

ENTREGAS DE  
LA LICORNE



5-6

SETIEMBRE 1955

MONTEVIDEO

## UNA EXPERIENCIA TEATRAL

**D**E un modo impreciso y a veces inusitado, el arte escénico se ha adelantado frecuentemente al arte dramático: con persistente verdad ha postulado nuevos esquemas de resolución artística, tanto vale decir, modos de vida nuevos, que sirvieron de cañamazo al creador literario. Como si el gesto, la sugerencia que proviene de la mímica corporal, la entonación, el hallazgo emocional, la invención estilística de la escena, fuera necesariamente previa, y alumbradora, de la pura invención literaria. En el gran arte teatral del Renacimiento es visible la organización de estos nuevos estilos escénicos, que a veces son simplemente la obra de algún decisivo creador literario (Lope de Vega, Shakespeare), pero que otras se adelantan a ellos y les ofrecen ya estructurado el cañamazo sobre el que tender su pieza (la comedia del arte y Molière). Granville Baker pudo decir, sin error aparente, que "no sería exagerado afirmar que Shakespeare creó un nuevo arte interpretativo. Lo hizo incidental, pero necesariamente. Ese arte era el instrumento de su drama, parte del medio en que debía trabajar". Porque, deba crearlo incidentalmente o lo recoja de la escena ya creado, el escritor construye su obra por él y es este el primer, indefectible supuesto del teatro, el que generalmente luego es olvidado pero al que debemos recurrir para la perspicaz intelección de su obra. La explicación es casi obvia: el texto literario teatral implica el necesario apoyo de un instrumental interpretativo, la consecución de su hecho estético no reposa sobre la transmisión intelectual directa (caso de la novela) sino sobre un proceso de corporización, en que las palabras se trasponen a un mundo concreto, viven por la sangre que les presta vida, existen como una ficticia realidad, y son aprehendidas de su público en la medida misma de ese vivir que les presta el arte escénico.

Me atrae, intensamente, la aparición de los nuevos estilos escénicos, no sólo por lo que tienen de nueva verdad viva de este arte —que es verdad de nosotros mismos en nuestro existir concreto— sino, preocupación intelectual al fin, por lo que anuncian sobre una creación literaria que sobre ellos se ordena interpretándolos, otorgándoles lo que no tienen y ansían: una falaz inmortalidad mediante las palabras; una certificación en el dominio superior de las ideas, en fin, la validez universal que sobre la vitalidad y la caducidad del juego escénico impone la estructuración de las formas estéticas.

Algo de ello se transparentó en la temporada del Teatro Nacional Belga que vio el público montevideano, algo que ya estaba indicado por anteriores temporadas de quienes son actualmente los mejores cómicos visitantes, los italianos (Tofano-Torrieri, Squarzina-Gasman, Piccolo Teatro). En unos y otros, diferencias nacionales aparte, se percibe un nuevo estilo teatral que marca por primera vez y en forma categórica, un progreso sobre la invención de los grandes creadores de la entre-guerra. Y ya que usamos como laderos cronológicos las fechas de las grandes conflagraciones, podremos decir de este nuevo movimiento que es índice del nuevo estilo posterior a la segunda guerra mundial, el estilo en que nos ha tocado vivir o que estamos viviendo y creando a lo largo de nuestras existencias.

La invención renovadora de la escena francesa, la de Dullin, Copeau, Baty, Jouvet, la que de cierto modo aún prosigue Barrault corrigiéndola y enriqueciéndola, correspondió y se expresó en un criterio despojadamente esteticista, que tuvo sus autores (como Giraudoux), su público intelectualizado y sensible a la plástica abstracta, su pasión por el pequeño teatro de cámara, su gusto por el entusiasmo contenido y de buen tono, su placer por este ejercicio de la inteligencia que fueron muchas de sus puestas en escena. El camino que posteriormente intentó el teatro de lengua francesa, en pareja carrera con el europeo, fue como una vuelta a las fuentes, un hallazgo de la expresión más sangrienta, de inmediatez emocional y problemática más honda. Aquella crueldad que entreveía confusamente un talento discontinuo como el de Antonin Artaud, pareció la contrapartida sin salida del criterio escénico imperante en su época, al que faltaba este impulso vital, positivo, creador, que comienza a expresarse en las nuevas compañías; que corresponde a la experimentación, aún, de un Bertold Brecht, que adquiere su previsible brillo en los italianos, que vuelve a descubrir, pero ya no románticamente, la palabra pueblo como piedra de toque de su invención, que acepta con alborozo la experiencia dramática española casi siempre clausurada tras los Pirineos. Las compañías viajeras, las compañías de caminos, las estaciones dramáticas, el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, parecen corresponder a esta nueva sensibilidad, a esta "aireación" de los viejos teatros de cámara, que exige, y pronto, un repertorio, que ya está echando las bases de una nueva mímica, de un entendimiento casi sensible del vivir escénico.

