

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TEATRO
MODERNO

TESIS
QUE PRESENTA EL DOCTOR
ALLAN LEWIS
PARA OBTENER EL TITULO DE
DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

MEXICO

1954

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

P R E F A C I O

ESTE libro está escrito para todos aquellos que se interesan en el teatro, para todos aquellos encargados de dar vida a las representaciones en la escena, para todos aquellos encargados de mantener y alimentar esa existencia escénica de las obras con su asistencia a las representaciones. En resumen, este libro está escrito para todos, porque el teatro en justicia es propiedad común.

Al decir teatro, no estamos refiriéndonos exclusivamente a libreto, que más bien cae dentro de la jurisdicción de la literatura, sino a toda esa fusión de las diversas artes que intervienen en una realización teatral. Nos referimos a ese proceso colectivo en el cual se refleja el patrón cultural de una época y que aquí vamos a tratar de acuerdo con la relación entre el teatro y la sociedad que lo crea; de acuerdo con lo que el teatro como elemento en la existencia social del hombre, planteando problemas que la crítica convencional elude o trata de ignorar.

Nos hemos constreñido, en este escrito, a lo sucedido en el mundo moderno, el mundo que surgiera del Renacimiento. Nos hemos limitado al teatro de los últimos cuatrocientos años en su calidad singular como manifestación cultural distintiva y unificada, representativa de esta era de la civilización occidental. Comenzamos con Shakespeare, cuando surge un nuevo orden en la sociedad con sus muy particulares relaciones; y después con Ibsen y Shaw, cuando esa era llegó a su culminación y empezó a declinar. Ahora mismo estamos dedicados a escribir otro libro, continuación de éste, que contiene estudios acerca de cinco dramaturgos del siglo veinte: T. S. Eliot, de la Gran Bretaña; Bertolt Brecht, de Alemania; Sean O'Casey, de Irlanda; Máximo Gorki, de la Unión Soviética y Arthur Miller, de los Estados Unidos. Cada uno de los citados dramaturgos representa una dirección diferente ante el análisis crítico, y en conjunto vienen a sintetizar las potencialidades del teatro contemporáneo.

En verdad debemos admitir que el método escogido para este análisis es un tanto arbitrario. Aparte de considerar a los autores dentro del marco de la época que les corresponde, con referencias a su obra en general dentro del teatro, hemos creído pertinente destacar una sola de sus obras —su contenido, sus problemas de producción, actuación y dirección— como evidencia detallada para apoyar el punto de vista general y como un ejemplo de crítica dramática aplicada.

Cada nueva generación vuelve a descubrir el pasado. Para mí, las investigaciones que condujeron a este escrito han constituido una aventura, en la cual he vuelto a descubrir el pasado percatándome a la vez del presente, y espero con este esfuerzo transmitir al estudiante de las artes dramáticas algo de la esencia de esta aventura, que pueda incitarlo a descubrimientos propios, a un desarrollo fructífero de sus inclinaciones. Al dramaturgo y a todos los trabajadores que colaboran en el teatro, deseo sólo hacerles llegar un llamado de atención, señalándoles el papel tan importante que desempeñan ante la sociedad en la lucha por los valores humanos. Al público quisiera, por medio de este libro, indicarle de manera clara la función tan importante que desempeña en la creación y mantenimiento de un teatro vivo y dinámico.

CAPITULO PRIMERO

EL TEATRO Y LA SOCIEDAD

"... fin del arte dramático cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren ha sido y es presentar, por así decirlo, un espejo a la humanidad, mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico..."

"HAMLET"

LA NECESIDAD DE UN TEATRO

El teatro nació de la necesidad que el hombre tiene de sobrevivir. El hombre primitivo reproducía la caza en las orgías de la tribu. Los guerreros, al imitar los gestos y sonidos de los animales y ostentar horripilantes máscaras y disfraces, no solamente mejoraban su técnica de caza imitando a los más aptos, sino que adquirían un renovado valor contagiados por el frenesí ascendente de la danza. El resultado era un aumento de las reservas alimenticias. Cuando se hacía necesario un incremento de la población para contrarrestar la alta mortalidad, se organizaba el ritual fálico, cuya culminación era una danza sexual orgiástica, que daba como resultado un mayor número de nacimientos. En la aplicación de su política exterior, que por lo general llevaba el propósito de eliminar a la tribu vecina, la danza de guerra se hacía acompañar de cánticos y de golpetear de tambores para incitar hasta a los menos intrépidos a realizar la decapitación más eficiente del enemigo. Y cuando los rigores del invierno habían terminado, se celebraba la renovación de la fertilidad de la tierra con los alegres ritos de primavera. ⁽¹⁾

Así pues, el teatro nació con la necesidad de comer y procrear. Era la comunidad entera que participaba en la lucha organizada para resolver los problemas sociales. La historia subsecuente del teatro es una búsqueda

constante para volver a lograr esta unidad inicial, en un nivel superior de civilización.

Los tabús, convencionalismos y herencias culturales, fueron transmitidas a través del canto, los bailes y la mímica. (2) La representación no solamente era una escuela sino un lenguaje también, y a la vez una fuente de fuerza común. Aun la muerte, el enemigo más implacable del hombre, fue desafiada al dar vida escénica al espíritu de los muertos, en espectáculos intencionados. La palabra "representación" (play) indica los aspectos recreativos del teatro; pero el espectáculo funcional habría de llegar a influir en el hombre y los eventos, para comprender, controlar o propiciar las fuerzas de la naturaleza o entregarse al descanso físico y emocional. Aunque Broadway trataría de hacer del teatro una forma enajenable de diversión ociosa —y algunas veces parece que lo ha logrado—, el teatro es un lugar de reunión para la solución en común de problemas sociales. En la actualidad continúa siéndola. Alterado, deformado, con frecuencia sojuzgado o transformado debido a las cambiantes relaciones económicas, y ya sea que se trate de una bufonada, o de ballet, comedia musical, drama, televisión, radio o cine —pues sus formas son múltiples—, el teatro es la aspiración artística, cultural y espiritual de un pueblo, y con ello defiende ya una filosofía de aceptación general, o levanta una oposición, o conserva los mitos y normas morales y sociales de un régimen establecido, o propaga nuevos mitos para generaciones del futuro. Ofrece una visión, ya de bases reales, ya imaginarias de poetas y soñadores, de un mundo aparentemente incomprensible y en caos; pero siempre presenta y es "la forma y la presión de la época". "su fisonomía y sello característico".

EL DIOS DEL TEATRO

Conforme la sociedad griega se iba adentrando en las últimas etapas de la organización tribal, pasaban a ser de dominio sacerdotal los numerosos dioses; pero el pueblo se negó a ceder uno de ellos, Dionisio, el desenfrenado labriego de las colinas tracianas, con "hojas de vid en los cabellos". Tan ampliamente se difundió la celebración de su gloria, que poco faltó para que fuese elevado a un sitio de honor en el Monte Olimpo, debido a la presión popular. Pero no pudo lograrlo, y permaneció más cerca del mundo, sus pies en la tierra, más unido al pueblo. Dionisio, o Baco, o Iaco, pues sus formas y nombres fueron muchos, había sido al principio dios del vino y la francachela, festejado en grandes borracheras; pero ampliando su campo de acción llegó a ser considerado dios de

la tierra, de la fertilidad, del suelo y de la fecundidad. No exigía una adoración ciega; a cambio, en el éxtasis de una borrachera en la que servía de compañero al pueblo, éste compartía su divinidad, y gracias a él los hombres se tornaban por el momento. Posteriormente los ritos dionisiacos fueron aprovechados como la ocasión propicia para realizar sublevaciones contra la nobleza. ⁽³⁾

Por lo general el ritual en honor de Dionisio estaba formado por tres elementos: un alegre éxodo hacia el campo, un sacramento en el que una víctima era despedazada violentamente y en seguida comida cruda; y por último el regreso triunfal al hogar. El ritual tenía como base el mito, para explicar el retorno de Dionisio. Zeus, quien ocasionalmente disfrutaba de alguna aventura extramarital, llegó a enamorarse de Semel, una doncella de la tierra. Su esposa, Hera, con la constante preocupación de frustrar la infidelidad de su consorte, apremió a Semel a que pusiera a prueba el amor que declaraba tenerle Zeus, pidiéndole que provocara el mismo género de galanteo que había recibido Hera. Zeus apareció en todo su terrífico esplendor, tirando a una ígnea carroza, lanzando rayos y centellas. La pobre Semel murió de miedo, pero Zeus arrebató de las llamas a su hijo que aun no había nacido y lo cosió a su propio cuerpo. Fue así como nació Dionisio, del muslo del Todopoderoso, hijo del cielo y de la tierra, después de haber sido separado de su madre en medio de la incandescencia que todo lo consume. A partir de ese momento Hera concentró sus rabiosos celos en el niño, e indujo a los Titanes a destruirlo. Atrajeron éstos al niño, con alegres juguetes, manzanas de oro y trompos; y tras de alejarlo de sus protectores lo despedazaron, lo hirvieron en un caldero y se lo comieron. Zeus destruyó a los Titanes y en forma misteriosa el niño fue vne'to a la vida.

El mito y el ritual, cada uno acrecentando al desarrollo del otro, fueron incorporados al teatro griego. De la procesión orgiástica se derivaron la risa ventricular, la comedia y la farsa, el canto y la fiesta. Del diti-rambo del nacimiento y la muerte, triunfo y fracasos humanos, se derivó la tragedia.

En la actualidad aún conservamos los vestigios del ritual dionisiaco dentro del limitado teatro moderno. Nos arreglamos para la ocasión, el éxodo; pasivamente participamos en el sacrificio (los críticos son capaces de comerse crudo al autor); después de la función saboreamos un ligero refrigerio, y regresamos a casa comentando la obra. Pero todo esto lo hacemos solos, aislados, desintegrada la unidad. Somos nosotros, no Dionisio, quienes nos hemos desmembrado.

EL TEATRO PERTENECE A LA ÉPOCA QUE LO ENGENDRÓ

En las primeras formas del teatro, no hay duda en lo que toca a su causalidad social o a su respuesta a las necesidades inmediatas del pueblo. Pero conforme avanza la civilización de su primitiva homogeneidad hacia la división especializada del trabajo, hacia la jerarquía de clases; conforme los grupos conquistados van siendo esclavos en vez de cadáveres, y la propiedad privada enfrenta a un grupo contra otro; esa correlación directa se va perdiendo de vista. Y dentro de la sociedad subsiguiente el teatro ha cambiado. Unos cuantos elegidos son los que ahora actúan; primero los sacerdotes, más tarde los actores, mientras que el público participa vicariamente. Palabras, ideas, historias; dramaturgos que las moldean para darles forma, medios para presentar elaboradas producciones, se erigen como instituciones perfectamente delineadas. La lucha en común contra la naturaleza se ve dividida por los intereses antagónicos dentro de la estructura social existente. La verdad se vuelve una verdad a medias, y los esfuerzos para encubrirla y limitarla desvían de su verdadero camino a la extravagancia dionisiaca.

Pero hay momentos dentro de la evolución histórica de la sociedad en los que, saliéndose de su atrincheramiento dogmático, el hombre se enfrenta una vez más a su propio destino; en los que el individuo reafirma su importancia, cuando se torna guía en la búsqueda de la dignidad humana. Tal cosa sucede en la Atenas del siglo V a.J.C. y a fines del siglo XVI en Inglaterra. En tales momentos el teatro enuncia el fermento social, se desenvuelve dentro del medio ambiente circundante, ilumina al hombre que investiga, al hombre desamparado, al hombre que avanza, al hombre triunfante, al hombre consciente de las fuerzas en conflicto dentro y fuera de sí mismo; éste recibe ya la corroboración, ya la desaprobación de la filosofía implícita en sus propias acciones. Aquellos que participan pueden alcanzar alturas olímpicas en la exaltación del espíritu humano.

Hay ocasiones en que el individuo pierde su identidad, se convierte en un miembro anónimo de una masa férreamente disciplinada, se ve obligado a sustituir la inspiración por la obediencia. Tales fueron los últimos días del Imperio Romano, o más recientemente la Alemania de Hitler. En dichos momentos históricos, el teatro induce a la sumisión de las energías humanas con circo y pompa, gran ostentación y fastuosidad, exhibicionismo exterior para ocultar la gran debilidad interna. O durante el largo período obscurantista de la Edad Media, cuando los ritos eclesiásticos substituyen al teatro laico, y la ceremonia de la Misa se convierte

en el repetido e impresionante drama del día. En este mundo medieval de valores en formación, el sacerdote-dramaturgo, cantando místicamente en un lenguaje ininteligible, relegando las proezas del hombre a un segundo término, utilizaba al teatro, la mayor parte de las veces conscientemente, para impedir el conocimiento de los problemas existentes. Es la deidad dionisiaca arrancada de sus raíces. O en épocas históricas tales como durante la Restauración en Inglaterra, cuando el teatro puede estar al servicio de una Corte disoluta, y glorifica la superioridad, el distanciamiento de esa casta y la indulgencia sexual. Es la pierna de Zeus, placer y franquicia para todos los hombres, convertida en propiedad y distorsionada por una minoría.

