

BERNARD SHAW: HACIA UN TEATRO «DIALECTICO»

The golden rule is that there are no golden rules.

G. B. SHAW

Antonio López Santos.
Universidad de Salamanca

Existe la opinión generalizada entre los estudiosos —y no digamos entre los profanos— de que el mundo de la literatura dramática en Gran Bretaña durante el siglo XIX es un mundo sombrío y empobrecido, dependiendo en su mayor parte, de traducciones de malas obras francesas. Se dice que desde *The School for Scandal* (1777), de Sheridan, hasta las primeras obras de G. B. Shaw, no se escribió ni una sola obra de valor literario duradero. Esta y otras afirmaciones de similar cariz han contribuido a la creación y consolidación del mito de G. B. Shaw como el reformador, el líder, el salvador, en definitiva, del arte dramático nacional. Estas afirmaciones en torno a la aparente generación espontánea de Shaw en el mundo teatral se han seguido haciendo incluso con posterioridad a la aparición del libro de Martin Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theatre* (1963), donde, se aclara la deuda del escritor irlandés para con las corrientes más populares del diecinueve. Y éste va a ser mi objetivo en la primera parte de este trabajo. Pero antes debo hacer una aclaración referente a mis objetivos finales. Cuando más adelante aluda a las aportaciones dramáticas teórico-prácticas de Shaw, sólo me referiré a la producción realizada entre 1890 y la Primera Guerra Mundial. Aunque la obra de Shaw no resulta fácilmente clasificable, sí parece posible discernir dos etapas claramente diferenciadas: la anterior y la posterior a la Primera Guerra Mundial, época en que escribe *Heartbreak House*, en la que, a través de su ambientación claustrofóbica, del comportamiento un tanto misterioso de los personajes y de ese «Nothing ever does happen» de Mazzini en el Acto III, nos sugiere otro tipo de estética teatral, que, sin duda, está en la mente de todos. Me refiero a los vagabundos de Beckett y su «In the meantime nothing happens», «nothing to be done», etc. Si, por otra parte, aceptáramos la división propuesta por Robert Brustein para el teatro del siglo XX, en tres grandes corrientes temáticas —Messianic Revolt, Social Revolt y Existential Revolt—, en la producción shawiana encontraríamos ejemplos para las tres, e, incluso, alguna de sus obras estaría a caballo entre dos de ellas.

Pero volvamos al entronque decimonónico del teatro de Shaw. Parece innegable

la conexión con él, pero, sobre todo, parece irrefutable la transformación que de él hace nuestro dramaturgo. Aceptemos, pues, la inclusión de Shaw en una tradición dramática importante —lo cual es innegable si analizamos la temática, los géneros y los subgéneros de la segunda mitad del XIX— pero detengámonos en la revolución formal y conceptual a la que el autor anglo-irlandés somete esa tradición.

I

Se opera, en primer lugar, lo que yo me atrevería a denominar una *inversión temática*. Veamos el tratamiento que este incisivo dramaturgo hace de algunas de las grandes líneas dramáticas.

Para comenzar, esbozaré un tema tradicional en el teatro del XIX: el de la «mujer innombrable», la mujer con un pasado, la mujer de la vida. El género, resumido por la crítica bajo la denominación de «Cortesanías y Magdalenas», fue, sin duda, consagrado con Alejandro Dumas, hijo, con *La Dama de las Camelias*. Pero en el contexto inglés tenemos ejemplos más cercanos, que pueden servirnos: *Formosa* (1869), de Boucicault; *Frou Frou* (1870), de Daly; *The Second Mrs. Tanqueray* (1893), de Pinero, y la obra de G. B. Shaw, publicada en esta misma fecha, *Mrs. Warren's Profession*.

En la escena sólo se permitía esta clase de señoras cuando iban elegantemente vestidas y, sobre todo, si eran víctimas de una muerte expiatoria, al final, (*La Dama de las Camelias*), o si se suicidaban (*The Second Mrs. Tanqueray*), por ejemplo. *Frou Frou*, paradigma donde convergen todos los ingredientes, es una mujer casada que se va con otro. Al perder su amante la vida en un duelo, ella muere de dolor, sin una razón médica convincente, aunque, eso sí, arrepentida y en paz con su familia.

La finalidad de este tipo de drama parece obvia: provocar lágrimas desconsoladas en el auditorio. La cortesana se convierte así en una mujer poco previsora, que malgasta su dinero y su vida y, al final, muere sin riquezas ni amantes. A esta clase de mujer, Shaw contrapone una señora próspera, prudente y astuta. No defiende su comportamiento solicitando el perdón de la sociedad, sino justificando su actuación. No plantea la prostitución en términos morales —como un pecado—, sino en términos económicos —como un negocio—. Mrs. Warren se convierte en una prostituta, no para morir por ello, sino para vivir de ello. La cortesana tradicional vive continuamente con la mirada puesta en el pasado, en su niñez, en la inocencia perdida. Intenta reconquistar su respetabilidad anterior. Esta postura implica una aceptación total de las normas establecidas, a pesar de haberlas roto. Sólo ella es responsable y, por consiguiente, culpable. Mrs. Warren, por el contrario, no siente en absoluto nostalgia por su niñez perdida, pues fue esa niñez la que la empujó a la prostitución como mal menor. No admite dignidad en la pobreza, ni por tanto culpabilidad personal alguna. Si existe algún culpable, lo será la sociedad y, a un nivel mucho más cercano, el propio espectador. (No debe extrañarnos, pues, que la censura prohibiera esta obra por inmoral.)

