

## EL TEATRO Y SUS SOMBRAS

Así como Giorgio Uscatescu no es una figura desconocida en materia de investigación y reflexión literario-teatral, de igual modo el autor de este artículo tampoco es ajeno a este tipo de investigación. Antes bien, existe un terreno en el que ambos se han movido y en el que por fuerza han tenido que coincidir al valorar un elemento que es también fundamental para poder comprender la labor llevada a cabo por el espíritu contemporáneo y la luz que puede emanar de una tradición venerable. Estoy intentando aludir al teatro de Séneca, al que, muy sabiamente, tomaron por modelo los primeros autores teatrales modernos, que después serían los más significativos. Esta preferencia es debida a la típica postura que en él adopta la situación dramática, a lo luminoso de las premisas filosóficas y morales del autor, a aquel trágico sentido de humana existencia que le llevaba a ahondar en la condición del hombre, de un hombre expuesto, sin consuelo alguno, a las luchas y pasiones de la vida. Es lógico, pues, que este mismo motivo fundamental haya despertado nuestro interés por el teatro de Séneca como alimento del que se nutrió el primer teatro moderno e, incluso, como posible punto de referencia para explicar la crisis espiritual y literaria de nuestros días.

Sin embargo, el autor del artículo que ahora nos ocupa apenas ha traspasado los límites del teatro clásico, excepto por lo que se refiere al influjo que aquél ejerció sobre los grandes dramaturgos de los siglos XVI y XVII; a lo sumo puede reconocer que, cuando él ha tratado de averiguar lo que Della Valle o Racine deben a los modelos clásicos, se ha visto obligado a ahondar en la naturaleza y espíritu de la obra de aquellos autores modernos. La relación de éstos con los clásicos es tan grande que recae sobre sus mismas formaciones ideológicas y sobre lo más puro de sus dramaturgias. Pero Uscatescu, quien ha heredado de su compatriota Eminescu la vocación por lo absoluto, se halla más cómodo en la postura de gran señor a través de todos los siglos de la literatura antigua y moderna; y, en efecto, es precisamente su sólida experiencia con respecto a la historia del teatro y a la reflexión de su más importante tradición la que le ha dado la fuerza y la orientación necesarias para afrontar el todavía caótico, pero no por eso menos impresionante, conjunto de recientes experiencias teatrales de nuestro siglo.

Aunque la información que aquí se da sea superficial y aproximativa, él sabe que, incluso en estos tiempos de divergencias globales y hastiadas protestas o de liquidación programática con respecto a todo lo que es tradición cultural, de existir una actividad literaria operante en primer plano que se atreviera a quitarse de encima la influencia del pasado, esta actividad sería precisamente la de los dramaturgos. Ya he señalado en otra parte que, incluso en congresos de historia o de técnica y problemática teatral, son inevitables las referencias a la gran matriz de esta actividad, a la poesía dramática ática del siglo v. Hasta tal punto esto es así, que son los grandes reformadores, como Brecht, o los innovadores de la regla y de la estructura dramática, como Artaud, quienes recurren a los modelos clásicos, interpretados *ad usum Delphini* con una despreocupación que a los asiduos pudiera parecer sacrílega irreverencia, pero con un empeño que pone de manifiesto cómo sus enseñanzas resultan imprescindibles aun para los más atrevidos renovadores del momento. Un hombre con una cultura como la de Uscatescu tenía que tomar como punto de partida este fenómeno, el ejemplo de la Antígona de Sófocles-Hölderlin-Brecht —en el teatro *happening*— y la carrera desenfrenada hacia la «contemporaneidad», en la que incluso Sófocles y Séneca se hallan incluidos en el esfuerzo de subordinar la poesía del dramaturgo aislado, la definitiva estabilidad del texto literario, al mito de la «participación» creadora de una trama de hilos que ligan la escena al auditorio, de una manera que prescinde por completo de todos los siglos de precedentes experiencias teatrales.