Pero el teatro siempre pertenece a la época que lo engendra, es la expresión concentrada, a menudo lírica, frecuentemente universal de la experiencia. Por lo tanto, para conocer el teatro es necesario conocer los conflictos de la época que en él se reflejan, el modo como absorbe, alienta, niega, acelera o resuelve esos conflictos.

DOS EJEMPLOS CONTEMPORÁNEOS

Para ver esa relación en el pasado, es necesario reconstruirlo. Es más evidente en el teatro contemporáneo. *La Muerte de un Viajante* y *El Cocktail Party*, pueden servir como ejemplos representativos de filosofías básicamente opuestas, respuestas contradictorias a la búsqueda de los valores funcionales por el hombre. La obra de Miller, tan flúida como el momento, escudriñante, conmovedora, es positiva en su negación de lo pasado. La obra de T. S. Eliot es descarada, dogmática, negativa en su afirmación de lo que ya no es posible que continúe existiendo. Una, busca incoherentemente la formación de futuras posibilidades; la otra aprisiona al tiempo dentro de una ética reconstruída y petrificada.

La Muerte de un Viajante no es la tragedia individual de Willy Loman, sino la tragedia de una ideología que ha fracasado y de la cual Willy es la víctima inexorable. Profundos cambios sociales han hecho de su fe un mito; y él insiste en transmitir a sus dos hijos, su dividida personalidad, su resistencia a la prueba del tiempo, afirmando tercamente su validez cuando los hechos objetivos lo desmienten. Y va a la ruina moral por no poder reconocer su propia insuficiencia, o reconociéndola, siempre de manera superficial aun subconscientemente, no tiene más alternativa que la muerte, pues todo su exhibicionismo ha dejado de tener validez alguna y ha exprimido por completo la honestidad a la vida. El público, todo él integrado por vendedores en un mundo donde cada cual debe ven-

der para sobrevivir, ha sido convocado al tribunal de la duda, y aunque solamente unos cuantos pueden emerger con una resolución definitiva o con una reafirmación, una revelación nueva e inquietante ha desquiciado un problema común y pleno de significado. El público participa activamente. Si Arthur Miller hubiese tenido el valor de realizar plenamente los propósitos artísticos y la lógica de su tema —lo cual tenía perfectamente a su alcance— habría sido capaz de reconstruir la poderosa correlación social del teatro.

En *El Cocktail Party*, Eliot quisiera que buscáramos la salvación en las buenas acciones para con Dios, el Psiquiatra. Quisiera ofrecernos comprensión del caos contemporáneo imponiendo valores morales del siglo XIII trasplantados tendenciosamente al mundo de nuestros días. Adeceza esta confusión saturándola de impertinencias, con su toque de diversión “snob” y un preciosismo verbal. Celia Coplestone toma una decisión que ha de ser bien recibida por algunos; pero a la gran mayoría le parecerá terminante en extremo la resolución de llegar al martirio ante la posibilidad de ser santificada. Edward y Lavinia Chamberlayne se enquistan en una tolerancia marial, la negación del amor creador en las relaciones humanas normales. Eliot quisiera vernos desandar nuestros pasos, y encontrarnos viviendo mansamente dentro de una estructura religiosa constituida; un refugio intelectual, algo posible de ser imaginado pero imposible de ser llevado a la práctica.

Cada obra pone en duda la realidad existente. Willy muere al ser abandonado por un mundo que descarta a los seres humanos cuando ya no son capaces de rendir una ganancia. Celia, la santa matrona, muere porque debe expiar los pecados del hombre y es quemada viva en el poste de los sacrificios por las tribus africanas que rechazan la conversión. Cada una de las obras interpreta los acontecimientos desde el punto de vista de la filosofía personal del autor; Eliot, opuesto a cualquier cambio hacia el progreso, adopta el Tomismo; Miller, sin dar soluciones, pero aceptando la realidad del momento histórico, busca a tientas ayudándose de un materialismo todavía uniforme. Así es como el dramaturgo, moldeado y condicionado por su época, participa a través del teatro en la lucha del hombre para encauzar su destino; como resultado de manantiales de experiencia y de relaciones sociales completamente diferentes, estas dos obras teatrales se contradicen entre sí. Es el público quien tiene la palabra en la decisión final. Eliot es bien recibido donde quiera que abunden los grupos de cocktail. *La Muerte de un Viajante*, un éxito sin precedente en los Estados Unidos y muy convincente en su producción escénica judía en Nueva York, en Inglaterra fue tibiamente alabada. En

México la obra no tuvo gran éxito, pero actuada dentro del rimbombante estilo latino fue aplaudida a modo de *tour de force*. La psicología del vendedor no ha dominado aún todos los aspectos de la vida al sur del río Bravo. ⁽¹⁾

IMITACIÓN DE UNA ACCIÓN

En este sentido, la tan discutida sentencia de Aristóteles “por lo tanto, la poesía épica y trágica y más aún la comedia y la ditirámica... son todas ellas imitaciones” ⁽²⁾ puede ser comprendida desde un nuevo punto de vista. Ocurren acontecimientos, cambia la organización de la sociedad, surgen conflictos, dislocamientos, distorsiones que necesitan ser resueltas. Lo que se presenta en el teatro imita el suceso que ha tenido lugar en la vida. Escritor y director, actor y escenógrafo, compositor y tramoyista, combinando su trabajo, presentan al hombre su propia imagen y semejanza, y dan a los individuos del público la oportunidad de verse a sí mismos articulados a la luz de la mutación artística. La imitación nunca es la acción misma en su pureza original, pues el poeta revive sólo los hechos que juzga relevantes, expresa lo más sentido, ofrece un examen posterior, una reorientación, una imitación. Es un proceso idéntico al que sigue el científico, que aísla los elementos de un cuerpo complejo, los mantiene en *stasis*, se concentra solamente en aquello que le es esencial por el momento, y descubre nuevos aspectos de un mundo en evolución constante.

Así, *Peer Gynt* es una fantasía sobrenatural dentro de un alto nivel abstraccionista; pero es una imitación del espíritu de transacción característico de la sociedad burguesa que ha quitado a la vida su fervor moral. Y todo el soberbio ritmo de *La Divina Comedia*, de Dante, remodeló el mundo de la Iglesia para defenderla de las disensiones y la disolución. Esto fue posible cuando la Iglesia Pasiva se había ya convertido en Iglesia Militante.

Tan rico es el teatro como arte, que la “imitación” es capaz de parecer más real que la misma realidad. Una magnífica obra puede revivir nuestras propias vidas con mayor sutileza y captar la dinámica social de la danza primitiva. Así, Don Quijote, observando el espectáculo de Maese Pedro, desenvainó su espada para proteger las vidas de Melisandra y Don Gaiferos de sus perseguidores moros e hizo pedazos a los títeres, exclamando: “...real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la le-

tra" (6) Hamlet sabe bastante bien que un actor emotivo podría "enloquecer al culpable y aterrar al inocente".

A pesar de que hacemos del teatro "una ficción, un sueño de la pasión", éste se adhiere a su lugar de origen. Pirandello se aprovecha de la situación dramatizando los valores relativos de los niveles recíprocos de "la realidad teatral".

EL PROBLEMA DEL BIEN Y EL MAL.

El hombre resulta a su vez afectado por los cambios sociales que realiza. Estos cambios influyen en todas las relaciones humanas: el hombre y sus amistades, el hombre y su familia, el hombre y su trabajo, el hombre y Dios, el hombre y el Estado, el hombre y su propio yo. El drama se ocupa de registrar estas relaciones en el momento de crisis. Deben tomarse decisiones en dicho momento (aun la falta de acción es una forma de decidir), decisiones que son producto de la voluntad consciente del hombre. (7) El dramaturgo, a través de sus personajes, aun en el caso de que éstos sean completamente reales y responder a sus propios impulsos, está señalando sus preferencias. Es por lo tanto un moralista, que se ocupa de lo que a su manera de ver es correcto o falso, del problema del bien y del mal; y todas las obras teatrales son, en última instancia, obras que plantean problemas. Hasta el más jocoso guión de comedia se basa en la aceptación axiomática de lo que debiera ser. Harrigat y Hart, que hicieron destornillarse de risa al público a principios del siglo, se irían de espaldas en la Nueva York de hoy, pues sus chistes los basaban en la intolerancia racial, y sus personajes eran el irlandés haragán o el negro chocarrero. Cambios sociales producidos han hecho amargos aquellos chistes. Lo que agradase a un ciudadano soviético dejaría frío a un comerciante americano, y viceversa.

La elección de una acción, manifestada en la más pequeña relación de, ya sea resistir, resignarse o rebelarse, para bien o para mal, lleva implícita su extensión a todo el tejido social. Las decisiones morales se convierten en actitudes políticas. Si un hombre rehusa ir a la guerra (*Los Acarnienses*); si se decide a luchar por un aumento de salario (*Esperando al Zurdo*); si desafía a los dioses reconocidos (*Prometeo Encadenado*); si resuelve buscar nuevos dioses (*Dinamo*); si pone al descubierto la corrupción imperante (*El Inspector General*); si acepta y se somete a la tiranía (*Goetz von Berlichingen*); si reniega de sus convicciones al enfrentarse a la opresión (*El Enemigo del Pueblo*); si es aceptada en Sociedad, aun por su propia hija, una mujer que regentea casas de pros-

titución (*La Profesión de la Señora Warren*); problemas todos ellos confrontados por individuos, no aisladamente sino como miembros de una sociedad; la solución a un problema, favorecida por los protagonistas, contiene suficiente dinamita política como para influir hacia cambios del poder estatal. Es en este sentido como el teatro sufre las consecuencias de la lucha.

Lisistrata se oponía a la invasión suicida de Atenas a las ciudades-estado vecinas. Su puesta en escena fue pospuesta hasta que hubo disminuido la histeria bélica existente. Irwin Shaw, cuya obra *Enterrad a los Muertos* fue un llamado a la paz, se niega actualmente, en un clima político exaltado, a dar su consentimiento para que la obra sea representada. Hans Sachs y Thomas Kirchmeyer, sirviendo a la causa de la Reforma religiosa, vertieron un conjunto de sátiras anticlericales, y cuando Inglaterra necesitó apoyo al romper con el Papado, el obispo protestante John Bale, dramaturgo también, tradujo sus obras del alemán e hizo que fueran financiadas por Thomas Cromwell. Tuvieron un éxito enorme, hasta que hubo un rey que se retractó. Resultado: Bale ingresó a las listas negras. Cromwell fue decapitado, y se promulgó una ley en 1536 que abolía "la diversidad de opiniones". La obra de Robert Sherwood, *No Caerá la Noche*, originalmente un documento antisoviético, fue alterada a fin de ridiculizar al fascismo cuando unimos nuestras fuerzas armadas con los rusos. En la actualidad es vista con buenos ojos toda defensa cortés que se hace a lo inofensivo. Así, mientras Noel Coward y Jean Paul Sartre, que se refocilan en las excrecencias emocionales de la podredumbre, son los héroes del día, Sean O'Casey todavía está esperando a ver una representación en Broadway de su obra *Red Roses for Me*, (Rosas Rojas para Mí) después de muchos años de haber aparecido impresa. (8)

Los individuos, como la sociedad, tienen sus crisis morales, sus revoluciones espirituales, sus momentos de decisión; y el teatro, como las demás "imitaciones", participa de todas ellas. El dramaturgo y sus colaboradores en el teatro, al agruparse en bandos, no son por lo tanto un reflejo pasivo, tampoco simplemente una imagen de la época histórica; son defensores activos de una manera de vivir, voceros en la competencia por la verdad.

EL DIVORCIO ES SUICIDIO

Divorciar al teatro de la causalidad social es quitarle todo significado. Y, sin embargo, esto es exactamente lo que está tratando de hacer nuestra

moderna crítica teatral. El resultado es la esterilidad, pues se niega el papel creador del dramaturgo en un momento histórico determinado, y se ignora por completo el papel del público, tanto dentro como fuera del teatro. Al pasar por alto a esta columna vertebral, el crítico se limita a los valores literarios o de actuación escénica y, puesto que estos no tienen por sí mismos una base racional suficiente, sino son corolario del contenido, termina el crítico por sumergirse en un estancamiento que lo lleva a una devoción cada vez mayor por la forma. El resultado de este distanciamiento de la realidad, es que la mayor parte de nuestra crítica teatral se ha convertido en un ensayo metafísico.