La figura tradicional de «La Cenicienta» da nombre y contenido a otro tema que no es nuevo en la escena: el de la superación de barreras sociales de una manera más

o menos maravillosa. Pero en el siglo XIX, el puesto de la varita mágica, que hace cambiar el rumbo de una vida, pasará a ser ocupado por la educación. Dion Boucicault, en su *Grimaldi* (1862), convierte a Violet, una florista, contando con la paciente educación de Grimaldi, en una estrella insustituible de teatro y, finalmente, por obra y gracia del destino, en duquesa.

En *Pygmalion*, Shaw rompe con esta tradición, al poner en boca de Liza, en el momento culminante del éxito, el rechazo a la solución ficticia que se le proponía. Su «not bloody likely» produjo no sólo sorpresa y delirio en el auditorio, sino que supuso el inicio de una nueva era en los finales de las piezas dramáticas. Posteriormente, en la versión cinematográfica, *My Fair Lady*, se ha vuelto a traicionar su mensaje, al volver al esquema lineal:

Florista → Duquesa; miseria → felicidad.

También la llamada «Domestic comedy» suele seguir un diseño tradicional: el triángulo formado por una esposa romántica, un marido de talante prosaico y un amante de apariencia poética. En la obra de Tom Taylor, *Still Waters Run Deep* (1885), por citar un caso, confluyen estos elementos. Mrs. Mildmay, la joven esposa romántica, es cortejada por el capitán Hawksley, un villano que cultiva una imagen también romántica. Mr. Mildmay, frágil pero sensato, no logra recuperar a su esposa hasta que se muestra poderoso y consigue vencer al abominable capitán.

En *Candida*, Shaw nos presenta, por el contrario, la antítesis de esta mujer de corte romántico. Es la necesidad del joven poeta Marchbanks y no las ansias de romance lo que guía a Candida, pues ésta es «a practical realist, with no illusions about herself, her husband, and her poet-lover» (1). Por otra parte, la evolución de Morell, el marido, es justamente la contraria a la tradicional. Aparece como un hombre de gran atractivo personal y sólo cuando se nos muestra como el más débil de los dos hombres, Candida lo elige para quedarse definitivamente con él. (Como veremos más adelante estas inversiones argumentales no son producto de los caprichos del autor).

Se podría continuar indefinidamente esta relación de ejemplos, pero tal vez sean suficientes para hacer posible la argumentación posterior. Baste recordar que todas las obras del siglo XIX aquí mencionadas estarían encuadradas dentro de lo que se ha llamado la «well-made play», basada en el esquema tradicional, presentación, nudo y desenlace. En ellas el incidente es parte fundamental; y la relación causa-efecto constituye la base de la acción, de tal forma que el espectador en ningún momento se ve cogido por sorpresa. Todo este interés en el incidente exige un desenlace liberador, normalmente plasmado en el socorrido «happy ending», tradicionalmente ligado a bodas o acontecimientos similares en la comedia.

Durante toda su vida, Shaw no iba a cesar en su lucha contra estas tendencias dramáticas. La pérdida de vigencia de estas viejas formas francesas no se debe —como él mismo comenta en su ensayo *The Quintessence of Ibsenism*— a la carencia de ideas por parte de los dramaturgos, sino a que su técnica «was unbearably out of fashion». El significado que una nueva técnica puede tener en la producción teatral de Shaw, hay que buscarlo en su actitud global ante la vida. Si para él «social progress takes effect through the replacement of old institutions by new ones» (2), podemos afirmar, de igual modo, que un avance teatral sólo será posible sustituyendo las viejas técnicas por unas nuevas, más adecuadas a la nueva realidad social, conscientes de que el

