

Recordemos que al hombre lo persigue, desde tiempos inmemoriales, la manía de lo desmesurado, vive enfrentado a la pasión y ésta le da ambiciones desmesuradas, le falsea el equilibrio de la vida y lo amenaza de muerte. La justicia universal pone las cosas en su verdadero lugar y todo se termina cuando la balanza de la Justicia queda en su justo punto de equilibrio. Así vemos que, en las grandes piezas de teatro, finalmente los Dioses efectúan una especie de Juicio Final. Por ejemplo, lo vemos en Hamlet. La tragedia de Shakespeare finaliza con la llegada del ángel luminoso de Fortinbras, que restablece el equilibrio universal. Hamlet muere, y esto era justo, porque estaba en plano desmesurado. Los otros, que estaban como él, también mueren. Solamente sobrevive Fortinbras, que era el héroe y que tiene el rol de arreglar las cuentas de cada uno, y así puede el espectador, después de esta ráfaga de justicia, volver a su hogar reconfortado.

Y esa es para nosotros, gente de teatro, la mayor alegría: ver que el espectador se siente, como si dijéramos limpio de sus pesares.

Para terminar, les voy a referir una anécdota. Un día, en un salón, un psiquiatra o psicoanalista, le decía a un obispo: "Monseñor, en el pasado, era en sus dominios, en el confesionario, donde los fieles iban a psicoanalizarse, mientras que hoy han encontrado un sitio más confortable, tendidos en cómodos divanes, sin hacerse daño en las rodillas, donde los psicoanalizamos amablemente". Y el obispo le respondió: "Tal vez tenga usted razón, querido doctor, pero la diferencia entre nosotros dos es que ustedes no perdonan como yo". Y bien. Nosotros no tenemos la pretensión de perdonar como el obispo ni pretendemos curar como el psicoanalista, pero muy a menudo tenemos la sensación de reconfortar a nuestros semejantes y de limpiarlos de sus pesares. Y si no tuviéramos otra recompensa que esa sensación, sería siempre el nuestro el más hermoso oficio en el plano social. Y por eso nuestra divisa es: **SOBRE EL HOMBRE, POR EL HOMBRE, PARA EL HOMBRE...** Y muchas gracias por haberme escuchado. ♦

EL PAPEL DEL ESPECTADOR EN EL TEATRO

Por Alejandro Lora Risco

Al descorrerse las cortinas, sorprendemos al público en pecado flagrante de indiscreción. Lo que ocurre allí enfrente, a la vista de un auditorio que respira al compás de un diapason demiúrgico, es un hecho real y verídico que compromete su conciencia. Y, en efecto, aunque se olvide, o se ignore, por regla general, que el acto de interpretar un ente de ficción revela en todo instante la más profunda intimidad y temple del actor, la del hombre que se metamorfosea en actor y en personaje, es esa intimidad a flor de piel que nadie ve, la que opera sobre los espectadores como el auténtico, viviente y grávido, aunque velado, fundamento dramático... del drama.

Un actor como Jouvet, que solía pensar con la diafanidad de un gran psicólogo, nos ha revelado lo siguiente: "La mayor cualidad del actor es poder conservar algún dominio sobre sí en el momento en que ha perdido ese dominio. Tal es el glorioso equívoco del actor. Aquí se justifica el desdoblamiento, el conflicto en medio del cual vive". ¿No ha cuasi esclarecido el misterio? De sus palabras se deduce que, de cierto, el actor juega a nuestra vista arriesgándolo todo, sin embozo, sin artificio, dejando ver la entraña viva, desgarrado por la naturaleza misma del trance, tiñendo sus palabras, sus gestos y su voz con la esencia de su intimidad más profunda, siempre en vilo y desnudo ante quienes, quizás, ignoran la substancia de ese dramático desplazamiento interior o "conflicto en medio del cual vive".