Pero el crítico prefiere las cosas de este modo. Entiende la forma, al menos en su propio lenguaje, aunque no sea tan inteligible para otros, porque así puede afirmar axiomas y construir una geometría agradablemente intrincada sobre estética, llegando al extremo de negar el pasado vivido. Por ejemplo, T. S. Eliot escribe:

“En los dramas Isabelinos y Jacobinos, y aun en la comedia de Congreve y Wycherly, casi no hay análisis de la sociedad existente en esa época, excepto en cuanto a que registra *la aparición de familias en “the City”* y su ambición de aliarse con nobles empobrecidos y de adquirir propiedades rurales”. (9)

¡Sin embargo, la aparición de familias en “the City” fue suficiente para transformar totalmente la economía inglesa!

Y continuando su discusión sobre los dramaturgos Isabelinos, dice:

“Opinamos que ellos se compenetraron, dentro de su propia época histórica, de un modo en el que ningún escritor del siglo XIX o del XX, de los de mayor seriedad, haya sido capaz de profundizar en su propio tiempo... En general, en las obras de Shakespeare pueden leerse los más profundos y de hecho los más sombríos estudios sobre la humanidad que alguna vez hayan sido escritos en poesía... Durante los períodos de inestabilidad y cambio no notamos que esto suceda”. (10)

¡Y sin embargo la época de Shakespeare fue una de las más inestables y turbulentas, plenas de cambio revolucionario!

Francis Fergusson, discípulo de T. S. Eliot, al discutir el arte dramático de Shakespeare y Sófocles, escribe así:

“ambos se desarrollaron en teatros localizados en el centro de la vida de la comunidad; comprensión interna necesaria para complementar toda cultura”, (11)

y el mismo Eliot dice:

“el poeta debe desarrollar o tratar de lograr la conciencia del pasado”, (12)

Asimismo amonesta:

“El gran poeta, al escribir, describe su época. Es así como Dante, sin tener plena conciencia de ello, se convirtió en la voz del siglo XIII; Shakespeare, difícilmente sabiéndolo, se convirtió en el representante de fines del siglo XVI, punto crucial de la historia”, (13)

Como de costumbre, Eliot se contradice con suavidad. (14) Ahora considera a “fines del siglo XVI” como un “punto crucial de la historia”, mientras que anteriormente fue una época carente de “inestabilidad y cambio”. Y, sin embargo, uno se sentiría alentado si la prometida relación entre el poeta y la sociedad fuese desarrollada, pero no es tal el caso. Se ha hecho un ademán y luego se ha ignorado la implicación. Fergusson continúa:

“Dudamos de que nuestra época tenga una edad, un cuerpo, una forma o un pulso; más bien nos inclinamos a pensar en ella como una mezcla sin forma”. (15)

El presente resulta ser caótico, insondable, informe; mientras que el pasado es rígido y conocible.

Eliot, escribe de Aristóteles:

“El no tuvo que considerar o criticar los prejuicios religiosos, éticos o artísticos de su raza”. (16)

No obstante, la “imitación de una acción” y la teoría de la purificación que reconocen el papel activo del público, niegan la argumentación de Eliot. Más aún, Aristóteles recibía con los brazos abiertos a los poetas trágicos como seres útiles, mientras que Platón los expulsaba de su comunidad ideal por ser socialmente peligrosos.

La repugnancia de vivir en nuestra propia época, por lo menos espiritualmente; el desengaño que provoca la burda y frecuentemente dura

y desagradable realidad, a la vez que el miedo al futuro, conducen al mito del pasado romántico y a rechazar la más importante contribución del momento que vivimos: tener visión de las relaciones sociales y de su aplicación en el presente. Si Eliot hubiese vivido en el siglo V a.J.C., que tanto admira, se hubiera fugado a un período anterior, quizá para aterrizar en el comunismo primitivo.

Han sido más consistentes otros trabajos recientes de investigación académica. Es notable el trabajo de George Thomson sobre el teatro griego, quien escribe en *Aeschylus and Athens* (Esquilo y Atenas):

“La tragedia griega fue una de las características de la democracia ateniense. En su forma y en su contenido, en su desarrollo y decadencia, estuvo condicionada por la evolución del organismo social al cual pertenecía”.

Y Gilbert Murray en su *Euripides and his Age* (Eurípides y su Época) increpa los puntos de vista académicos o classicistas, diciendo con agudeza:

“Su gran falla consistió en que concentraba su atención en lo exterior y lo accidental; en el amaneramiento y no en el significado; en el estilo temporal de una gran época y no en el espíritu que la hizo grande. Una mente histórica tratará siempre... de ver al poeta o filósofo griego en su verdadero medio ambiente y dentro de su propio momento histórico. Visto de esa manera, aparecerá... como una figura dinámica y progresista, un pionero audaz en la marcha del espíritu humano”.

Como todos los críticos, T. S. Eliot hecha mano de sus propios prejuicios para evaluar la vida y la literatura; pero sus prejuicios están momificados, son aceptables únicamente para aquellos que aceptan el modo de vivir existente sólo por conveniencia propia y que niegan el progreso histórico. La popularidad de Eliot, su control exclusivista del campo de la crítica, obedece en parte al alarmante hecho de que muchos de nuestros poetas se encuentran igualmente alejados de la realidad. Los colegios y universidades son ejemplo vivo de ello.

SUMOS SACERDOTES DE LA TRIVIALIDAD

La crítica teatral, independientemente de las reseñas de Broadway, es en gran parte producto del estudiante universitario, quien se encuentra tan cerca del teatro viviente como está O'Casey de ser canonizado. No tiene ni puede sentir ninguna de las ansiedades y presiones del mon-

taje de una obra en la escena, y su ocasional aventura teatral consiste en poner una y otra vez "Fedra" como lección en la tragedia "neoclásica pura", a la que estos estudiantes son de lo más immune. (17) Y con todo, Eric Bentley termina su provocativo libro sobre el dramaturgo con la patética conclusión de que la esperanza del futuro descansa en el teatro universitario. (18)

En realidad es sintomático que en las ciencias físicas, dedicadas a mejorar la producción industrial, las instituciones académicas se encuentren a la vanguardia, ahí donde aun el más alto nivel de abstracción tiene una base en la realidad; mientras que en la investigación literaria, supuestamente decidida a mejorar la vida, se insiste en arrojar meticulosamente el lastre del pasado. El crítico, tras de elegir una profesión universitaria, prefiere una ofuscación calculada donde le toque desempeñar el papel del sumo sacerdote de la trivialidad. La literatura y el drama, en lugar de ofrecer la penetrante percepción del eterno proceso del devenir, en lugar de mostrar la dirección en la incierta pero inevitable aventura del cambio, son consideradas como piezas de museo.

UNA TEORÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL

El desarrollo de la sociedad, de la política o la economía registrado en textos de historia. La historia del hombre es registrada en el teatro. Pues el escenario es ocupado por seres humanos, por personas en acción, por conflictos humanos conforme fueron precipitados por el escenario social, por crisis dentro de estos conflictos, por momentos de intensidad; conforme se inclinan, a menudo imperceptiblemente, hacia un cambio cualitativo, cuando llegan a ser decisivos, cuando se convierten en historia. El drama es la existencia emocional, psicológica, espiritual y física del individuo y su medio ambiente inmediato, una ojeada general en determinado momento histórico; tal como fue vivida en el caso particular de Dicaeopolis, Monsieur Jourdain, Yegor Bulitchev, Dr. Stockman o Bessie Berger.

El sistema de Eliot, o sistema idealista de crítica teatral, se inicia como los escolásticos, con una idea preconcebida, con una teoría del teatro. El método histórico o dialéctico comienza reconociendo cambios en la estructura social, y por consecuencia cambios en el hombre. Bajo esta base dialéctica, la teoría se inicia por la compulsión de los eventos, por la insistencia de los hechos, por la exigencia de lo que es nuevo, por la insoponible persistencia de lo que ya no tiene razón de ser; y después, en su turno, podrá presentarse el hecho, apoyándola, ampliándola, y como sucede con

frecuencia, podrá estimular a la teoría con un conocimiento más preciso hacia una plenitud de la producción teatral.

Una vez que ha sido despertado el impulso creador por los acontecimientos e ideas avanzadas, toma vida propia, una energía interna impulsada por capricho, una existencia independiente que puede florecer en una variedad sorprendente e influir en el curso de los hechos; pero siempre, como del hijo al padre, mostrando un parentesco perceptible con su progenitor.

Las obras que perduran a través del tiempo son piedras milenarias de la cultura, que llevan dentro de sí mismas las esperanzas, sueños, luchas, triunfos e incesantes inquietudes de los conflictos del hombre consigo mismo y con el mundo que le rodea. La actual producción materializada en el teatro, históricamente significativa, se pierde porque este es el factor menos permanente. El libreto subsiste y, por lo tanto, recibe el mayor énfasis; pero este solamente un elemento individual dentro de un conjunto lógico de arquitectura, decoración, actuación y dirección. A diferencia de la escultura y más bien como la música, el teatro es un arte que subsiste sólo porque, como Dionisio, se le da vida nueva continuamente. El libreto es el eslabón con la historia dentro de un nivel determinado de conocimiento.

Conocer y estudiar los sucesos históricamente es un esfuerzo que se realiza para eliminar el obscurantismo. ¿Qué otro valor puede tener, como no sea el de deleitarse en lo misterioso, el relato de la edad de oro del drama español o francés, tomado como sucesos ocurridos accidentalmente y llevados a escena para mostrar su grandeza espiritual estimulada con el conocimiento de la literatura clásica? ¿De qué otra manera puede explicarse lo glorioso de los teatros griego y romano? ¿O la decadencia periódica en el teatro cuando la herencia clásica se encuentra más a la mano? ¿O por qué en esas décadas sorprendentemente comprimidas, de 1580 a 1610, contaba el dramaturgo inglés con un público tan dispuesto? Tales problemas no pueden ser abarcados satisfactoriamente creyendo en el milagro de la grandeza, prohijada por la presencia intangible de la vitalidad espiritual a la manera de Spengler. Al teatro se le puede comprender mejor sólo si se le toma como un factor dentro de todo el organismo social, que vive y muere con éste; y al dramaturgo tomándolo como un elemento individual, que condiciona y a su vez es condicionado por esa sociedad.

El estudio y el conocimiento histórico no solamente se encuentra confinado al pasado, pues el presente es historia en revelación. Lo que se ha desarrollado en el drama es la clave de lo que está sucediendo y ofrece al trabajador de teatro una idea de lo que pudiera y debiera ser.

Este método ha sido tomado en cuenta por muchos y ensayado por unos cuantos. Así, Eric Bentley escribe:

“Aún más directamente que las otras artes —o más crudamente— el drama es una crónica y breve resumen de la época, revelando no solamente la superficie, sino toda la estructura material y espiritual de una época”. (19)

Y John Gassner:

“El drama es un arte comprensivo que es inalienable de la civilización”. (20)

Lamentablemente, sin embargo, la promesa ha sido más vigorosa que la ejecución. Ambos, a continuación, escriben del teatro y la sociedad colocándolos en compartimientos separados.

SU APLICACIÓN AL TEATRO MODERNO

Por regla general la grandiosidad, en el teatro, ocurre cuando es puesta en duda toda una sociedad. Esto puede suceder cuando salta al estrado un nuevo orden y desafía a la moral del pasado. Tal es el período de Esquilo, cuando Grecia pasa de la organización tribal a la esclavista, cuando Atenas se convierte en un centro cosmopolita dentro de un mercado de competencia mundial, cuando la ciencia y la razón compitieron con la idolatría tribal. O puede florecer el teatro cuando esa nueva sociedad ha alcanzado su punto culminante y se ha iniciado su desintegración, como en los días de Eurípides, cuando Atenas, tras de sobrepasar su clímax, estaba dando paso a fuerzas ajenas.

Puede considerarse que el teatro moderno comenzó con el mundo moderno durante el período del Renacimiento, hace más o menos, cuatrocientos años, cuando la economía feudal-servil, establecida varios siglos atrás, dio paso al comercio, al trabajo asalariado y a la producción de taller; en una palabra, al capitalismo mercantil. El Renacimiento llega en distintas épocas a diferentes países; primero a Italia, punto cardinal en las vías del comercio; luego a España, Holanda, Inglaterra y Francia; a Alemania y Rusia hasta después de la Revolución Francesa. Pero dondequiera y en el momento en que el mundo moderno tomaba forma, surgió el teatro en todo su magnífico esplendor para darle la bienvenida. Ariosto, Ariosto, Ariosto y Maquiavelo en Italia; Lope de Vega, Calderón y Alarcón en España; Marlowe, Jonson y Shakespeare en Inglaterra; Corneille, Racine y Molière en Francia; Lessing, Goethe y Schiller en Alemania; Pushkin,

Gogol y Ostrovsky en Rusia. Esa misma civilización, nacida en el Renacimiento, cumplida ya hacia fines del siglo XIX, su evolución lógica y natural vuelve sus ojos sobre sí misma para hacerse una nueva crítica. Es la época de Chejov, Strindberg, Hauptmann, Brieux, Pirandello y, sobresaliendo de estos, Ibsen y Shaw.

