aventando a una anciana inválida por la escalera. A la postre, estas escenas de violencia hollywoodense no poseían otro valor que el de efectos de acción cinematográfica —pese a su aparente ligazón, pro beneficio censura, con el consabido "el que la hace la paga".

En *The Wild One*, el director Laslo Benedek ha hinchado el tema convirtiéndolo en un cáncer que al estallar trasciende a varios planos. Ante todo, al de la libertad: estos pseudo-hampones de *El salvaje* creen, al actuar, estar haciendo uso de la libertad, un uso mayor que a sus ojos quiere decir un uso mejor. La libertad se ha vaciado de sentido, se ha convertido en una mera proliferación de albedríos individuales en que el actuar sin cortapisas se divorcia de la convicción. La libertad mal entendida de los motociclistas juveniles es, para ellos, una super-libertad, porque entra en acción enfrentándose a los demás, desligándose de los demás hasta crear un vacío entre ese puro albedrío sin rumbo y la libertad de todos. Se trata, entonces, de una libertad membretada que hay que hacer al prójimo tragar, de buena o mala gana: una palabra llena de significado se convierte en un "slogan" hueco que habrá de ser impuesto con medios en abierta oposición a los que una percepción clara de la palabra proclama.