primer paso será el rechazo total de las primeras. Normas tales como la supresión de largos monólogos, el límite de duración de dos horas como máximo, la ausencia de temas políticos o religiosos y la presencia de una mujer de mal carácter —papel adjudicado normalmente a una actriz atractiva— eran aceptadas por los dramaturgos de mejor o peor grado. Cuando Ibsen comenzó a escribir para el teatro se sostenía la teoría de que cuanto más extraña la situación, mejor sería la obra. El autor escandinavo comprendió que, por el contrario, cuanto más familiar fuera la situación más interesante resultaría la pieza dramática. Si hasta ahora sólo parecía interesar cómo se las arreglaban cada uno de los cónyuges para engañar al otro sin ser descubiertos, de aquí en adelante se pretenderá lo contrario: se coloca a los interesados frente a frente para discutir la situación. Esta es precisamente la primera característica importante del teatro posibseniano: la discusión (*discussion*) (3). Shaw no llega a esta conclusión a través de un proceso lógico-racional, sino que —como él mismo reconoció en 1948—, «I myself often felt impelled to burn my boats and do a play breaking up all the old theatre forms» (4). Sin embargo, dos años más tarde, días antes de su muerte, se confesaría «the most old-fashioned playwright outside China and Japan» (5), no porque se considerara incapaz de inventar una nueva técnica, sino porque creía estar utilizando aquéllas que han sido típicas en todos los grandes dramas de la historia, es decir, «rhetoric, irony, argument, paradox, epigram, parable, the rearrangement of haphazard facts into orderly and intelligent situations» (6). De cualquier forma, el hincapié hecho por Shaw en el papel que desempeña la discusión —«(it) is the test of the playwright»—, unido a las repetidas alusiones al teatro como «a factory of thought» por una parte, y el énfasis puesto en el humor —«(he was) inclined to overdo the comic side»— (7) por otra, ha servido de base para la bifurcación de la crítica: unos identifican su teatro con el sermón moral y para otros su esencia hay que buscarla en los confines de la bufonería. Esta segunda postura es la defendida por Christopher Caudwell (8), aunque, a decir verdad, su humor ha sido visto, en general, más como un elemento positivo que negativo. La primera crítica, sin embargo, la que equipara sus obras con sermones moralizantes, ha tenido bastante mayor aceptación. Podemos hablar, argumentan sus defensores, de diálogos, debates, exhibiciones de personajes —de ficción quizás— pero no de dramas (9). En definitiva, sus obras serían, para estos críticos, «all talk». La poca importancia que Shaw concedió a este tipo de acusaciones queda patente en su irónica respuesta: «Now it is quite true that my plays are all talk, just as Raphael's pictures are all paint, Michael Angelo's statues all marble, Beethoven's symphonies all noise» (10). Estos estudiosos han caído en la trampa de identificar *discussion* con discusión oral, es decir, con con discurso filosófico-racional, sinónimo de sermón lineal, simple y hasta aburrido, calificativos en ningún momento aplicables al drama shaviano. En mi opinión, por el contrario, es lícito ver esa *discussion* como el eje dialéctico de situaciones conflictivas, sean de posturas o de personajes, a todos los niveles posibles de significación: palabra, imagen, música, etc. Lo que en cualquier caso parece claro es que el teatro de Shaw no es un teatro directo —condición esencial en toda pieza de carácter didáctico—. Al analizar su estilo, es ya un tópico hablar de sus afirmaciones por vía negativa. Dicho estilo queda reflejado en la anécdota que él mismo cuenta: «It is said that if you wash a cat it will never again wash itself. (...) Therefore, if you want to see a cat clean, you throw a bucket of mud over it, when it will immediately take extraordinary pains to lick the mud off, and finally be cleaner than it was before»

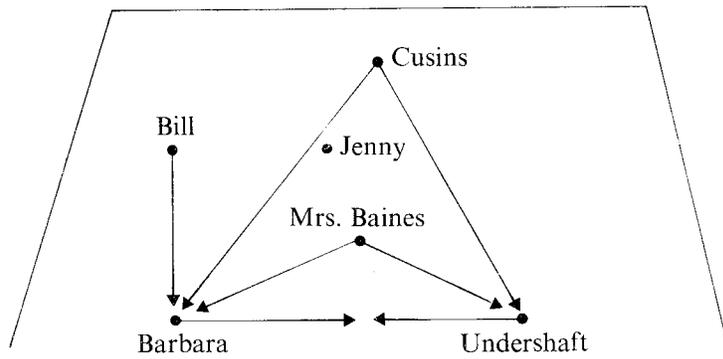
(11). Esta oblicuidad estilística lleva adosada, casi inevitablemente, una segunda característica: la complejidad, producto las dos más de su observación minuciosa del mundo, que de su afán de moralizador.

Un dato más en contra de los partidarios de seguir viendo sus obras como «all talk», vendría dado por la importancia que tiene la música en la composición de sus dramas. El mismo confiesa su deuda para con la Opera; es fácil encontrarnos con arias, dúos, tríos o finales a coro. Incluso la clasificación de los personajes de acuerdo con su tono de voz parece responder a los cánones de la más pura tradición operística: bajo, barítono, tenor... Si escogemos un monólogo (12), por ser éste el elemento dramático más cercano, en su forma, al sermón, veremos que hay algo más que «talk», con la única intención de persuadir. Tanto la construcción del monólogo del Diablo, en *Man and Superman*, o el de Dunois, en *Saint Joan*, como la de la mayoría de los grandes monólogos de Shaw, es similar a la de las arias. Repite un tema central en diferentes variantes, hasta que estas variantes exigen un final dramático efectista, resumen de todo lo anterior —«vanitas vanitatum» o «and serve us right!»), en los casos citados.

El juego dialéctico se perfila entre contrastes tales como el «cielo» y el «infierno» (que no son dos cosas diferentes, sino los dos polos de un mismo sistema. La frontera, como explica The Statute, es «only the difference between two ways of looking at things»), entre la esperanza y la duda, entre la evolución y la frustración, o entre el poder de Dios y el poder del hombre. Estos *solos* se convierten ellos mismos en protagonistas; a través de su armonía, de su ritmo, de su musicalidad, de sus temas y de sus conflictos sostienen al propio personaje. Pierden con ello el carácter de arma en manos de un hábil orador.