EL PAPEL DEL PÚBLICO

A pesar de su numerosa y frecuentemente ilegítima descendencia, el teatro continúa manteniendo una línea engendrada directamente en sus primitivos orígenes. Ciertos factores persisten; entre ellos el que menos indicios muestra de desviación alguna, es el papel del público. Ya no celebramos el vigoroso retorno de la fertilidad de la tierra en orgías sexuales, apadrinadas por la sociedad; pero en cambio cumplimos con los ritos de primavera exhibiéndonos ostentosamente por la Quinta Avenida en nuestros atavíos de Pascua. Ya no danzamos más con aquel fervor ascendente para aniquilar a la tribu vecina; pero sí empleamos, casi históricamente, todos los medios de comunicación en masa para lograr aceptación incondicional a la política exterior. Ha sobrevivido la actividad del pueblo como comunidad, pero la identidad de intereses que unió en un principio a los hombres, cuando el teatro estaba constituido por todo el pueblo, ha desaparecido. Continuamos realizando el sacrificio de Dionisio, pero lo hacemos en altares por separado.

Aun físicamente se ha distanciado al público en el teatro, que permanece en la obscuridad mientras los actores son enfocados con luces deslumbrantes; pero la cualidad fundamentalmente básica del teatro permanece. El teatro adquiere vida solamente cuando toma parte un público para el cual la representación puede significar algo. Es el público quien le señala su meta, sus limitaciones, sus capacidades.

El dramaturgo puede trabajar aisladamente, pero en llegando al teatro el fruto de su trabajo, se iniciará para éste una larga jornada de continuas alteraciones. Su arte no es como el del poeta, del que ha dicho Cyril Connolly: "hecho por los solitarios para los solitarios". El director, frecuentemente alejado del escritor, instrumenta su propia concepción, contando con la colaboración individual de cada uno de los actores. Escenógrafos, diseñadores del vestuario, músicos y técnicos alteran el carácter, el efecto, el conjunto. El resultado final, —en realidad nunca es final—, resulta ser una concepción artística diferente, una síntesis colectiva, moldeada por la experiencia de muchos. Pero todo esto no es más que el ensayo general. El local aún está vacío; el eco de los parlamentos no llega

a su destino. Aunque durante los ensayos la representación de la obra haya alcanzado un alto nivel, sólo podrá tener algún significado cuando haya un público que reaccione. La noche de estreno y los dictámenes de la crítica de Broadway se han excedido, en cuanto a sus propósitos funcionales; sin embargo, éste es el momento en que el trabajo gestado durante tanto tiempo, finalmente nace. Es el momento en que entra a formar parte de la sociedad.

Este es el teatro viviente. Una vez que ha dado la bienvenida al público, tiene poder suficiente para influir en la mente del hombre, en sus esperanzas y sus acciones.

REFERENCIAS

- 1.—Para los orígenes primitivos del teatro, consultar los dos libros de Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual*, N. Y. Henry Holt, 1931; y *Mythology*, Boston, Marshall, Jones, 1924; también *Origin of Attic Comedy*, N. Y. Macmillan, 1934, de F. M. Cornford.
- 2.—Siempre resulta provechoso leer también el popular *The Golden Bough*, de James G. Frazer, en un volumen, edición abreviada, Macmillan, N. Y., 1922.
- 3.—Cf. el excelente libro de George Thomson, *Aeschylus and Athens*, Lawrence, Londres, 1941.
- 4.—Asimismo, el muy interesante artículo de George Ross, en la revista norteamericana *Commentary* de febrero de 1951, donde saca la conclusión de que la traducción judía es la verdaderamente original. Gómez de la Vega fue a la vez director y actor en el papel estelar de la representación en México. Presentó la tragedia de la familia y borró los valores sociales.
- 5.—*La Poética* de Aristóteles.
- 6.—*Don Quijote de la Mancha*, Cap. XXVI de la Parte Segunda.
- 7.—Para un estudio completo de la voluntad consciente del hombre en conflicto con el medio ambiente que le rodea, véase el excelente libro *Theory and Technique of Playwrighting*, de John Howard Lawson, Putnam, N. Y., 1936.
- 8.—La mayor parte de la crítica de Broadway, particularmente de parte de Brooks Atkinson, ha aclamado a O'Casey como uno de los mejores dramaturgos contemporáneos y ha apremiado para que sus obras sean puestas en escena. No obstante, O'Casey permanece ignorado por la mayor parte del público no sólo de los Estados Unidos, sino del mundo entero.

- 9.—Esta cita y la siguiente pertenecen al ensayo de Eliot sobre *John Ford*, 1932.
- 10.—Véase el capítulo II sobre Shakespeare.
- 11.—*The Idea of a Theatre*, de Francis Fergusson, Princeton University Press, 1949. Nótese que el título del libro es significativo.
- 12.—Ensayo sobre *Tradition and the Individual Talent*.
- 13.—Ensayo sobre *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*.
- 14.—Para más detalles sobre las propias contradicciones de Eliot, véase *The T. S. Eliot Myth*, de Rosell Hope Robbins, Schuman, N. Y., 1951.
- 15.—Fergusson, op. cit.
- 16.—Del ensayo *A Dialogue on Poetic Drama*.
- 17.—Hay algunas excepciones en el teatro universitario, como la Universidad de Denver.
- 18.—*The Playwright as Thinker*, de Eric Bentley, Reynal and Hitchcock, N. Y., 1946.
- 19.—*Ibid*, p. 105.
- 20.—*Masters of the Drama*, de John Gassner, Randon House, N. Y., 1940. Prólogo.

CAPITULO SEGUNDO

SHAKESPEARE Y EL RENACIMIENTO

“ROMEO Y JULIETA”

“El Espiritu de la Epoca”...

BEN JONSON

“...esta bendita parcela, esta tierra, este reino, esta Inglaterra!”

RICARDO II

“Vamos, fango condenado, puta común de todo el género humano!”

TIMON, DE ATENAS

“...esta carne, hastiada del mundo”.

ROMEO Y JULIETA

EL RENACIMIENTO.—*¡Ganancia, sé mi diosa!*

El Renacimiento fue el auténtico nacimiento de una nueva sociedad, con todas las penas y las dificultades inherentes a un suceso de tal naturaleza. El feudalismo, con un sistema económico basado en la propiedad territorial milenaria, cedió el paso, a pesar de sus resistencias, a una economía fundamentada en el comercio, en la manufactura, en el intercambio y en la dinámica. La nueva organización capitalista, vibrante y vigorosa, consciente de su destino, satisfecha de su postura y su facilidad para acumular riqueza, saltó las barreras y venció los obstáculos que habían parecido eternos, derribando aún sobre sí misma las caducas instituciones existentes. Del caos y de las ruinas surgieron nuevas instituciones, nuevos horizontes en la poesía, la música y el teatro, que a la vez que fueron el apoyo ideológico de la nueva estructura, coronaron las realizaciones del Renacimiento.

Shakespeare percibe, en toda su integridad, la fuerza propulsora de esta profunda revolución social en el preciso momento de su gestación, —el

más poéticamente revelador— su armonía, su ritual, su mito, su leyenda y su lógica, captados en su adolescencia sin inhibiciones.

Nuestra íntima y perdurable identificación con Shakespeare, su oportunidad y validez actuales, se deben en gran medida a que nosotros también hemos heredado la misma estructura social básica. Suyos fueron los principios toscos y explosivos, nuestra es la culminación sutil y compleja de una economía basada en el intercambio de mercancías. En *La Vida y Muerte del Rey Juan*, escrita en la época de la primera crisis comercial seria, en 1595, el Bastardo, irritado contra el “estúpido mundo” y los “estúpidos reyes” que vendieron el honor feudal, hace el voto:

“Puesto que los reyes rompen sus juramentos ante el Interés, Ganancia, sé mi diosa, pues quiero rendirte culto!”

Para interpretar a Shakespeare y todos los dramas isabelinos, es necesario, sin duda alguna, comprender el Renacimiento; pero precisamente en ello radica la primera dificultad, pues los historiadores parciales nos han transmitido lo más conveniente, ocultándonos lo esencial, y la crítica literaria convencional es incapaz de resolver estos problemas dentro de sus límites deliberadamente estrechos. Por eso es que nos vemos obligados a ofrecer un examen del Renacimiento, con más detalles de los que de otra manera, serían necesarios antes de entrar de lleno en el análisis de la obra de Shakespeare. Hasta el término “Renacimiento” está mal aplicado. El único renacimiento fue el de la cultura clásica, y éste no fue un factor causal, sino un resultado marginal buscado intencionalmente al tratar de encontrar un apoyo intelectual equivalente, en autoridad y en dignidad, al que antiguamente ofrecía la Iglesia. La literatura clásica surgió en la época de la expansión comercial de Grecia y Roma y contenía muchos elementos vivificantes que ahora se reafirmarían. La gloria pagana de Grecia y de Roma otorgaron aprobación sagrada a los rebeldes anticlericales. (1)

El feudalismo era una organización relativamente estática; el engranaje de su dinámica interna resistía cualquier cambio y sus instituciones habían sido proyectadas para perpetuar el sistema rígidamente graduado del orden heredado. El siervo, sobre el que descansaba la pirámide social, labraba el suelo y daba parte de su producto y de su trabajo a cambio de recibir protección, sistema éste de seguridad social que se extendía en diversos grados hasta el señor más poderoso. El énfasis que se daba a la sangre y a la tradición, es decir, al rango en que se nacía, servía de constante recordatorio para que nadie olvidara el lugar que le correspondía. La fuerza armada del señor y las sanciones morales de la Iglesia evitaban

cualquier transgresión. La literatura, el teatro, el arte, de la Edad Media, reflejan estas relaciones: para el pobre y para el siervo, la educación en la conformidad y la resignación a cambio de la promesa de grandes bienes en el más allá, y para el señor, la glorificación de su valor. La trinidad sobre la tierra la constituían el trabajo, la obediencia y Dios.

Iniciada hacia el siglo XIV y manifestándose con toda su fuerza en el siglo XVI, surgió, dentro del marco del feudalismo, una sociedad basada en el intercambio de mercancías. No podían coexistir las dos pacíficamente. La dinámica del intercambio estaba en oposición irreconciliable con la inmovilidad del feudalismo. Una de las dos tenía que desaparecer, y el triunfo final de la negociación mercantil era inevitable, pues hasta en el frente militar las picas y las lanzas no podían medirse con los mosquetes, el despliegue estratégico de las tropas y el cañón sobre ruedas que la ciencia y al necesidad ponían a disposición del mercader.

Una vez que la desintegración del feudalismo dejó libres los elementos del nuevo orden, la aceleración con que éste se implantó fue sorprendente. En la medida en que el antiguo régimen se desmoronaba, se forjaba otro nuevo, totalmente transformado desde su base; un mundo entero que, empezando por la conformación del individuo, al igual que una obra de arte, abarcaba todos los aspectos de la vida: cultural, político, económico y ético. Los métodos que se habían utilizado ocasionalmente constituían ahora la urdimbre de la sociedad. Se requería ahora libertad de acción, de mercados y de pensamiento... cuando menos para las clases mercantiles; la eliminación de las restricciones locales, la construcción de caminos, puertos y barcos, una protección más amplia que traspusiera los límites del patrimonio individual la especialización del trabajo; asimismo, la interdependencia de los productos de todo el mundo, una expansión continua y personas capaces de enfrentarse al desafío que representaban las nuevas condiciones de vida. Los grandes centros urbanos que dominaban los mercados del mundo, rivalizaban entre sí en esplendor y en autoridad. Amberes, por ejemplo, durante algún tiempo centro de las finanzas internacionales y area de los príncipes, exaltada con la exuberancia de su vida intelectual, con el esplendor de su prosperidad material y con su atractivo para el pensador y el reformador, proporcionó un refugio espiritual a hombres como Erasmo, Moro, Graugach, Durero y Holbein.

INGLATERRA.—“*El país de estas queridas almas... está ahora arrendado*”.