Un estudioso con la experiencia e intuición de Uscatescu no podía dejar de captar todos los indicios que permitirán empezar a poner orden en el conjunto de las actuales experiencias. El se refiere al teatro de Bressanone y no es el azar el que le lleva a fijarse en libros como el *Racine* de aquel dictador de la actual crítica literaria que es Roland Barthes. Tampoco se ha dicho que estos ejemplos hayan sido escogidos al azar y no sean de los más significativos. Pero como él, al trazar un breve resumen de los orígenes del actual movimiento se ve obligado a remontarse a Jarry y a las experiencias del último decenio del pasado año, llegando hasta el *Mamelles de Tiresias*, de Apollinaire, de tal modo que el autor de este artículo, limitándose a su país, podría recordar las experiencias de Antón Giulio Bragaglia, con quien tuvo la oportunidad de coincidir en 1957, con motivo del Congreso Veneciano de Historia del Teatro. En verdad, *nihil sub sole novi* en este campo, en el que una y otra vez los arrebatos y explosiones de la más perentoria intransigencia vienen alimentados por las inevitables oleadas de pasión política que, en cada caso, hacen reverdecer ciertas actitudes. Pero aquel que desde lo más elevado de su amplia cultura acierte a seguir los hilos que parten de orígenes desconocidos, sabrá diagnosticar, casi de manera infalible, hasta dónde podrán llegar ciertas

intransigencias y determinados conatos innovadores y cuáles podrán ser las inhibiciones y sucesivas tendencias.

He aquí por qué Uscatescu toma a nuestro Pirandello como punto de referencia para verificar o legitimar todo lo que es «vanguardista» y reconoce que, aunque con todos los respetos hacia los Brecht y los Weiss, aquél es autor del «teatro más problemático de nuestro tiempo»; hasta tal punto lo cree así, que este autor compara la reciente representación de *Come tu mi vuoi* con la de *Marat-Sade*, de Weis, por cuanto constituye un documento de gran utilidad para poder entender y poner en marcha la solución de la crisis del teatro. Desde el punto de vista de los más importantes fenómenos del teatro del novecientos, incluso el futurismo de Maiakevski termina por subordinarse a la compleja e integral lección pirandelliana. Es posible que la interpretación que Uscatescu da del teatro de Pirandello no coincida con la mía, porque mi manía de estudiar la obra de un escritor siguiendo atentamente el riguroso orden cronológico de su evolución y, por consiguiente, el haber seguido al Pirandello narrador antes que al Pirandello dramaturgo, me ha obligado a dar crédito a la afirmación del agrigentino de que el suyo quería ser un teatro que se adhiere a la vida y a reconocer en él una definición precisa de su arte dramático y no una fórmula preconcebida y escasamente sincera, puesta allí para aplacar las iras de quienes le reprochaban haber sacrificado la vida a la teoría y a la afición por preocupaciones ideológicas y gnoseológicas. En efecto, el hecho de que el teatro pirandelliano concluya con *I giganti della montagna* y la bella representación que de este drama ha hecho, en fecha reciente, la escena italiana justifican la revalorización que Uscatescu hace del teatro pirandelliano, al considerarlo como el más grande de los teatros, como el prontuario de todos los nerviosos replanteamientos que la conciencia moderna ha hecho en cuanto a la función y al modo en que el teatro puede reflejar las angustias y problemas del espíritu contemporáneo. En efecto, la mejor manera de entender y casi de prever por anticipado todos los empeños y anhelos de la dramaturgia contemporánea, que deriva precisamente del problema de la relación entre escena y multitud, entre el ser de la efectiva situación social y el parecer de la ficción escénica que se ofrece al público, será hacer un análisis sistemático de la forma en que Pirandello plantea y resuelve una y otra vez los términos de lo que ante todos aparece como problema central. Pero como este contraste también brota de la necesidad de entender y sufrir hasta las últimas consecuencias un tormento interior, una desorientación que afecta a toda la situación espiritual del individuo y de la colectividad, se tiene que producir un desplazamiento del eje hacia el sentido de la vida, hacia la proposición de un drama humano que, según una terminología de la que se ha abusado demasiado, compromete a las causas fundamentales y a las razones últimas de

le existencia, sagazmente recogidas e ilustradas en una ejemplar trama dramática.