El hecho de que Shaw insista, a menudo, en su idea del teatro como «a factory of thought», hay que enmarcarlo en el contexto adecuado. Responde a su postura crítica con respecto al drama imperante en su tiempo, con exageradas concesiones a lo comercial, lo que no contribuía sino al letargo mental del auditorio. Es, pues, una reacción lógica de ataque a lo establecido, no una definición positiva de su teatro. Si nos fijamos en la escena clave de *Major Barbara*, en el Acto II, siguiendo la pauta marcada por J. L. Styan, descubriremos más claramente la complejidad dramática que nos propone Shaw. La Salvation Army está condenada a la desaparición si no consigue con urgencia los fondos necesarios para hacer frente a sus problemas inmediatos. Bodger, un multimillonario fabricante de whisky se ofrece a donar 5.000 libras esterlinas con la condición de que otro dé otras tantas. Undershaft, el padre de Barbara, multimillonario también y fabricante de armas, acepta el reto. Las diferentes reacciones ante este hecho constituirán el objeto de nuestro análisis. Aquí Shaw controla el tema:

1. *Verbally*, in the contrasting words and tones given to Mrs. Baines, Undershaft and Cusins: sentimental, ironical, and cynical.
2. *Visually*, in the stage picture which reflects first the separation of Barbara from Mrs. Baines, and then the conflict of father and daughter. The ingenuous Mrs. Baines is caught between them, while Cusins remains jubilantly aloof.



3. *Musically*, in the control of pace evident in the speeches, building to the climax of Cusins's drum *obligato*, «Rum tum ti tum tum...» and the anticlimax of Barbara's tormented response, «I can't come».
4. *In Mood*, by setting Barbara's near-tragic experience in context of comic, even farcical, dramatic behaviour, forcing the audience to criticize her as well as sympathize with her.
5. *Dialectically*, in marshalling the clashing attitudes of the characters: romantic, realistic; spiritual, cynical; passionate, indifferent (13).

II

A partir de aquí voy a intentar una definición de lo que considero la esencia del drama shaviano y que, a falta de otros términos más precisos, me atrevería a resumir en una *inversión dialéctica* de contenidos. Encontramos en la producción dramática de Shaw un ejemplo típico de búsqueda de nuevas expresiones teatrales enraizadas en la dramaturgia tradicional europea. Este intento de innovación ha sido conocido tradicionalmente por la, a mi entender, no muy afortunada denominación de «drama de ideas». ¿En qué sentido el drama de Shaw es un drama de ideas? O dicho de otra manera, ¿qué significa drama de ideas? La expresión no parece hacer referencia a la posibilidad de encontrar ideas más o menos válidas en esas obras, pues, ¿qué obra carece de ellas? En ese sentido *Hamlet* o *Macbeth* estarían encuadradas por derecho propio en esta categoría.

Algunos engloban bajo esta dominación al drama progresista o revolucionario del siglo XX, que se diferenciaría del anterior por la calidad de sus «ideas». Este, el del XIX, defendería un tipo de ideas conservadoras frente a las ideas revolucionarias de aquél. Parece que se trataría básicamente del mismo tipo de drama, cuya única diferencia estaría en la dirección hacia donde apuntan esas ideas.

Otros (Rattigan, Driver, etc.) han identificado drama de ideas con drama ideológico.

Hay, por último, quienes (Benn W. Levy) han buscado la solución por una vía intermedia. Pero todos, creo, han emplazado el centro de gravedad del teatro de

Shaw en el campo de las ideas. Nadie se ha planteado la posibilidad de que Shaw no intentara analizar ideas, sino utilizarlas, con la finalidad de integrarlas, de incorporarlas, de conferirles status de personajes y categoría de fuerzas dramáticas, para convertirlas en personajes vivos, no en fuerzas abstractas. Si esto fuera así, parece que se solucionaría el problema sin necesidad de recurrir a esa fácil vía intermedia, tan de moda en la crítica literaria. Y en principio el hecho de que Shaw no rechace ni ataque las *ideas* conservadoras en cuanto tales de la sociedad —ni proponga unas nuevas—, sino a la *sociedad misma*, con su moral, su derecho, su religión, nos empuja a buscar nuevos elementos de juicio por este camino. Los hitos de esta línea crítica son bien conocidos: en 1950, se entabló una gran polémica en *The New Statesman and Nation*, sobre la «Play of Ideas». Iniciada el 4 de marzo por Terence Rattigan, fue continuada por James Bridie, Benn W. Levy, Peter Ustinov, Sean O'Casey, Ted Willis, Christopher Fry, y cerrada por el propio G. B. Shaw, el 6 de mayo de ese mismo año, cinco meses escasos antes de su muerte.