La nueva sociedad mercantil comenzó en Italia y allí alcanzó a tener, a principios del siglo XVI, un dominante poder y un arte floreciente en Venecia, Florencia y Génova; pero una revolución en los mercados mun-

diales y el fracaso sufrido por las ciudades italianas al intentar su coalición, junto con el decisivo papel del Vaticano que alentaba la invasión extranjera, inclusive de los no cristianos, acabó con la supremacía de aquéllas. Los campesinos regresaron a su suelo y durante tres siglos Italia permaneció oprimida entre dos mundos, consolándose, en su pobreza, con el recuerdo de su antigua gloria y el de su triunfo logrado al haber sido la cuna del Renacimiento. Los dramaturgos isabelinos ponen de manifiesto el respeto contemporáneo hacia el esplendor iniciado por los prototipos italianos.

El Renacimiento cruzó Europa, alcanzando su nuevo punto culminante en España; sin embargo, a pesar de la gran extensión de este Imperio y del caudal de oro que había en él, los comerciantes no pudieron convertir su riqueza en capital productivo. El prestigio de la aristocracia era demasiado poderoso para ser desarraigado totalmente y la influencia predominante de la Iglesia permaneció intacta, por cuya razón, después del desastre de la armada, España recayó en el feudalismo.⁽²⁾

El desarrollo más completo del mundo nuevo tuvo lugar en Inglaterra, donde adquirió el ritmo ideal del progreso que caracteriza la época cultural dominada por la burguesía: los burgueses, u hombres de comercio, en oposición a los señores feudales, o terratenientes.

Inglaterra se aprovechó de los errores cometidos por sus antecesores y evitó, algunas veces fortuitamente, los retrocesos sufridos por España y por Italia. Inglaterra logró la culminación del Renacimiento.

Debemos recordar los principales acontecimientos ocurridos al surgir la burguesía inglesa, porque unas veces han sido relatados a grandes rasgos, otras deliberadamente encubiertos, con el fin de atribuir a los comerciantes que percibían grandes ganancias un pasado más honorable. Para la mayoría, la edad de oro del drama isabelino aparece todavía como un glorioso accidente.

OBTENCIÓN DE HOMBRES LIBRES.—“*Detenta mi casa, mis tierras, mi mujer y todo!*”

Para su desarrollo eran necesarios dos factores esenciales: oro y hombres libres; grandes existencias de oro para financiar aventuras económicas y para ser transformado en capital, y ejército de hombres liberados de la tierra, dispuestos a ser absorbidos por las nuevas industrias, sin ningún derecho de propiedad sobre la producción. En los movimientos históricos del siglo XVI se logró la obtención de ambos, en forma conveniente para los intereses predominantes.

El comercio de la lana efectuado con los manufactureros flamencos fue muy provechoso. Las grandes haciendas de Inglaterra fueron transformadas en praderas para la pastura de ovejas, eliminando al siervo que había trabajado la tierra durante varios siglos. Tomás Moro comenta con aspereza en su *Utopía*:

“Tus ovejas, que acostumbraban ser mansas y dóciles y sobrias para comer, ahora, como digo, se han hecho tan grandes devoradoras, y tan salvajes, que comen y se tragan a los hombres mismos”.

En segundo lugar, las tierras comunales fueron cercadas, en forma análoga a las cercas construídas en los ranchos de Estados Unidos. El *yeoman* quedó privado de su subsistencia, pues era dueño de poca tierra y dependía de las tierras comunales para pastar su ganado. Con insolente indiferencia y recurriendo a la fuerza de las armas, los intereses privados expropiaron la tierra que había sido propiedad de todos. Miles de campesinos anduvieron errantes por los “caminos reales” hasta que fueron reclamados unos por las necesidades de la marina mercante, otros por las manufacturas en expansión, y el resto, escaparon de ir a la cárcel atraídos por las nuevas colonias.

Las leyes inglesas del siglo XVI contra la vagancia son las más severas de su historia y muchos *yeomen* que habían sido despojados de sus tierras fueron decapitados por robar gallinas. El siervo se convirtió en marinero y a menudo el colono era un ex-presidiario, pues las atestadas cárceles se vaciaban para poblar los lejanos rincones del imperio. Las protestas del pueblo, amargas pero desorganizadas, eran desoídas. En la *Segunda Parte del Rey Enrique VI*, Shakespeare hace que un grupo de plebeyos comparezca ante la Reina Margarita y Suffolk para hacer oír sus quejas:

“Primer Peticionario: La mía, con permiso de vuestra gracia, va contra John Goodman, uno de los criados de milord el cardenal, que detenta mi casa, mis tierras, mi mujer y todo.

Suffolk: ¡Tu mujer también! Es verdaderamente un daño serio. ¿Cuál es vuestra petición? ¿Qué dice aquí? (Lee). “Contra el duque de Suffolk, por haber cercado las tierras comunales de Melford”. “¿Cómo es esto, señor tunante?

Segundo Peticionario: ¡Ay, milord! No soy más que el pobre petionario que representa el término municipal entero...”

Se pudo disponer de más “hombres libres” cuando el Rey revocó el derecho de librea, prohibiendo a la aristocracia menor que tuviera a su servicio un gran séquito de criados. Esta revocación del privilegio feudal evitó el error de España, pues se eliminaron posibles ejércitos de oposición.

Así se consiguieron vastas reservas de hombres “libres” y competentes. Es interesante hacer notar que muchos historiadores consideran estos movimientos como actos liberadores y humanitarios; no ven en ellos el recurso para disponer de un número de trabajadores, ni el aumento de penalidades para el campesino expropiado que sólo podía escoger entre la prisión o un trabajo con el que estaba poco familiarizado y que desempeñaba en las condiciones más miserables. El orgulloso alarde de Inglaterra, su robusta *yeomanry*, quedó reducida a la vagancia. Bacon, consejero de reyes, se alarmó al extremo de decidirse a hacer una advertencia, no porque lamentara el espectáculo que ofrecían aquellos mendigos ociosos y hambrientos, sino porque significaba la pérdida de un ejército eficaz, pues:

“Los más competentes en materia guerrera opinan unánimemente que la fuerza primordial de un ejército reside en la infantería. Y para disponer de una buena infantería, hay que contar con gente que no se haya criado en la servidumbre ni en la miseria, sino en la libertad y con cierta holgura”.

Por eso, para no perder una “buena infantería”, aconsejaba la revocación de la política agrícola, ya que:

“Para el poder y la conducta del reino era de una importancia asombrosa que los arriendos guardasen las proporciones debidas, para poner a los hombres capaces a salvo de la miseria”. (3)

Una situación semejante pudo verse recientemente en la Rusia de 1861, cuando el Zar Alejandro II, cediendo a las insistentes demandas de una burguesía tardía, liberó a los siervos. El *mujik* prefería su antigua servidumbre, pues cuando menos tenía su puerco y su parcela.

ADQUISICIÓN DE ORO. — “*Cuida de vaciar los sacos atesorados de esos abades*”.

Asimismo era indispensable la existencia de una reserva de oro. Se usaron métodos semejantes. Lo que había sido ilícito según la legislación

feudal, fue considerado perfectamente aceptable en la práctica del financiero.

La Iglesia, que era el propietario feudal más importante, poseía grandes y envidiables existencias de oro. Bajo la presión de las demandas de los comerciantes, Enrique VIII aprovechó el ingenuo pretexto de su divorcio para alentar la Reforma, romper con Roma y apoderarse de los bienes eclesiásticos. ¿Por qué desafió al Papa al serle negado el divorcio? El resentimiento personal y la intransigencia emocional no eran motivos suficientes para tomar una medida política tan trascendental. El despojo de la Iglesia conquistó el apoyo del pueblo, pues muchas de las tierras fueron asignadas a los nuevos encumbrados con el propósito de cimentar las nuevas alianzas; aun actualmente una gran parte de la nobleza inglesa procede de las concesiones de los monasterios que fueron robados en el siglo XVI. El oro se usaba más productivamente en la industria o para financiar la guerra. Shakespeare hace que el Rey Juan, al partir hacia Francia, diga:

“Nuestras abadías y prioratos sufragarán los gastos de esta expedición”,

y más tarde ordena que “la rolliza carne de la paz”, la Iglesia, sea saqueada para pagar las cuentas:

“¡Sal para Inglaterra! precédenos a toda prisa; y antes de nuestra llegada, cuida de vaciar los sacos atesorados de esos abades...”

A lo que el emisario responde de buena gana:

“Ni campana, ni breviario, ni cirio me harán retroceder cuando el oro y la plata me dan la señal de avance (1).”

El tercer método fue aún menos lícito. Empezó la piratería en alta mar, contra los barcos enemigos; proporcionó grandes ganancias y, por lo tanto, llegó a ser considerada como símbolo de patriotismo, siempre y cuando el rey percibiese su parte. A los españoles, que habían llegado primero al Nuevo Mundo, les tocó la labor más ardua en la conquista de un pueblo renuente y en la explotación de las minas de oro y de plata. Los filibusteros ingleses se apoderaban por la fuerza de los galeones españoles, con pleno consentimiento de la Reina Isabel, quien otorgó el título de caballero al más villano de todos ellos, Sir Francis Drake.

Así llegó a disponerse en suficiente cantidad de los elementos indis-

pensables, "dulce veneno para el gusto de la época". Además, la clase mercantil de Inglaterra era también afortunada por la circunstancia de que los señores feudales, aun cuando amenazados de extinción, estaban demasiado debilitados para presentar una oposición unificada. Intermi- nables contiendas, que culminaron con la Guerra de las dos Rosas, habían agotado sus recursos y eliminado a muchos de ellos. Habían cometido el error de defenderse a sí mismos y la ostentación de su valentía provocó su propia ruina. Sin embargo, aún más significativo fue el hecho de que muchos de los nobles que quedaron no tuvieron inconveniente en dedicarse al comercio. Aprendieron más de Florencia que de España. Los Médicis, descendientes de sangre noble y que dieron Papas a la Iglesia, no sólo poseían minas de alumbre, sino que también ejercían un monopolio en el comercio de textiles, ⁽⁵⁾ y la crítica literaria convencional es incapaz de resolver estos problemas dentro de sus límites deliberadamente estrechos. Por eso nos vemos obligados a ofrecer un examen del Renacimiento, con más detalles de los que serían necesarios de otra manera, antes de entrar de lleno en el análisis de la obra de Shakespeare. Los Médicis fueron los modelos del príncipe mercader, y muchos individuos en Inglaterra tuvieron la suficiente astucia para seguir el ejemplo: Raleigh ganó y perdió grandes fortunas en aventuras en las colonias, y la misma Isabel era la principal accionista de la compañía más importante de embarcaciones de esclavos, propias de la época, irónicamente bautizada con el nombre de Jesús. Entre los accionistas de esos poderosos monopolios, como la East India Company, figuraban nombres de las familias feudales más preeminentes. E Isabel, para castigar a Essex, reservó para la Corona el monopolio de la vid dulce cuyo cultivo se había entregado a su valeroso amante. Essex se enfureció tanto por esta pérdida de ingresos, que cuando se le preguntó por las condiciones de Su Majestad, exclamó: "¡Sus condiciones! Sus condiciones son tan torcidas como su esqueleto!" ⁽⁶⁾. Así sucede con el amor de las reinas cuando interviene el dinero.

IDEOLOGIA DEL RENACIMIENTO

"ese Interés, ese fullero, ese vocablo que cambia todas las cosas".

Así progresó la nueva sociedad en Inglaterra; pero su nacimiento, doloroso y torturado, requería no sólo del empresario sino también del poeta. Las mentes y los corazones de los hombres tenían que llenarse al igual que sus bolsillos y también necesitarían ser temerarios quienes la defendieran en teoría. Desapareció el antiguo orden dejando un vacío que

tuvo que ser reemplazado con nuevas ideas, nuevas lealtades, nuevos valores, nuevas identificaciones.

Oro.—“*En grandes cantidades convertirá lo negro en blanco, lo malo en bueno...*”

El dios supremo era Mamón. El concepto de riqueza ya no se basaba en la acumulación de tierras, sino en la posesión de oro. El dinero, o el oro, por sí mismo una mercancía, se convirtió en el símbolo de la época, y todos los valores se medían por él; como tenía la aparente magia de crear nueva riqueza, era adorado como una divinidad. La sencilla severidad de la cruz de madera fue substituída por el brillo magnético de la bolsa de oro; todavía hoy, en la madurez del mundo capitalista, queda una aureola de misterio que rodea las complicadas manifestaciones del dinero. Lo que perseguían los laboratorios secretos de los alquimistas con retortas y fórmulas cabalísticas, lo consiguió el banquero en la negociación mercantil, transmutando los metales inferiores y los bienes en más oro.