Tan solo se encuentra, tan absolutamente solo con su nuevo yo íntimo, tan seguro de hallarse en posesión de la completa soledad sin fronteras de sus abisales secretos, que uno

de los maestros de la dramaturgia contemporánea, Eugenio O'Neill, ha podido explotarlo interpolando en las réplicas de alguna de sus obras, en "Extraño Interludio", por ejemplo, aquellos largos monólogos o apartes imposibles de consentir en un teatro serio y moderno. O'Neill, sin embargo, comprendía que el actor no puede ya temer al público indiscreto, ni tampoco él por su lado rasgar la ligazón inconsutil del hecho realístamente reflejado, convencido de que el público puede adquirir, a través de esos raros apartes, sin riesgos de despertar al artificio, la más exacta y pura noción de la verdad escénica.

A una luz insólita, la condición del público sería más bien la de extraño. Es un curioso entremetido, sin género de dudas. ¡Cómo gira el trozo de vida palpitante, ajeno por completo a esa presencia, semivelada en la obscuridad, pero acechante y avizora! Allí está sin disimulo espiando la acción, enterándose, como Petrus in cunctis, de lo que no debiera, violando un secreto.

Si, por ejemplo, pensamos en el cine, la obscuridad total descarta de un plumazo al husmeador anónimo, reduciéndolo a polvo. Lo que no importa nada, a la postre, porque como masa que no llega a ser público, frente a la pantalla donde todo ya viene hecho, manufacturado, su presencia carece de significación positiva y humana. ¿Dónde está la conciencia que yazga en relación directa con el acontecimiento dramático? Por el contrario, en el teatro, está llamado a cobrar mayor corporeidad en la medida que su papel de simple agente a la expectativa, se convierte en el de un nuevo personaje más, en el Testigo ideal y cardíaco que se aneja, adhiere, enlaza y hace suya esa misma realidad o suceso inalienable.

En ello debe verse la diferencia radical entre teatro y cine, considerados como mundos de arte. Pues mientras éste, al manifestarse, puede prescindir de la realidad, del meollo ontológico del auditorio, y trabajar con él como con un supuesto extrínseco a la acción, el teatro no puede constituirse como tal sin arrebatarse de golpe su presencia, para modelarlo a su sabor, como una arcilla virgen, y precipitarlo en su autenticidad misma.

No tiene el cine, en buena cuenta, un público como testigo de fe y testimonio de la historia, porque aquél no permite, de ninguna manera, la formación de ese público. Ha zanjado con éste por adelantado todas las diferencias. El Director es el único consumidor ideal del film. Se hace su película para

él, para detener y retener su visión o sus impresiones del mundo y lanzarlas por modo arrollador a la faz de los hombres, sin darles tiempo de enfrentársele polémicamente. O sea, antes de que la masa se convierta en la categoría de "público". Tiene que responder el cine a esta necesidad específica de nuestro tiempo: formar masas que sea imposible desmenuzar en individualidades. El cine es el aporte exacto con que la cultura hollywoodense traba y conjura la anarquía del espíritu.

Mientras que la novela americana de la vieja generación del 20 —los "pepenar basura"— denuncia horripilada ese poder atomizador de la sociedad mecanicista, el cinematógrafo, concentrando sus fuerzas, contribuía a consolidarlo. Le estaba prohibido al hombre vislumbrar su rango de individuo por dejar de ser una incolora y vacía unidad civilizada. En tanto que esa misma novelística, con las que nuevamente han de enlazarse las de las décadas del 30 y del 45, observa cómo cae el hombre absorbido por la inflexible maquinaria que se nutre de la abdicación espiritual y moral de cada una de sus víctimas —tal como lo han narrado Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, Steffens y Fitzgerald, entre otros—, el cine se convierte en el instrumento matriz de ese paraíso limbárico que invita a la evasión. El enérgico individualismo puritano, constructor del coloso, yace ahogado y transmutado en relativismo pragmático, para el que todo es plausible mientras conduce al éxito, teniendo éste, he ahí el busulis, un contenido nivelador impuesto por el subconsciente de la sociedad. ¿Puede explicarse de otro modo la tremenda impasible, desearnada reacción, por ejemplo, de un Faulkner, o la fuga metafísica de un Thomas Wolfe?

El cine es el alimento más precioso allí donde hay que extirpar de raíz y olvidar para siempre los firmes sentimientos individualistas y autárquicos sobre cuya gran aventura quedó consolidado el portentoso juguete mecánico de la civilización zación.