T. Rattigan acusa a Shaw y al teatro ibseniano en general de proponer ideologías concretas y de no escribir sobre los hombres sino sobre las cosas —de no escribir, en una palabra, sobre lo eternamente humano—. James Bridie, amigo personal de Shaw, se apresura a ratificar la preferencia del irlandés por aquellas obras que contienen ideas en detrimento de las «plays containing no ideas at all», pero asegura que nunca cayó en la confusión de tomar abstracciones por realidades. Es interesante, sin embargo, la observación de Rattigan acerca de la tendencia de Shaw a no escribir sobre los hombres, sino sobre las cosas; pues tal reproche, visto desde una perspectiva diferente, bien podría transformarse en una valoración positiva. Es evidente que Shaw está más interesado en la sociedad que en el hombre, en la medida en que la historia es un proceso, «*un proceso sin sujeto*», como dirá Althusser. Esto no quiere decir que pierda de vista, ni siquiera por un momento, a los hombres reales; pero el hombre no será el punto de partida, sino el punto de llegada de un análisis que arranca de las relaciones sociales. Y es precisamente esa conciencia de la *reificación* del hombre lo que lo aleja del mundo de las ideologías, y lo acerca al mundo de la existencia, al mundo de la primacía del ser sobre el pensamiento, de la materia sobre la idea. De ese proceso histórico, Shaw escoge situaciones concretas, las observa y las analiza con su optimismo característico, pues es consciente —como Brecht— de que «porque las cosas son lo que son, no serán siempre lo que son». A veces, ese afán de continua disección del proceso histórico, le lleva a hincar el bisturí en edades pretéritas —*Saint Joan*—, arrastrándolas hasta el espectador moderno y proyectándolas hacia ese futuro en el que el dramaturgo inevitablemente cree. Lejos de evocar la historia en el escenario, proyecta la escena *en* la historia, confrontándola con una realidad en absoluto estática o fija, sino contradictoria, cambiante y, en consecuencia, modificable. Recordar el pasado y las fuerzas represivas de ese pasado es buscar un mundo de justicia y libertad en el futuro. Olvidarlo, con sus sufrimientos, es perdonar a las fuerzas que originaron tales sufrimientos, es negarse a destruir esas fuerzas. Recuperar el pasado —analizándolo y explicándolo— es el primer paso hacia la liberación, pues, como dice Marcuse, «in the development of civilization, freedom becomes possible only as *liberation*». Pero recordar el pasado no basta, si ese recuerdo no se transforma en práctica histórica.

A través de las obras de Shaw el espectador es capaz de descubrir el sistema social que sustenta la acción. Su drama no se queda únicamente en la anécdota o en la mera

asociación, con lo que el texto trasciende lo que podríamos denominar su función metonímica. Así, en *Major Barbara* hay una intención individual de ser útil, de ayudar a los demás, pero esa ayuda se convierte en daño por causa del sistema invisible. Es ese velo —idealista— el que oculta que el problema central es un problema de división de clases. Rasgar ese velo que enmascara esa realidad será el paso previo para descubrir el poder secreto que deforma las relaciones entre los hombres (14). Y Shaw trata esas reglas de convivencia humana como temporales e imperfectas, para que el espectador haga algo más productivo que observar, se sienta estimulado a pensar y acabe pronunciando un juicio. Sitúa al lector o al espectador en el proceso dialéctico mismo, no le da una solución, sino que le hace continuar la acción una etapa más adelante. Propone, pues, una estructura dramática abierta donde la participación activa del espectador sea posible, en contra de la estructura cerrada tradicional, que favorecía la absorción pasiva del producto por parte del auditorio. Así, pues, parece que el hombre en el drama shaviano no es una entidad privada, ni las relaciones sociales son algo impuesto simplemente sobre él. Más bien, el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad dentro del hombre y no es posible crear una personalidad psicológicamente interesante sin entender las corrientes sociales y su poder para hacer de él lo que es y para evitar que sea lo que no es. Shaw nos muestra el hombre en *proceso de ser* —con toda la complejidad que esto conlleva— y no simplemente estimulado por lo externo. No sólo existe una interacción entre el individuo y la sociedad; en realidad, son parte uno del otro. El antagonismo entre personajes, entre voluntades, deseos o pasiones, no es un conflicto de entes abstractos, sino de seres reales condicionados por sus caprichos, por sus ideologías, por sus circunstancias familiares o, en último extremo, por sus circunstancias socioeconómicas. El teatro que Shaw propone no es una reducción a escala del mundo subjetivo del autor, ni una tribuna de oradores. No hay ningún personaje que se convierta en portavoz exclusivo de las ideas del dramaturgo sobre el mundo. No ofrece una imagen prefabricada de la realidad, dirigida a llenar la mente vacía del espectador. En su dramaturgia cobra sentido el conocido quiasmo: «No es la conciencia de los hombres lo que determina su existencia, sino, por el contrario, su existencia social la que determina su conciencia». Así se plantea en *Major Barbara*. Shirley, orgulloso de su pobreza, se encara con Undershaft, rico vendedor de armas, «I wouldn't have your conscience, not for all your income», le dice; pero el millonario es tajante en su réplica: «I wouldn't have your income, not for all your conscience.»

Creo que a estas alturas podemos confirmar el presentimiento de Edmund Wilson, en 1948, de que el futuro trastocaría la opinión que de Shaw tenían sus contemporáneos: es decir, la de un promulgador de ciertas ideas, por encima de su capacidad artística (15). Una mirada a la complejidad temática —de alguna manera esbozada has aquí—, unida a la diversidad formal de su obra, nos irá abriendo el camino hacia la demostración de lo afirmado. Pero antes, conviene, creo, preguntarse por la causa que ha dado origen a esta corriente crítica empeñada en no ver en Shaw algo más que un mero promulgador de ideas. Sin duda, la *aparente* simplicidad de sus personajes ha contribuido a ello, en gran medida. Efectivamente, parece clara la tendencia del drama didáctico a sacrificar la complejidad de la situación y de los personajes en favor de una pureza esquemática cargada de «mensaje». No cabe duda de que Shaw parte, en el análisis de situaciones y personajes, de binomios extremadamente maniqueos. En términos pictóricos no se trataría de una técnica de sombras, sino de con-