Hasta la sangre cedió paso a la riqueza; sin embargo, tan profundamente había arraigado el derecho feudal y su hostilidad al comercio, que el comerciante tuvo que esperar trescientos años para poderse cubrir con un manto de respetabilidad. Eneas Silvio, posteriormente elevado a Papa, escribió amargamente estas palabras: “Italia ha perdido toda estabilidad; un siervo puede convertirse en rey” (7). El tema de la pugna entre la sangre y el dinero ha llegado hasta nuestros días, y el título empobrecido que para sobrevivir se vende a una heredera americana es la última etapa de un proceso que se inició en el Renacimiento.

El dinero somete a su ritmo a todas las condiciones sociales, salta todas las barreras y fluye invisiblemente filtrándose en todos los aspectos de las relaciones humanas. Así, cuando un humanista italiano, que se solazaba en el exceso de libertad personal que había substituído a la ley feudal, sugirió que deberían negarse todos los derechos a un marido, inclusive el que tuviera contra el amante de su esposa, el comerciante burgués se rehusó a decir que aquello era exagerar las cosas, pues con ello hubiera menoscabado su crédito en el mercado (8).

El oro, que impulsa la actividad del hombre, y que en su natural destemplanza destruye la sociedad que él mismo ha entronizado, es el constante tema de los dramas isabelinos. Ben Jonson, más próximo al monarca que al príncipe mercader, hizo de todo el *Volpone* una diatriba contra

los males del oro, y Shakespeare en *Timón de Atenas* (Timon of Athens), pronuncia estas maravillosas frases:

“¿Oro? ¿Oro amarillo, brillante, precioso?... En grandes cantidades convertirá lo negro en blanco, lo malo en bueno, lo erróneo en justo, lo bajo en noble, lo viejo en joven, lo cobarde en valeroso, ¿cuál es la razón de todo esto?

Arrancará de tu lado a sacerdotes y siervos. Quitará la almohada que está debajo de las cabezas de hombres fuertes. Este esclavo amarillo edificará y destruirá religiones; bendecirá a los malditos; hará que la leprosa blanca sea adorada; proporcionará el espaldarazo a ladrones, otorgándoles títulos, caravanas y aprobaciones; colocará a senadores en la Banca.

La posesión de él es lo que hace que la viuda envejecida de nuevo encuentre nupcias. ¡Vamos, fango condenado, puta común del género humano!”

LA MORAL DEL NEGOCIO.—“*las ganancias de los afanes honrados nunca son ruines*”.

La fabril búsqueda de oro modificó hombres y costumbres y se ideó un sistema de moral para justificarla. Al pasar de los siglos, un elaborado código moral se esforzó por identificar el dinero con la bondad. El americano actual que, hablando de un compañero de negocios, pregunta: “¿Cuánto vale?”, y al recibir la respuesta en grandes cifras mueve la cabeza con respeto y admiración, es el último fruto de la semilla sembrada en el Renacimiento. El éxito en el mundo de los negocios va acompañado por la aprobación social. Las virtudes del dinero, que parecían tan excelentes, son transferidas al hombre que lo posee; es una prestidigitación moral que no podía perjudicar al negociante próspero. La misma palabra “valor” tiene este doble significado de riqueza y de carácter.

Mas no era tarea fácil obtener la convicción de estas ideas, pues estaban en agudo contraste con los conceptos dominantes de la aristocracia. Anteriormente el poder había consistido en hombre, en tierras, en recursos visibles. El dinero es algo oculto, impersonal, y la única cualidad que exige de su dueño es que lo posea. Ahora podía salvar las distancias el poder gracias a los préstamos, las acciones, los bonos y el pago de intereses. La Royal Exchange fue fundada por Sir Thomas Gresham en 1566, y a partir de entonces la corporación que emite acciones se convirtió en un sistema habitual. El banquero-mercader podía ejercer su dominio sin

intervención personalmente. Esto representa una gran diferencia con respecto al honor del caballero andante, el código de la caballería. En España, con su renacimiento inconcluso, Lope de Vega podía hacer del honor personal el tema central de sus obras; esto sucede rara vez en Inglaterra, pues choca con la realidad evidente. Ahora podía comprarse todo: el hombre, el santo, el rey o la reputación. El mundo tenía su precio. Shakespeare hace mofa de

“Ese caballero de cara pulida que se llama Interés. ¡El Interés, ese desviador del mundo! El mundo, por sí mismo, rodaba por un terreno plano, cuando el Interés, esa vil e irresistible pendiente, ese dueño tiránico de nuestros movimientos, le hizo cambiar de frente contra toda lógica, sin devolverle su dirección, su objeto, su curso, su propósito...” (9).

Este esfuerzo para hacer del procedimiento mercantil un apéndice de la moral cristiana llevaba en sí mismo una contradicción peligrosa, pues el dinero no tiene más moral que el uso que le da la gente al adquirirlo o al emplearlo, y éstas son funciones sociales que dependen de la organización predominante de la sociedad. Al nuevo Dios se le atribuyeron cualidades que apenas si le convenían. Se le ridiculizó en el siglo XVI presentándolo como un advenedizo presuntuoso, mas su prestigio persistió y en el siglo XIX se convirtió en la deidad suprema de la clase media dominante. El negociante era más rico, pero su sostén moral estaba vacío. Ibsen dedicó sus obras principales a desenmascarar la Mentira Social, una moral hipócrita basada en la utilidad, a la que faltaba verdad y vitalidad.

La aristocracia terrateniente fue la primera en mofarse del mercader, pero cayó víctima del omnívoro progreso del capital. El ejemplo más maravilloso es *El Jardín de los Cerezos* de Chejov, en el que Madame Ranevsky desdeña todo lo que se relaciona con el dinero o los negocios, persiste en sus costumbres antiguas, incapaz de ajustarse a las nuevas condiciones, y se hunde en el desastre. Quizá sea una mujer encantadora y graciosa, pero ya es una antigualla, una pieza de porcelana en dorada vitrina, que será manoseada groseramente por el mercader vulgar, terminando por romperla.

El mercader tuvo que idear normas de conducta que evitaran la anarquía y que los salvaran de ser engañados en su negocio. Ya no tenían validez las relaciones personales de una economía basada en la propiedad de la tierra. Para los nobles, ignorantes del destino que les esperaba, aquello era muy divertido. El ejemplo más delicioso del drama isabelino es *East-*

ward Ho! (¡Rumbo al Este!). Los tres autores, Jonson, Marston y Chapman, fueron a dar a la cárcel por burlarse también del acento escocés del Rey en la obra, pero advertían el cambio de los tiempos y criticaron los esfuerzos del mercader para cubrirse con un manto de dignidad moral. Quicksilver, el mal aprendiz, el pródigo, no tiene escrúpulos ni vacilaciones para justificar sus actos:

"...es por usía y por vuestro interés que me divierto. Acompaño a los galanes, ¡es cierto! Me llaman "primo Frank, ¡muy bien! Les presto dinero, ¡magnífico! Lo derrochan, ¡estupendo! Mas cuando lo hayan gastado, no harán lo posible por conseguir más, no perderán sus tierras? ¿Y quién las ganará? ¿No tendrá usía la exclusiva? Entonces, si se me considera como es debido, soy un buen miembro de la City. ¿Cómo, pues, prosperarían los mercaderes, si los caballeros no fueran derrochadores?"

Touchstone, mercader de prestigio que habla como un Benjamín Franklin, lo reprocha severamente y expone la moral del pequeño mercader:

"Y en cuanto a que yo prosperara a costa de la ruina de otro hombre, ¡Dios me ampare! ¿Acaso gané mi fortuna con métodos plebeyos? ¡No! ¿Cambiando oro? ¡No! ¿Divirtiéndome con los galanes? ¡No! Alquilé una pequeña tienda, luché desde abajo ganando poco y no contrayendo deudas; adorné mi tienda, a falta de *plate*, con frases útiles, edificantes y económicas, como: 'Touchstone, cuida de tu tienda y tu tienda cuidará de ti'. 'Las ganancias pequeñas hinchán las bolsas'. 'Es ventajoso ser alegre y sensato'."

La escena termina con una astuta condescendencia a las pretensiones del mercader:

"Las ganancias de los afanes honrados nunca son ruines; el honor nace del comercio, de las artes, del valor; esas tres son las fuentes de la nobleza, sí, y de los reyes".

¡El comercio, fuente de la nobleza!

Shakespeare, como Jonson y la mayoría de sus contemporáneos, refleja el punto de vista de la Corte y la aristocracia; sin embargo, Thomas Dekker, siempre lleno de deudas, fue de los primeros en escribir una obra de teatro en la que los mercaderes, como personajes centrales, no son tratados con excesivo desprecio. En *La Fiesta de los Zapateros*, Simon Eyre y sus aprendices son rufianes alborotadores, pero apelan a un aristócrata

sin sufrir castigo; Simón es nombrado Lord Alcalde y el rey consiente en comer con los zapateros, concesiones éstas al crecimiento auditorio de artesanos que llenaba el teatro. Más significativa del cambio de los tiempos es la escena al final de la obra. El Rey pregunta a Simón qué gracia real recibiría, y Simón pide dos días a la semana para “comprar y vender cuero”. El Rey consiente:

“...accedo a tu demanda, tendrás patente para celebrar dos días de mercado en Leadenhall. Los lunes y los viernes serán los días. ¿Te satisface eso?”

Y todos gritan: “¡Jesús bendiga a vuestra gracia!”

Maquiavelo, en sus obras *Clizia* y *Mandragola*, se había adelantado a los isabelinos al presentar en el escenario la moral de la clase media, pero esas obras eran la excepción más que la regla. La Corte dominaba la vida política y social, así como el teatro. La ascensión de la clase mercantil fue bastante para desquiciar las relaciones sociales; pero al mercader sólo se le permitía subir al escenario en la comedia y tuvo que esperar el final del siglo XVIII antes de que pudiera invadir el teatro como asunto propio para el drama serio ⁽¹⁰⁾.

EL PRÍNCIPE.—“*Hacer de modo que... por el temor de los tributos, no sean disuadidos a abrir un nuevo comercio*”.

Entre las nuevas fidelidades que imponía el Renacimiento, una de las más poderosas era la que se decía al Estado. La devoción al señor feudal se convirtió en devoción a Inglaterra, apasionada y vehemente, y al rey con encarnación personal de todos. El orgullo nacional sustituyó al orgullo en la comunidad. Los hombres se convirtieron en ingleses. Era necesario para los negocios. El desarrollo del comercio exigía la restricción del derecho de los barones, la eliminación de los portazgos regionales de la época feudal, un crédito unificado y un sistema monetario. La nueva economía hizo de Inglaterra la primera nación moderna. Shakespeare, en sus primeras Obras Históricas, que surgen de ese espíritu renacentista, expone la naturaleza suicida de las guerras intestinas y pide la unidad en torno al rey y al país. En toda la poesía inglesa no hay pasaje más conmovedor que las palabras de Juan de Gante en su agonía:

“Este trono real de reyes, esta isla sometida a su cetro, esta tierra de majestad, esta sede de Marte, este otro Edén, este semiparaíso, esta fortaleza que la Naturaleza ha construído para defenderse contra la invasión y el

brazo armado de la guerra, este florido plantel de hombres, este pequeño universo, esta piedra preciosa engastada en el mar de plata... esta parcela bendita, esta tierra, este reino, esta Inglaterra..."

La brillante imprecación a Inglaterra es seguida por el lamento:

"El país de estas queridas almas; este caro, caro país; caro por su reputación a través del mundo, está ahora arrendado... Esta Inglaterra, que acostumbraba conquistar a todos, ha realizado una vergonzosa conquista de sí misma..." (11).

La nación no podía surgir fácilmente. Sus más implacables oponentes fueron los señores feudales.

La identificación personal, extendida a la esfera más amplia de la nación que simbolizaba el rey, significaba cambios cualitativos en el concepto del poder. Casi todas estas ideas se originaron en Maquiavelo, el pensador político más audaz del Renacimiento. Ya antes había habido reyes. El rey renacentista no era tan sólo un señor feudal engrandecido con un ejército más numeroso. El suyo sería el único ejército, una milicia armada, compuesta no ya por gente que dependiera de él, sino por el pueblo, es decir, todo el pueblo que no estaba ya aliado económicamente con el señor feudal. Así, Maquiavelo dice:

"...que ninguna cosa es tan débil y vacilante como la reputación de una potencia que no está fundada sobre sus propias fuerzas. Las propias son las que se componen de los soldados, ciudadanos o hechuras del Príncipe; todas las demás son mercenarias o auxiliares" (12).

La incapacidad de los Médicis para seguir este consejo les costó el porvenir.