Precisamente, no podía ser el cine, sino la pura concepción dramática, la que pusiera de resalto el terrible conflicto que aboca la personalidad al nihilismo organizado. Fue Eugenio O'Neill, y en ese momento inconfundible que se conoce como la "era del jazz", quien, insuflando aliento a sus creaturas irreales, las hace concluir en que "no hay paz sino en la sumisión, ni más realización que la de un destino que ignora la autoafirmación individual." (Dauwen Zabel).

Que este hiatus traumático ni ha desaparecido ni es un

problema circunstancial en cuyos hilos se enreda y ahoga el mundo americano, sino una especie de substratum o malla ateneante que signa uno a uno sus caracteres peculiares, lo prueba el sprit con que un gran sociólogo ha logrado impresionar algunos rasgos inequívocos de las ciencias sociales y del pensamiento filosófico norteamericano. Me refiero a Hui-zinga, quien, en su "Amerika Levend en Denken", afirma sagazmente que el optimismo norteno se basa en una actitud antimetafísica y antihistórica, en el endiosamiento del presente y del **behavior** y en el consciente rechazo de las fuerzas oscuras de la vida y del universo sobre que reposa la verdadera actividad creadora de la personalidad y del espíritu. ¿Puede extrañar, por lo tanto, que la cinematografía, aglutinada en esa trama sociológica, sea el vehículo todopoderoso que tiende un puente irresistible entre las masas y el cielo de los "valores ilusorios" (Straumann)? (1).

El film, o por mejor decir, su director, recorta en serie sus tipos de auditorios, sin importársele una higa la libertad inherente, palpitante y vivaz, de estos últimos. La distancia que los separa es tan grande, aún complementándose, que pueden vivir uno en la total ignorancia del otro, sin más índice fiel que la taquilla.

Pero el teatro no existiría en modo alguno sin el público. Entendámonos, no con un público nominal y pasivo, sino con otro más concreto que tiene que arrostrar peligrosamente y que puede vivir o morir según las circunstancias. Ya en los orígenes del teatro, el hombre asiste como partícipe de la comunidad a un misterio religioso. Si luego, el desarrollo lógico, de la escena ha hecho de él, en teoría, un héroe frío e impar-

(1) No pretendemos negar las posibilidades de la cinematografía como arte: su verdadera significación estética ha sido apuntada de modo magistral por Lewis Mumford ("Técnica y Civilización"), quien la considera, junto con la fotografía, como una de las "artes específicas de la máquina", en el sentido capital y profundo que el autor le ha dado a este término. Lo que hemos hecho es más bien constatar su influencia negativamente socializadora, de lo que el propio Mumford puede convencernos cuando dice: "Es un accidente social desgraciado —como ha ocurrido en muchos aspectos de la técnica— que este arte fuese groseramente *desviado de su función propia* por la necesidad comercial de crear exhibiciones sentimentales para una *población metropolitana emocionalmente vacía*, y que vive de prestado de los besos, de los cocktails, de los crímenes, de las orgías y de los asesinatos *de sus ídolos fantasmas*". (El subrayado es mío). Ob. cit. p. 1333, Edit. EMC, Trad. de C. M. Reyles.

cial, un aguaitador bien arrellanado en su butaca, la situación verdaderamente profunda no ha cambiado en nada. Su finalidad más alta ha de ser siempre reconstruir ese misterio. Con razón, Paul Arnold aspira en su "L'Avenir du theatre", a un "retorno al valor místico del teatro". Sólo la fe del curioso anodino, que sorprende una serie de actos privados y ajenos, puede salvarlos y justificarlos. Sin esta fe espontánea y caldeante, la historia que transcurre en la escena se derrumbaría, sería incapaz de mantenerse enhiesta, se convertiría en fantasías inconsistentes y absurdas, fantasmáticas. Suministrando los elementos de esa fe, como lo hace cualquiera de las demás artes, el teatro tiene que ganar a cada instante una batalla en la que siempre lleva la peor parte y todas las trazas de perder. "El hombre se fastidia y por eso va al teatro", ha dicho Paul Claudel.