trastes. Establece una oposición tajante entre la más abyecta miseria y la opulencia más agresiva, entre la inocencia y la culpabilidad, entre el capitalismo más inhumano y el socialismo más utópico. Estos extremos se funden en una impresión ponderada, moderada, como si se tratase de un lienzo puntillista o impresionista. Al dividir entre luz y oscuridad es capaz de transmitir la totalidad del objeto sin sombras. La dialéctica de su obra consiste en superar el dualismo en una reconciliación enriquecida por la oposición de contrarios: este dualismo jamás tiene naturaleza estática, sino que se resuelve dinámicamente en el sentido progresivo de la historia. Estamos, pues, ante una estructura orgánica de tonalidades antitéticas, no ante fórmulas carentes de significado. Dicha estructura queda configurada, no a través de la utilización de abstracciones arropadas de cualidades humanas, sino de personajes humanos trazados de rasgos típicos, debido a su carácter sintético y formalizado, cualidades éstas inseparables del mundo de la ficción.

Los interlocutores de *Major Barbara*, por citar un ejemplo, son una síntesis, pero no de clichés y de lugares comunes, sino de elementos individualizados y relevantes, a la vez que responden a un cierto grado de estilización, de formalización (lo cual no debería asustarnos si admitimos que, en definitiva, todo arte es forma, convención, artificio; o para decirlo de otra manera, si todo arte es formalización de un proceso). No se trata, pues, de personajes abstractos, sino formalizados. Por ello no es fácil estar de acuerdo con Robert Whitman cuando sitúa los términos dialécticos de *Major Barbara* en el campo puramente especulativo de las ideas (16). Siguiendo el modelo hegeliano, Whitman afirma encontrar en el «pure power» de Undershaft el componente positivo —la tesis— del triángulo dialéctico, en el «christian idealism» de Barbara el elemento antitético, todo ello sintetizado en el intelectual novio de Barbara, Cusins. Visto así el proceso, es evidente que nos encontramos ante el más genuino drama de ideas. Pero si volvemos la vista a ese carácter sintético y formalizado, propio de todo personaje literario, tal vez sea posible ver en Undershaft y Barbara dos aspectos —formalizados y, por tanto, de algún modo deformados— de una misma realidad; dos formalizaciones simples —no excluyentes, sino acumulativas y complementarias— de un proceso histórico complejo, que personifican, juntamente con Cusins, un momento social concreto, en calculada antítesis con el mundo victoriano anterior, encarnado por Lady Britomart. Dicha antítesis tendría como meta la búsqueda de una salida, producto de la lucha real entre esos *dos mundos*, concebidos por Shaw el artista, no entre *dos concepciones del mundo* de Shaw el ideólogo. Sin duda, existe una «direccionalidad» provocada por el autor y por su convencimiento de que el hombre es susceptible de continuas mejoras y constantes progresos. No se trata aquí de contemplar las ideas de un escritor como sustratos hostiles al proceso creativo, más bien parecen necesarias e incluso inevitables. Es más, estoy convencido de que el efecto estético, en una obra literaria, depende, en cierto modo, del poder intelectual utilizado para modelar el material bruto recogido por el artista. De lo que se trata es de descubrir la *base dramática* de la obra de Shaw. Y es posible que el análisis del lenguaje pueda ayudarnos a descubrir en Undershaft y Barbara, no dos ideas contrapuestas sobre la realidad, sino dos realidades concretas de un mismo todo: la vida humana. No es nada nuevo detectar la utilización por parte de Shaw del lenguaje metafórico; incluso podría hablarse de algunas de sus obras como metáforas continuadas. Si, como dice Ifor Evans, «at its highest imagery, and in a supreme way, metaphor, by drawing together widely separated objects and experi-

ences into a brief and unlaboured expression asserts the unity of human life», Shaw comenzaría plasmando extremos para integrarlos en una única imagen poética polivalente.

Esta complejidad estilística, que huye del discurso directo, lineal, hacia otro más oblicuo, distanciado, tiene lógicamente implicaciones temáticas, hasta el punto de que una de las pocas afirmaciones que me atrevería a hacer sobre la extensa producción de Shaw se resume precisamente en el carácter *complejo* de su construcción. (Tan complejo que no creo que sea posible encontrar todas las claves interpretativas en el solo hecho teatral. No sería demasiado presuntuoso, pienso, sugerir que tal vez el espectador debiera preguntarse antes, durante y después de la función, qué estaría dispuesto a aportar él mismo al propio espectáculo.)