Y es sobre esto sobre lo que el autor acaba por basar, de manera implícita, su sutil y casi socarrón análisis acerca de Uscatescu, aunque es un firme partidario del predominio del intelectualismo gnoseológico entre los componentes del teatro pirandelliano. He aquí por qué, por encima de Brecht, por encima de una revelación tan seductora como la de Dürrenmatt, él sitúa en la cúspide de toda la dramaturgia contemporánea, sin posibilidad de comparación alguna, a Samuel Beckett. La atenta lectura de su obra épica y dramática (y no hay que olvidar que también en Beckett la selección de formas denuncia una unión casi forzada a experiencias pasadas que parecían definitivamente superadas), la rica experiencia que le proporcionaron las numerosas representaciones de los dramas del irlandés, le sugirieron la explícita afirmación de que lo que fija la validez universal, la ejemplaridad de la obra de Beckett es la importancia que en ella ha vuelto a adquirir la palabra, la «función», la «magia significativa de la palabra», a pesar de las preocupaciones aparentemente antitéticas del cine. De este modo, el dramaturgo irlandés acaba por asumir idéntico cometido que el desempeñado por Eliot en relación con el replanteamiento estilístico y espiritual del caos de las experiencias líricas, preparando así a la poesía contemporánea (y de ello ya se pueden vislumbrar los indicios) para hacer frente a ciertas exigencias que implican una relación con el pasado, aunque sea bajo las formas más inteligentemente innovadoras.

Tras esta formal toma de posiciones, no nos sorprende que el análisis prosiga con la identificación de lo que significa este recurrir, incluso de los más osados dramaturgos, a los más venerables ejemplos del pasado, aunque sólo sea para volverlos a condimentar con intrépida furia falsificadora. Y, como ya hemos señalado, el autor acaba refiriéndose al *Racine* de Roland Barthes, con el que de modo inevitable se vuelve al centro del proceso con el que Uscatescu cree poder solucionar el actual confusionismo. El poeta dramático en determinados aspectos más problemático y milagroso de la literatura mundial, el artista capaz de interpretar las más íntimas, atormentadas y turbias exigencias del espíritu contemporáneo, el artista que lucha contra el enorme peso de la tradición grecolatina y contra el desalentador obstáculo de un férreo credo escenográfico que él mismo aplica, casi por apuesta, con un rigor más severo que el de sus propios predecesores; el autor que resolvía todas estas abrumadoras dificultades con la magia de una palabra que por sí misma absorbía, disciplinaba y potenciaba las exigencias más contradictorias; el autor del increíble ejemplo de Jean Racine que todavía no ha conseguido apaciguar tanta crítica contemporánea y que de manera gloriosa pone el broche final a los dos siglos de teatro moderno más grandes y densos; este hombre está ahí para mostrar-

nos que cada vez que una crisis del teatro y del espíritu (que siempre halla en el teatro su modo de expresión más rápido y sincero) llega a su punto culminante, la única manera de salir de ella es hacer uso de la magia de la palabra, toque definitivo que la expresión poética imprime al confusionismo que la veleidad de expresión ideológica y técnica lleva consigo.

Era inevitable que, llegados a este punto, la obra de Uscatescu, tras una sintomática referencia a la obra de Wagner, concluyese con una significativa alusión a aquel Hölderlin que ha sido algo así como un trámite para pasar de Sófocles a Brecht, dentro del proceso de transformación programática y atrevida de la dramaturgia, para pasar de la obra poética ligada a la personalidad del autor y a la definitiva forma de expresión al sistema de coparticipación entre actores y público. Se acaba examinando con calma, casi extrañándose del confusionismo del mundo antes analizado, la obra de Hölderlin en cuanto crítico de Sófocles y se puntualiza, dentro del ámbito histórico de mayor relevancia, el gran fenómeno de la interpretación de la poesía clásica, sobre todo de la poesía griega de la edad romántica, que constituye el primer documento paradigmático de la manera en que una sensibilidad moderna, profunda y casi de lo más intolerante en cuanto a la tradición, acierta a reaccionar con inteligencia a lo que según el pasado es eterno. Esta es, precisamente, la gran lección con que concluye la obra de Uscatescu, lección que equivale a una promesa, a una prueba de equilibrio reconquistado dentro de la desconcertante pero siempre cautivadora lucha de la dramaturgia de nuestro siglo.

ETTORE PARATORE