¿Cómo modelar y arrebatar al extraño, ganándole como un testigo sólido y conscientemente comprometido? El espectador en su butaca no es tábula rasa, está sometido a mil y una influencias, lastrado por su propia experiencia, banal o en preocupación. Al instalarse, permanece rígidamente sometido a esas influencias: carece de soltura, y por muy sugestivo que sea el nuevo ámbito, no puede relajarse ex profeso como lo hace el nadador al entrar en el agua. El espectáculo mismo tiene que vencer esta formidable resistencia inconsciente, inconscientemente activa. De allí que, cuando se alza el telón y surge ante la vista la intimidad de la escena, parece que lo que hemos descubierto es más bien una cerradura, a través de la cual atisbamos y entremetemos las narices, violando aquella intimidad.

Allí comienza otro plano diverso, muy pocas veces observado, de la acción dramática. Al amable fisgón debe convertirse en el compañero necesario, en la conciencia atestiguan-te y comprometida, en el cabo final donde la historia se remata. Si eso no llega a ocurrir efectivamente, la representación fracasa. Lejos de concretarse como trozo viviente, se resquebraja en la inercia del espectador, que seguirá siendo un enervado y casual impertinente, y no la auténtica columna de la representación.

Es el curioso desafío que le plantea el público al autor, al actor, al regisseur, al maquinista, al luminotécnico, etc. Todas las mutaciones que ocurren en escena alcanzan al espectador. Porque, precisamente, más allá de su escasa relación de simpatía, comulga con lo extraordinario, tiene fe en lo ma-

raviloso. La mentira verdadera o lo "real fabricado", como dice Jouvett, sólo puede sostenerse, a fin de cuentas, en su táctica decisión de admitirla como el sustentáculo que cataliza su propia transformación. La vivencia del actor lo compromete hasta ese punto en que no puede verlo actuar sino reconociendo que asiste a un misterio inefable, en el que tiene que creer con todas sus fuerzas. Esta participación, no simpática ni pasiva, sino constructiva, creadora, entraña a su vez un acto de fe que es el que airea y presta vuelo al edificio entero de la representación. La verdad del arte teatral culmina así en la conciencia conformada en el hombre viviente que atestigua, que da fe, que se transforma, que cree y que crea.

El teatro en el siglo XX ha redescubierto al público, al espectador, y lo ha vuelto a introducir en el reino de la ficción, otorgándole un rol que se desprende de la naturaleza misma de la escena. Como antaño Corneille, reaccionando con el más riguroso ascetismo escenográfico al desparramamiento barroco, en nuestra época, un Pirandello, un Thornton Wilder, un Giroudoux, un León Felipe, han hecho del espectador una especie de autor teatral. Desmantelando la escena, limitándola a lo más esencial y a lo superfluo, dejando que las bambalinas muestren por sí mismas su contextura enrevesada y mecánica, su andamiaje trivial y esquelético, han puesto a prueba su resorte imaginativo y su fe: lo han hecho poeta.

Tomar como base una comedia satírica de Shakespeare —"Twelfth Night"— y trasladar sus personajes al campo de lo trascendental, como lo hizo León Felipe, constituye una hazaña de madurez sin precedentes. El personaje central de "No es cordero, que es cordèra", resulta ser el tiempo y el sueño conjugados, es decir, dos de los valores clásicos de la metafísica española. Pero ha querido León Felipe desplegar esos valores haciéndolos jugar como entes de representación en las manos mismas de los espectadores, arrancándolos al plano filosófico o simbólico, donde por lo general lo sitúan los poetas filósofos. Juegan así una función estética principalísima. Lo que era en la obra isabelina un escamoteo banal, un divertimento sin trasfondo, en el autor hispánico es diversión poética en la que el personaje más llevado y traído es..... el espectador.