Pero esta recuperación de fuentes no se hace, ni podría hacerse, en el sentido de un naturalismo, o de un neorrealismo que los italianos no pudieron aplicar sin frustración a su teatro. Por el contrario, retoma las convenciones estilizadas que sus padres inventaron para la escena, dotándolas de un ritmo nuevo, que trasunta su salud interior. No busca ser imagen de la vida sino reinvencción de ella dentro de las leyes, distintas y paralelas, del escenario, con un arrojo entusiasta, vivaz, un afán de libre poesía. Esta mágica, ambigua, decidora palabra, podría trasuntar lo que de este nuevo arte escénico más me llega, si no fuera que sus límites son tan amplios, sus interpretaciones tan falaces, que todo parece poder aposentarse en ella. Es un lirismo de nuevo acento, y me parece que en él la sangre afirma, antes que la palabra, también una nueva esperanza.

Los belgas nacen de los comediantes viajeros, y el espíritu que los anima en sus comienzos quiso ser interpretado literariamente por Henri Closson, al estructurar libremente un tema que todavía es popular, motivo de ingenua poesía y sabiduría humana: la vieja leyenda de Reinaldo y sus hermanos, los cuatro hijos Aymon, que llenara de luz y alegría la Edad Media y resonara hasta muy entrado el Renacimiento merced a la obra ejemplar del Ariosto. Aquí no es más que un cañamazo literario para permitir el funcionamiento de este nuevo arte escénico, que elimina los primeros papeles, cree en la

necesaria juventud de los actores aún a costa de alguna inexperiencia, reinstaura la ley del movimiento escénico como en una comedia de capa y espada, simplifica con la idealización que corresponde a una estampa de Epinal las escenas de amor y de aventuras, construye escenarios sobre mínimos elementos sugerentes con intensidad de color que acompaña el estilo teatral, crea un nuevo tipo de comicidad leve y caprichosa, no atenta al rigor mecánico y sí a la gracia voluble de la imaginación.

Un espíritu similar nutre a los clásicos ingleses ofrecidos por la compañía: la deliciosa e imperecedera *Duodécima noche*, la más hermosa y perfecta de las comedias shakesperianas, y el juego de humor y de sátira de Sheridan, *La escuela de la maledicencia*. Ambos textos, sobre todo el primero, son más riesgosos, y así lo testimonian sus fracasos ocasionales, pero no hay aquí sitio para ponerse a estudiarlos en detalle sino para aclarar la forma en que se cumple este nuevo estilo. La composición de tipos cómicos se utiliza para apuntar el desarrollo argumental sometiéndolos a una ley de contraste muy marcada, pero adelantándose hasta que ocupan el primer plano de la acción. En el caso de Shakespeare llega a palidecer y a alejarse el juego del equívoco amoroso pero merced a este subrayado de lo cómico se logra la tan shakesperiana intrascendencia alegre de la comedia. (Contrariamente a lo que con poco tino intentó León Felipe en su adaptación española de la misma obra, bajo el título *No es cordero, que es cordera*, donde se tergiversa su verdadero espíritu ya que se centra la pieza sobre la comedia del amor entendido como poco cómico en definitiva, olvidando la irreflexión de Puck que se enseñorea de esta parte del teatro shakesperiano: "Señor; qué insensatos son estos mortales!"). De igual manera en Sheridan, la transposición de escenas, el juego a la vista merced al uso de biombos desplegados, la exageración gozosa de los tipos de salón, disuelven la sátira para dejar más brillante el juego dieciochesco e intrascendente.

Pero hemos hablado de una problemática más honda, y ella queda testimoniada por el repertorio elegido. Es sobre todo moderno, en el sentido más trivial que ya ha conquistado y perdido la palabra. Responde a la temática al uso en nuestros días con una inclinación hacia lo social que no me parece lo suficientemente decidida y atraída por sus mejores expresiones artísticas. Pero el planteamiento social de esta última postguerra se ha formulado en aproximación a la temática religiosa, y ambos han debatido y compartido el campo de los intereses populares. Ello se traduce en el repertorio belga: la discusión tendenciosa de Arthur Miller sobre *Las brujas de Salem*, tiene que ver, aunque sus distingos son más nítidos y hondos, con la conciencia partida del *Malatesta* de Henri de Montherlant. De la misma índole doble fue la apasionante y confusa obra del belga Ghelderode, *Barrabás*, en que se organiza paralelamente, el tema religioso en su expresión más grave —la pasión y muerte del Cristo— y el social en su contrapartida más sarcástica, que queda a la cuenta desventurada del ladrón favorecido por la plebe y los sacerdotes. El tratamiento social descarnado se nos ofreció con *Los lobos* de Rolland, un texto que parecía destinado a dormir eternamente dentro de su libro pero que merced a la versión interior soportó la prueba algo más de lo previsible. Es inexplicable en este repertorio, por tratarse de una barata lección de guerra para burguesía comfortable, el *River Line* de Morgan.

A. R.