Esa temática pasa, naturalmente, por la criba ideológica del dramaturgo, pero sus raíces parecen enclavadas en la historia misma (17). El mundo, tal como Shaw lo ve, ha sufrido un proceso de extrañamiento. El hombre —sujeto— está siendo dominado por las cosas por él creadas —objeto—; ha sido víctima de un proceso de *reificación*. «Our laws make law impossible; our liberties destroy all freedom; our property is organized robbery; our morality is an impudent hypocrisy...», dice (18). La función de la superestructura ideológica consiste en mantener esta distorsión social, haciéndola aparecer como algo natural, y en tanto en cuanto tiende a perpetuar tal alienación, es ahistórica. Encuadrado en esta encrucijada el teatro, su función social resulta evidente. Si Shaw, en sus obras, no pretende acercarnos al terreno de la empatía, si no busca la unidad emocional del espectador con la realidad representada —una realidad al parecer alienada—, sino que, más bien, intenta colocarnos a la distancia indispensable que posibilite una mínima actitud crítica, su teatro supondría una disociación de la alienación, es decir, una *alienación de la alienación* (19). Su función consistiría en la rehistorización de periodos concretos invertidos dentro de la historia. La alienación teatral —el distanciamiento— nos garantiza el desenmascaramiento de la ideología. Visto así el teatro de Shaw, no sería un teatro ideológico o tendencioso; intentaría, más bien, ser la negación de la ideología. No propondría soluciones ideológicas —rígidas, inflexibles, de por sí—, sino que debería generar una sensación de movimiento dialéctico, de cambio histórico. Mientras un teatro ideológico esclerotizaría el proceso histórico, la distancia crítica de la alienación propende a la integración histórica, a la creación de una estructura abierta, imprescindible para el cambio.

Con sus finales abiertos, con sus respuestas mínimas —nunca encontramos una solución definitiva—, seguidas de inevitables nuevas preguntas, con su estilo oblicuo, su estructura antitética, sus quiasmos, sus paradojas no resueltas y su fino sentido del humor —por lo que mereció el calificativo de «terrorista», por parte de Brecht—, Shaw busca la interrelación dialéctica del teatro y la realidad, a la vez que huye del dogmatismo ideológico. Los acontecimientos dramatizados pasan a ser situaciones expuestas, acciones que pueden ser continuadas. El estímulo, al que se ve sometido el espectador, proviene tanto del nivel temático como del nivel formal, pues en dos de las técnicas retóricas más utilizadas por Shaw —el quiasmo y la antítesis—, tanta, e incluso más, fuerza procede de la oposición conceptual como de la oposición formal, es decir, de los propios elementos lingüísticos, que entran en una contraposición tanto mayor por cuanto que se parecen más. Como comenta John Mills, «Shaw sets up conflicts in the language itself» (20). Estos extremos exigían del auditorio una pos-

tura crítica y un esfuerzo mental, que nuestro autor siempre tuvo presentes al emprender su tarea teatral: «I have no doubt I shall at last persuade even London to take its conscience and its brains with it when it goes to the theatre instead of leaving them at home...», solía comentar.

III

Después de las consideraciones precedentes, y teniendo en cuenta la obsesión shaviana de colocar a sus contemporáneos ante «unpleasant facts», parece lógico concluir que las obras de Shaw tratan esencialmente o giran en torno a temas concretos, «materiales». Digo «materiales» por considerar que se hallan circunscritos al campo de la «materia», en contraposición al campo de la «idea», pues, como he intentado demostrar, Shaw está más interesado en las relaciones de los hombres en sociedad, tal y como se revelan en las acciones de la vida pública, que en cuestiones absolutas y especulativas. Con esto no pretendo formular un cambio de denominación para los, hasta ahora, llamados «dramas de ideas», pues no creo que la solución radique en un mero relevo de etiquetas. Por otra parte, soy consciente también del desgaste que ha sufrido la palabra que propongo y, ya de paso, quiero aclarar que no la utilizo en sentido específico alguno, sino en uno muy general. Simplemente, mi propósito es señalar —al margen de palabras— la senda por donde, en mi opinión, debemos acercarnos a George Bernard Shaw para una comprensión más profunda de su obra.

De cualquier forma, sí parece claro que seguir utilizando la denominación «drama de ideas», resulta, cuando menos, confuso, al aplicarlo a un teatro que, partiendo de una tradición popular, pretende convertirse en un verdadero proceso a la sociedad de la primera mitad del siglo xx, al tiempo que mantiene como meta la reintegración total del hombre.

NOTAS

(1) Martin Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theatre*. Greenwood Press, Publishers, Westport, 1976 (1963), p. 230.

(2) G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1981), en *Major Critical Essays*. Constable and Co., Ltd., London, 1955. p. 17.

(3) En segundo lugar Shaw aboga por «the disuse of the old stage tricks». *Ibid.*, p. 146.

(4) J. Dalrympe. «An Interview with Mr. Shaw». *Theatre Arts*, XXXII. 3, 1948.

(5) G. B. Shaw, «The Play of Ideas». *The New Statesman and Nation*, XXXIX, May 6, 1950. p. 511.

(6) G. B. Shaw, «The Technical Novelty in Ibsen's Plays (1913)», en Paul Goetsch, ed., *English Dramatic Theories: 20th Century*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972, p. 32.

(7) Aunque de un modo marginal, creo que conviene señalar el hecho de que la calificación del teatro, por parte de Shaw, como «... a factory of thought, a prompter of conscience, an elucidator of social conduct...», coincide con la idea brechtiana del teatro como un desfile de modas: «Sobre el tablado no se exhiben las últimas novedades en *materia de conducta*». (Los subrayados son míos.) B. Brecht, *Escritos sobre el teatro*, II.

(Tr. por Nélida Mendilaharsu). Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970 (1963), p. 44.