Es el resorte poético del público, en efecto, lo que se ha aventurado a tocar León Felipe, disparándolo muy lejos. La ilusión de verdad que procura el teatro debe romperse desde el momento que se levanta el telón, cuando el Capitán Ca-

rrozano empieza a recordar sus nociones de historia literaria. Puestos a prueba así los nervios del espectador, dejando extravasarse limpiamente los "secretos" sabidos del teatro, aquél debe posesionarse de su fantasía voluntaria y generosamente. Admitiendo, sí, a todas luces, el "engaño", pero al mismo tiempo convirtiendo la socializada por su cuenta, en objeto de fe. Cuando, al parecer, el conflicto carece de continuidad, o la comedia no avanza, o el desenlace es problemático, entonces surge del foso ese buen demonio de Carranzano e invita al público a confabularse con él, mostrándole palpablemente cómo se las arregla para imprimirle un nuevo movimiento a la acción. A nadie se le ocurrirá preguntar, sin embargo, cómo está allí y cuál es su verdadera naturaleza. Demonio, fantasma o deidad, su afable presencia simpatiza con los espectadores, a los que suele comunicar, escena tras escena, cómo van añadiéndose entre sí las acciones. Es decir, pues, que el público ha caído de lleno, por una libre determinación de su albedrío y buen sentido, en la esfera de lo sobrenatural, donde todo es ilógico, rico, falso y veraz, al mismo tiempo. Tal es el juego dramático de la obra: el público tiene que asumir su papel como ente de ficción y disponerse a colaborar con el trujamán activamente, dando así su aquiescencia a ese contrapunto poético que le exige el autor.

Todas las diferencias cualitativas que se han tratado de establecer entre el cine y el teatro, están contenidas en esta actitud radical de la conciencia del público. Para el cine, éste es una abstracción, una entidad apriori definida desde el set, un concepto aderezado artificialmente por multitud de tenacillas y prejuicios. El otro, es concreción viviente de una conciencia comprometida, conformada y conjurada allí mismo, como quien dice, sobre la marcha. El público de cine es homogéneo y neutro, insubstancial apéndice de la taquilla. El del teatro es caótico, heterogéneo y se trasciende a sí mismo en la unanimidad final del aplauso, asumiendo el color simbólico del espíritu en que ha sido informado por el hecho dramático. Comparado con el teatro, el cine es un oficio manual, exclusivamente artesanal, mecánico, un auto-regalo de la soledad pudiente. El teatro, por el contrario, es inconcebible sin esa radiación cálida y vivificante del auditorio, que da la tónica del estremecimiento y concentra peligrosamente la tensión creadora. Sobre él se levanta y muere cada vez y sin él se destempararía la escena, perecería por asfixia:

debe respirar en el oxígeno de esa conciencia que se yergue al mismo tiempo que levanta y sostiene la acción. Con él se corona y en él se apoya definitivamente la razón autenticadora de la ficción dramática.



UN TEATRO CIRCULAR EN PARIS

Por Jean-Jacques Bernard

“La apertura de una nueva sala es siempre un acontecimiento feliz en la vida teatral, particularmente la de hoy, porque demuestra la permanencia de la búsqueda y de la iniciativa en el movimiento dramático de París”.

Estas líneas son de André Villiers, profesor de la Sorbona, que es ciertamente el especialista francés mejor documentado sobre las experiencias de teatro circular de estos últimos años: le debemos una historia muy completa de los ensayos variados que se han hecho desde hace veinte años en los Estados Unidos.

No había todavía en París escenas especialmente construídas para la estética del “circular”. Habíamos asistido ya a espectáculos dados en circos, en otros tiempos por Gemier y Lugne-Poe, el año último por Jean Doat, que representó en el Circo Medrano **El sueño de una noche de verano**, en una adaptación de Paul Arnold. También el año último, el Teatro Nacional de Bélgica, bajo la dirección de Jacques Huisman, vino a dar en el pequeño teatro La Bruyère, especialmente modificado a este efecto, representaciones de una pieza de J. B. Priestley, “La visita del Inspector”, que suscitó el mayor interés.

Esta técnica del circular había permitido hacer curiosas observaciones, y ante todo, la bastante impresionante, de que sobre una escena ordinaria el muro más importante, y al mismo tiempo el más cerrado, es precisamente ese cuarto muro, que no existe, ese muro abierto, **cerrado porque está abierto**, ese muro impermeable.... Y es por esto por lo que el teatro circular, abierto de todas partes, está en realidad, cerrado por todas partes, porque supone cuatro “cuartos muros”, cuatro muros impermeables... Teatro abierto, teatro cerrado... A decir verdad, el Teatro Nacional de Bélgica representaba sobre un escenario sobrealzado y cuadrado... Pero la observación se