Maquiavelo también emancipó al Estado de la religión al secularizar la teoría política; éste fue uno de los cambios más trascendentales y necesarios que ayudaron al advenimiento del mundo nuevo. La política se convierte ahora en una ciencia cuyo criterio es la conveniencia. La razón substituye a la revelación, y la teología, que había abarcado a la política como un aspecto de la moral, se reduce, a lo más, a uno de los muchos estudios humanistas. El mundo político llegó a bastarse a sí mismo y el económico se hizo ilimitado, en tanto que en el feudalismo, el económico se había bastado a sí mismo y el político apelaba a lo sobrenatural. (13)

El rey, o el príncipe, deberá ser justo; es decir, gobernará en in-

terés del contrato que lo llevó al trono. Cuando deja de hacerlo, cesa de ser divino y puede ser depuesto. Este es un excelente ejemplo de la persistencia de la lógica metafísica dentro del marco científico del nuevo racionalismo, hábilmente incorporado para satisfacer las necesidades de los nobles y de la burguesía. Un par, elegido para ser rey, asume características divinas en el momento de su ascensión. Su solo nombramiento de rey, su ascensión al trono, bastan para efectuar el cambio cualitativo de divinidad y por eso el rey puede hacer justicia en la discordia de los inferiores ya que, teóricamente, se encuentra por encima y más allá de cualquier prejuicio particular. Shakespeare refleja estos puntos de vista en la escena de la coronación de Enrique V. Falstaff había sido el amigo íntimo del Príncipe Hal, con quien la corría todas las noches en las tabernas de Eastcheap; pero el antiguo calavera se convierte en rey, súbitamente se torna sobrio y virtuoso, para el gran asombro de Falstaff. El rey se niega siquiera a reconocerlo.

“No te conozco, anciano. Anda a hacer tus rezos”,

y fingiendo que su pasado fue un sueño, agrega:

“Pero ahora he despertado, y desprecio mi sueño... No presumas que soy la persona que era” (14).

Enrique está ahora cubierto por un manto de divinidad.

Sin embargo, una vez que el rey ha roto su contrato, su sola infidelidad lo hace recaer en la condición de par; ha perdido su divinidad y, si la situación es lo bastante seria, pierde la cabeza. En un mundo de agudos conflictos de clase, el rey era de vital importancia para mantener a raya a los señores rebeldes y a los mercaderes advenedizos, para simbolizar la unidad de la nación y para repartir los codiciados monopolios. Así, Maquiavelo, con un estilo de cámara de comercio, dice:

“Un príncipe debe manifestarse también amigo generoso de los talentos y honrar a todos aquellos gobernadores suyos que sobresalen en cualquier arte. En consecuencia, debe estimular a los ciudadanos a ejercer pacíficamente su profesión, sea en el comercio, sea en la agricultura, sea en cualquier otro oficio; y hacer de modo que por el temor a verse quitar el fruto de sus tareas, no se abstenga de enriquecer con ello su Estado, y que por el de los tributos, no sean disuadidos a abrir un nuevo comercio” (15).

¡Resultaba extraño que este campeón de la organización moderna fuera calumniado por las mismas fuerzas a las que prohió y que lo legaran a la posteridad como el diabólico apóstol del mal!

Pero la posición del rey, en realidad y no en teoría, era muy precaria, pues era a la vez monarca feudal y príncipe mercader, con los pies y la bolsa en ambos campos, y si favorecía momentáneamente a uno de los bandos, provocaba la enemistad del otro. Sólo surgía la unidad en un frente sólido contra el populacho rebelde y hambriento. Isabel fue lo bastante sagaz para aprovechar ese antagonismo. Carlos I, que heredó sus problemas pero no su astucia, murió decapitado. Shakespeare, en su afán de mostrar a Enrique como soberano de una Inglaterra unificada, omite toda referencia a las revueltas de los Lollards que desgarraron al país en los primeros años de su reinado. Se pone gran empeño en propagar esta ficción del rey que se aparta de toda rivalidad; Ben Jonson, el "pedante brutal", ardiente monarquista cuyas meditaciones políticas son en gran parte traducciones de clásicos como Suetonio y Cicerón, con una fuerte dosis de Maquiavelo, precisa sin cesar la teoría del "buen príncipe". Así:

"El resto de los mortales persigue el lucro en todos sus afanes y designios. Sólo los príncipes son de otra especie, pues todavía enderezan sus acciones a la fama" (16).

y también:

"Se engañan los hombres que piensan que puede haber esclavitud en lo hondo de un príncipe virtuoso: la ansiada libertad nunca parece más hermosa que bajo tal corona" (17).

Y el siguiente pasaje es un claro ejemplo de la propaganda de la época:

"Después de Dios, nada deben amar los hombres como al príncipe. Quien no lo hace de todo corazón, viola la naturaleza misma, pues si él se ha entregado al cuidado del bien público y la seguridad común, soy un miserable y un mal nacido si no lo acato y lo venero" (18).

En Jonson, el rey es la encarnación del bien absoluto y de la justicia. Maquiavelo, mucho más práctico, indicó que el papel del rey consistía en crear esa impresión. En Shakespeare, que muy probablemente nunca leyó a Maquiavelo, sino que tomó sus ideas de Moro, Bacon, Elyot (19), y otras a través de Ben Jonson, esa duplicidad gubernamental evoca el torturante problema de la humanidad de los reyes, las implicaciones del ansia de poder y la revelación de su insuficiencia moral.

El Renacimiento era, naturalmente, anti-clerical. El estorboso tronco de la Iglesia tenía que ser desmembrado, pues restringía el comercio, se oponía a la usura y era el más inmóvil de los aristócratas feudales. La Reforma ofrecía una religión más conveniente y los mercaderes de Inglaterra acogieron al Protestantismo como una criada del capitalismo, pues ahora podía haber una comunicación directa con Dios sin el papel intermediario de la Iglesia. Como ha escrito von Martin: “El pequeño artesano asumió ahora una actitud de excesiva familiaridad hacia Dios; la gran burguesía lo consideraba como socio mercantil” (20).

España, derrotada en la carrera por los mercados, se recogió interiormente y salvó su honor convirtiéndose en la más católica de las naciones. Inglaterra se hizo anglicana, compromiso que evitaba pagar tributos al Papa. Shakespeare hace que el Rey Juan diga al legado papal:

“...y añade todavía lo que sale de la boca de Inglaterra: que ningún sacerdote italiano percibirá diezmo o tributo en nuestros dominios” (21).

Y del mismo modo pone en boca del Delfín, Luis de Francia, estas duras palabras contra la intervención papal:

“¿Es que soy esclavo de Roma? ¿Qué dinero me ha dado Roma? ¿Cuántos hombres me ha facilitado? ¿Qué municiones me ha remitido para sostener esta empresa?” (22)

EL INDIVIDUO.—“*¿Qué hay más maravilloso que el hombre?*”

El colapso de la unidad espiritual de la Iglesia dejó una necesidad humana de identificación emocional. El hombre se encontró a sí mismo, claro está, en la empresa mercantil. El empresario no debería ser sólo capaz de encararse con Dios sin perturbación, sino de encararse consigo mismo, enorgullecerse de sus éxitos y actuar y sufrir él solo las consecuencias. Como resultado, se identificó la moral sensata con la perspicacia comercial, y la utilidad económica fue el árbitro de la conducta. Es una anarquía moral, comparable a la anarquía en la producción, una autojustificación de cada individuo; sin embargo, en su agregado, resultó ser un sistema empírico muy eficaz. La magnífica concepción de la Edad Media —una comunidad penetrada de arriba abajo por la ley moral instituida, en la que la religión cimentaba todo el edificio social, tan confortante para los intelectuales desquiciados de hoy en día—, cede el paso

al caos atomizado en el que cada uno lucha por encontrar sus propias conclusiones satisfactorias. Entronizó la libertad y hasta la licencia como los nuevos dioses e hizo estallar la rigidez de las clases, pues ya la sangre no era suficiente sanción para las transgresiones morales. La cuna dejaba de ser la única señal del valor de un hombre. Las colonias americanas fueron colonizadas con ese espíritu.

La literatura clásica no usaba, como en otros aspectos de la ideología renacentista, para enaltecer las virtudes del hombre. El coro de *Antígona* canta:

"Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre... Y en el arte de la palabra, y en el pensamiento sutil como el viento, y en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró..." (23)

Shakespeare se preocupa menos por el hombre en general que por el individuo y por las consecuencias de los actos personales, la lucha entre el hombre y su conciencia y las implicaciones morales del yo desenfrenado. Estos son problemas de un individuo activo y actuante, que se ha desprendido de un mundo en movimiento, extraño a la Edad Media, y que sobrevive actualmente en forma más intensa.

LIBERTAD.—"*Dispondría todas las cosas al revés de como se estilá*",⁽²⁴⁾

La libertad, o su interpretación renacentista, se desbordó en todos los aspectos de la existencia humana. La libertad de conducta y de investigación científica eran corolarios de la libre competencia en el mundo de la economía, adorada ahora con el mismo fervor con que Santa Teresa había contemplado al Señor. El derrumbamiento de la Iglesia y de su monopolio de la religión dieron mayor ímpetu a la libertad de pensamiento, pues una vez que la poderosa fortaleza de la Iglesia se desmoronó, no había alturas que no pudieran ser asaltadas.

Mas las libertades del Renacimiento eran limitadas y, como siempre, relativas. La clase media había alcanzado una mayor libertad personal por virtud de su fuerza económica y de su reconocimiento de la necesidad social; pero ella, como la nobleza, la atesoraba celosamente para sí misma. Con cada nueva marejada revolucionaria aumenta el número de elementos que conquista la igualdad económica y política. El Renacimiento hizo progresar a la burguesía, pero a expensas del ex-campesino, que también era libre, libre de toda posesión mundana, libre para ser arrastrado al servicio marítimo por pandillas que recorrían el país con ese

propósito. Hasta en los teatros irrumpían buscando marineros para los barcos que zarpaban. Doscientos años más tarde, la Revolución Francesa levantó otra vez el estandarte de la libertad, que era aclamada en las calles por la misma multitud, pero la reacción les robó sus frutos prácticos. La palabra se hace vagamente abstracta y reaparece con letras mayúsculas en las obras de Schiller y de Ibsen. La libertad para unos cuantos puede justificar el esclavizamiento de muchos, y el mercader del Renacimiento, una vez que obtuvo el mejoramiento de su propia situación, crucificó la libertad del campesino en una cruz de oro.

El pensador y el escritor humanista eran también libres, libres para explotar nuevos horizontes y libres para venderse en el mercado, como el afable Pietro Aretino —cuyo retrato pintado por el Tiziano nos revela una combinación de monje y mercader—, ese famoso chantajista literario, cuyos servicios estaban a la disposición del mejor postor. El arte se convirtió en una mercancía y el artista, como el comerciante de quien se burlaba, vendía su mercadería a la lonja.

LOS DOLORES DEL CRECIMIENTO.—“*los jarros de tres medidas contendrán diez*”.

El Renacimiento, con todos los cambios fundamentales en el bienestar social del hombre, no se desarrolló fácilmente. La época era demasiado explosiva, los desgarramientos demasiado catastróficos. Contradicciones fundamentales y corrosivas dividieron a Inglaterra en campos irreconciliables que no daban cuartel. Lo pretérito, desarraigado ya, y lo nuevo, que todavía nacía, alentaron la anarquía. Los ataques del Rey contra el Papa había hecho vulnerable su propia dignidad; su restricción de las actividades mercantiles había suprimido una fuente de los ingresos que tanto necesitaba, y sus guerras con los nobles sólo habían conseguido que éstos quedaran en espera de la primera oportunidad para volver al poder; y la pobreza del pueblo se cernía siempre sobre el reino como una amenaza. Al terminar el siglo, Isabel no era ya la reina popular; Jacobo I intentó, demasiado tarde y con pocos recursos, restaurar el absolutismo, y Carlos I, que quiso imitarlo, se hundió en la guerra civil. La Corte se enfrentó a la City; los nobles a los mercaderes, y los mercaderes, a sí mismos. La codicia se había entregado a excesos de complacencia y bestialidad; y, a falta de una tradición moderadora, el mercader tomó a la nobleza como modelo, introduciendo clandestinamente en un mundo nuevo un pasado incongruente, como el “burgués gentilhomme” que intenta ga-

nar de la noche a la mañana la cultura de aquellos a quienes compraba y vendía, pero en cuya presencia se sentía anonadado.

Más que todo, el mercader temía la oposición del pueblo cuya conciencia él mismo había despertado. Las libertades restringidas eran armas de dos filos que se volvían contra sus inventores. Para prevenir las revueltas populares, se celebraron alianzas entre enemigos irreconciliables. Shakespeare lo presenta sin ambages en *La Vida y la Muerte del Rey Juan*. Los ejércitos de Inglaterra y Francia traban batalla en la planicie de Angers, pero el pueblo de la ciudad se rehusa a verse mezclado en una disputa familiar sobre el derecho al trono de Inglaterra, y se ha hecho fuerte tras de sus murallas, rehusando la entrada a cualquiera de los reyes:

“Hasta que tú establezcas quién es aquel cuyo derecho es más legítimo, nosotros retiramos nuestra fidelidad para reservarla al más legítimo”.