La afirmación referente al énfasis puesto por Shaw en la parte cómica, corresponde a L. Casson. «G. B. S. at Rehearsal», *Drama*, XX, Spring 1951, p. 13.

(8) Cfr. Christopher Caudwell. *Studies and Further Studies in a Dying Culture*. Modern Reader. New York & London. 1972. pp. 1-19.

(9) Cfr. M. F. Rubinstein. «The Shavian Technique», *Drama*, XX, Spring 1951, pp. 14-5.

(10) G. B. Shaw, «The Play of Ideas», *op. cit.*, p. 510.

(11) G. B. Shaw, «Preface» to *Back to Methuselah*. Constable and Co., Ltd., London, 1949 (1921), p. XII.

(12) Con vistas a facilitar la comprensión de las líneas que van a continuación, me he permitido transcribir aquí los dos monólogos utilizados en el análisis:

THE DEVIL. I... confess to you that men get tired of everything, of heaven no less than of hell;

and that all history is nothing but a record of the oscillations of the world between these two extremes.

An epoch is but a swing of the pendulum; an each generation thinks the world is progressing because it is always moving.

But when you are as old as I am; when you have a thousand times wearied of heaven, like myself and the Commander, and a thousand times wearied of hell, as you are wearied now,

you will no longer imagine that every swing from heaven to hell is an emancipation, every swing from hell to heaven an evolution. Where you now see reform, progress, fulfillment of upward tendency.

continual ascent by Man on the stepping stone of his dead selves to higher things, you will see nothing but an infinite comedy of illusion.

You will discover the profound truth of the saying of my friend Koheleth, that there is nothing new under the sun.

Vanitas vanitatum.

(*Man and Superman*, 1903. Act III.)

DUNOIS. I think that God was on your side; for I have forgotten how the wind changed, and how our hearts changed when you came; and by my faith I shall never deny that it was in your sign that we conquered.

But I tell you as a soldier that God is no man's daily drudge, and no maid's either.

If you are worthy of it He will sometimes snatch you out of the jaws of death and set you on your feet again; but that is all: once on your feet you must fight with all your might and all your craft. For He has to be fair to your enemy too: don't forget that. Well, He set us on our feet through you at Orleans; and the glory of it has carried us through a few good battles here to the coronation. But if we presume on it further, and trust to God to do the work we should do ourselves, we shall be defeated; and serve us right!

(*Saint Joan*, 1924. Sc. V.)

(13) J. L. Styan. *The Dramatic Experience*. Cambridge U. P., 1975 (1965), p. 77.

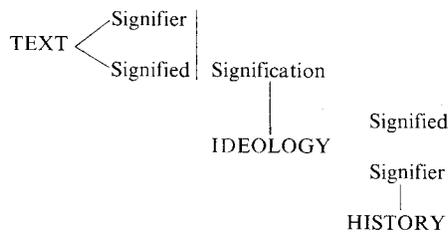
(14) Es posible que el intento más claro, por parte de Shaw, de desenmascarar la realidad se encuentre en su obra *Heartbreak House*. El presente se compone de máscaras, de fantasmas, de clichés, de apariencias y, como nos advierte uno de los personajes, «the game is to find the man under the pose».

(15) Edmund Wilson. «Bernard Shaw at Eighty», en *The Triple Thinkers*. Oxford U. P., 1948, p. 163.

(16) Cfr. Robert Whitman. *Shaw and the Play of Ideas*. Cornell U. P., 1977, pp. 223-230.

(17) En modo alguno estoy proponiendo unas relaciones directas, *causales*, entre la historia y el teatro de Bernard Shaw, sino que, como sugiere Lucien Goldmann, tales relaciones tendrían un carácter *homológico*. Cfr. *Pour une sociologie du roman*. Gallimard, Paris, 1964.

Quizá el diagrama propuesto por Terry Eagleton resulte también esclarecedor, a este respecto:



(Terry Eagleton. *Criticism and Ideology*. NLB, 1976, p. 80.)

(18) G. B. Shaw, «Preface» to *Major Barbara*. Constable and Co., Ltd., London, 1947 (1905), p. 238.

(19) A falta de otros términos más adecuados en castellano, he tenido que decidirme por la palabra *alienación*. Evidentemente la primera alienación no es un equivalente exacto de la segunda. Sin duda, si utilizáramos sus formas alemanas (*Verfremdung* y *Entfremdung*) quedaría patente que se trata de dos conceptos cercanos, pero no idénticos.

Las traducciones más generalizadas de *Verfremdung* a nuestro idioma han sido Distanciamiento, Extrañamiento y Alienación. A la hora de decidirse por una acepción u otra, el dilema se plantea al comprobar que los dos primeros

términos se alejan *formalmente* demasiado de alienación (*Entfremdung*), mientras que en el tercer caso se identifican plenamente: alienación (*Verfremdung*) y alienación (*Entfremdung*).

En las líneas siguientes, al referirme al concepto de *Verfremdung*, utilizo expresiones como «la alienación teatral» o «la distancia crítica de la alienación», para evitar posibles confusiones y, a la vez, para seguir manteniendo el paralelismo y eludir la incorporación de nueva terminología.

(20) John Mills, «Language and Laughter in Shavian Comedy». *The Quarterly Journal of Speech*, LI, 1965, p. 439.