Ambos reyes suplican persuasivamente, pero los ciudadanos se niegan a abrir las puertas. En un parlamento entre los dos ejércitos, el Bastardo aconseja a los dos reyes:

“Sed amigos algún tiempo y enderezad de acuerdo contra esta ciudad vuestras más terribles acciones de venganza. Que de Oriente a Occidente no cesen Francia e Inglaterra de apuntar sus cañones cargados hasta la boca, antes que sus espantosos clamores derrumben con estrépito los miembros de piedra de esta presuntuosa ciudad... Vuelve las bocas de tu artillería, como nosotros las nuestras, contra estos muros impertinentes, y cuando los hayamos derribado en tierra, retémonos entonces mutuamente y en mescolanza unos con otros, trabajemos para el cielo o el infierno”.

¡Esta es, en verdad, una villanía! Los reyes enemigos “unirán” sus ejércitos y “derribarán hasta sus cimientos a esta Angers” y acto seguido “combatirán para saber quién será el rey”. Este empedernido desprecio por la vida humana tenía que engendrar el cinismo. El Bastardo, a solas, arroja las manos a lo alto en desesperación y jura hacer de la conveniencia y de la ganancia personal sus únicos dioses.

El temor a la inquietud popular se evidencia en las escenas de Jack Cade. Shakespeare, con sus preferencias aristocráticas, satiriza las ideas populistas de los rebeldes, pero al mismo tiempo, sin darse cuenta, revela hasta qué punto las ideas socialistas se infiltraban en un pueblo hambrien-

to y desesperado. Así, cuando se encuentran dos trabajadores, hablan como sigue:

“Jorge: Te lo digo: Jack Cade el pañero, abriga el propósito de vestir al Estado, de volverlo y de ponerle pelo nuevo.

Juan: Y que lo necesita, con lo raído que está. Bien, te digo que no ha habido tiempo bueno en Inglaterra desde que los nobles han llegado.

Jorge: ¡Oh, qué tiempo miserable! No se hace caso alguno de la virtud en los artesanos.

Juan: Los nobles creen que es una deshonra ir con delantal de cuero.

Jorge: Sí, y hay mucho peor que eso; las gentes del consejo del rey son malos obreros.

Juan: Es verdad, y, sin embargo, se dice: “Trabaja según tu vocación”; que es tanto como decir que los magistrados sean trabajadores; por consiguiente, nosotros deberíamos ser magistrados”.

Aunque escritas en una comedia, éstas son palabras un poco fuertes. Cuando Jack Cade se dirige a sus partidarios, Shakespeare pone en la picota su ignorancia y su programa:

“Cade: En Inglaterra se venderán por un penique siete panes de los que hoy valen medio penique; los jarros de tres medidas contendrán diez, y haré caso de felonía beber cerveza floja. Todo será común en el reino, y mi palafrén irá a pastar a Cheapside. Cuando yo sea rey..., que lo seré... no habrá más moneda; todos comerán y beberán a mis expensas, y vestiré a todos con una misma librea, a fin de que puedan todos entenderse como hermanos...” (25).

Sin embargo, esta chusma indisciplinada derrotó a los ejércitos del rey. Veinte años más tarde Shakespeare escribió con más benevolencia sobre estas ideas al hacer que el prudente Gonzalo sueñe con una utopía donde:

“...la naturaleza producirá por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo” (26).

La profunda crisis económica de 1595, la revolución abortada de Essex, y el fracaso del Rey Jacobo para lograr la estabilidad política, quizá suavizaron las anteriores convicciones de Shakespeare.

En esa época de turbulencia, la confusión substituyó a la convicción. Lo antiguo, lo seguro, lo establecido, ofrecían consuelo a aquéllos a quienes intimidaba lo vago, lo incierto, lo indefinido. El hombre nuevo que luchaba después del primer ataque necesitaba ser valeroso, paciente y no desalentarse ante los repetidos fracasos. Los hechos sociales se oponían a la anunciada utopía, y muchos se retiraron al santuario del pasado, particularmente por los mercaderes. Otros, prisioneros entre dos ideologías que rechazaban, se entregaron a la desilusión. El individuo se encontró en una vasta soledad. Hamlet es el ejemplo clásico.

Pero las fuerzas puestas en movimiento progresaban implacablemente. Habían necesitado siglos para nacer, y necesitaron unos cuantos siglos más, de victoria y derrota, para ganar el completo dominio del Estado y la convicción ideológica. Al terminar el siglo XVI ocurrieron los primeros cambios cualitativos decisivos y revolucionarios, y con ellos, la acción, la aventura y la ansiedad de un mundo todavía informe, todavía desconocido, que se levantaba crudamente con esplendor arquitectónico. Todo nuevo descubrimiento, ya fuera de Copérnico o de Leonardo, de Galileo o de Ubaldi, de Bacon o de Gresham, que atacaba los problemas del universo o de la navegación, de la fortificación o de las finanzas, de la construcción o del comercio, o del uso racional de las inversiones, abría horizontes todavía más amplios. Shakespeare, en sus tragedias, producto de su madurez y de su mejor comprensión de los acontecimientos, se preocupa profundamente por el problema del mayor dominio del hombre sobre la naturaleza y la falta de dominio sobre sí mismo, por la destrucción de las relaciones humanas ante la codicia y el ansia de poder. La primavera del nuevo mundo se marchita antes de que muera Shakespeare. Las contradicciones aumentan hasta convertirse en una prolongada lucha por el porvenir. El nacimiento cede el paso a los problemas del crecimiento. El Renacimiento ha terminado. Nuestro análisis demuestra que no es un accidente histórico, ni un "intercambio esporádico" con los clásicos, sino el jalón más significativo y esencial en la marca progresista del hombre, una reorganización social revolucionaria. Todos los cambios posteriores tienen su raíz en el Renacimiento. ¡No debe sorprendernos que todos los países que recibieron su influencia hayan tenido una edad de oro en el arte y en la literatura! De todos los poetas del Renacimiento, es el gran Shakespeare quien expresa esa época en la forma más cabal, con toda su complejidad, su eufórico entusiasmo y su desesperación.

Con este estudio preliminar del Renacimiento que nos servirá de guía, nos volveremos al teatro y a una obra específica de Shakespeare para ver cómo en ella el artista y el dramaturgo dan forma y significado a la ideología y a los acontecimientos de su época.

EL TEATRO.—“...Como las paga el vulgo...”

El teatro, como todas las instituciones sociales, se sujetó a las nuevas normas comerciales. ⁽²⁷⁾ James Burbage, ebanista de profesión, anteriormente miembro del grupo teatral “Earl of Leicester’s”, organizó una empresa, construyó su propio edificio, “El Teatro”, y así se convirtió en el primer empresario moderno. En 1600 existían ya ocho teatros permanentes similares a aquél. Philip Henslowe, acaudalado y respetable ciudadano, el principal competidor de Burbage, nos ha legado en su diario, realmente un libro de cuentas, el modo como se desarrollaban las relaciones obrero-patronales nuevamente instituidas. En su cuadro de autores hace notar que siempre les mantuvo con deudas, pues “de otro modo yo no habría tenido ninguna influencia sobre ellos”. ⁽²⁸⁾

La mayoría de ellos, como *El Cisne*, *El Globo*, *La Rosa* y *El Teatro* fueron construídos en la margen opuesta del Támesis, en el distrito de diversiones, mejor conocido por sus casas de juego y tabernas baratas. Los banqueros de la City, a través del Lord Alcalde, y la Corte, estaban en constante pugna por dominar los teatros. Los empresarios, obligados a abandonar el centro de la ciudad, se establecieron en los terrenos más baratos de la zona de tolerancia, donde gozaban de la protección de su propietario, el buen Obispo de Winchester.

Las corporaciones teatrales emitían acciones, invertían capital y tuvieron que convertirse en empresas mercantiles capaces de bastarse a sí mismas económicamente, pero el rompimiento con el pasado no fue nítido y decisivo. El feudalismo moribundo y el naciente mercantilismo luchaban por apoderarse de todos los aspectos de la vida teatral. Legalmente, cada compañía estaba bajo el patrocinio de un señor feudal. Así, eran conocidas como los Hombres del Conde de Leicester, los Hombres del Almirante, los Hombres del Lord Chambelán y hasta los Hombres de la Reina. Estos títulos altisonantes estaban destinados a imprimirse en los programas, pero poco significaban como ayuda financiera. Sin embargo, a Jacobo I se debió en parte el éxito de la empresa de Burbage, de la que Shakespeare era socio, pues ordenó que se les diera el título de Los Hombres del Rey y otorgó a cada miembro de la compañía una dádiva de tela escarlata que se usaría como librea en las ocasiones solemnes.

Este aumento de prestigio fue muy provechoso; pero el generoso reparto de tela no podía satisfacer a los expectantes accionistas ni alimentar a los hijos de los dramaturgos que trabajaban sin descanso. El teatro tenía ahora que bastarse a sí mismo. El teatro griego había gozado del subsidio que le daba el Estado o un corega voluntario; el de la Edad Media había estado bajo el amparo de la Iglesia o de los gremios organizados. Esa protección persistió durante el Renacimiento; pero fuese del señor o de la Iglesia, era ya tan sólo el gesto exiguo de una tradición continuada que había perdido su médula financiera. La taquilla era el tirano, despótico y benévolo; trajo consigo todos los males que significaban satisfacer los caprichos de la masa; pero, al mismo tiempo, hizo que el teatro se pusiera alerta y adquiriera una fina sensibilidad para captar las necesidades de la época.

Los empresarios y dramaturgos quedaron así presos en una contradicción embarazosa y, sin embargo, fructífera. Obligados a servir a dos amos, ya no era la suya la cómoda prebenda de un favorito de la Corte. Eran ahora servidores feudales y negociantes emprendedores al mismo tiempo; dividida así su lealtad entre dos amos, sus intereses también se vendieron. Además, el escenario era muy solicitado como poderoso instrumento de propaganda en una época en la que los intereses opuestos se afanaban por ganar cualquiera ventaja. El empresario, aunque ligado al mercader por su clase y por la taquilla, se inclinaba hacia la pompa y el poder político del rey. Luis XII hizo que Gringoire representara en 1512 *El Príncipe de los Tontos*, que era un ataque contra el Papa, antes de acometer la campaña italiana. Los conspiradores de Essex alentaron una representación de *El Rey Ricardo II* la víspera de su insurrección en 1601 a fin de evocar la aprobación popular para deponer a un monarca. Las historias y las comedias de Shakespeare nos presentan un reino unido y feliz.

A pesar de su posición ambivalente, el escritor estaba aliado intelectualmente a la aristocracia. *The Master of Revels*, (El Director de Ceremonias), responsable directamente ante el Consejo Privado, tenía a su cargo la censura y podía suprimir o rechazar cualquier pasaje ofensivo o enviar al autor a la cárcel. En 1572 Isabel decretó que sólo la nobleza podía mantener compañías de actores. Esto servía de protección cuando se viajaba por las provincias; pero su propósito era evitar que la burguesía ganara el dominio directo del teatro, medida apenas necesaria. Aunque algunos de los dramaturgos renacentistas eran de educación universitaria, como Lyly o Greene, casi todos ellos eran hijos de artesanos o de la sección empobrecida de la clase media. Marlowe era hijo de un zapatero; Webster,

de un sastre, el padrastró de Ben Jonson había sido enladrillador y el padre de Shakespeare, en otro tiempo miembro de la clase acomodada, era guantero y curtidor. Además, el escritor era un asalariado que ganaba poco sueldo, que recibía en cantidades suficientes para mantenerlo siempre con deudas. Para evitar el teatro ocioso y para dar trabajo a una compañía de actores y contratada, las obras tenían que ser producidas en rápida sucesión. El gran número de dramas isabelinos se debe a que el dramaturgo estaba siempre ocupado.

Sin embargo, a pesar de su posición económica, el autor pertenecía a la Corte y era a menudo su favorito. Shakespeare, quien poseía una fina astucia propia del comerciante, que combinaba con su gloria de poeta, se elevó, de actor y dramaturgo improvisado, a accionista y copropietario. Estaba orgulosísimo del escudo de armas que había podido comprar y de la casa de campo donde se retiraba en Stratford. El hijo de un artesano de guantes se había convertido en caballero.

Se cita a menudo que el desprecio a los mercaderes fue la causa de la hostilidad puritana y de que los teatros fueron cerrados en 1642; mas esto es interpretar la historia sin considerar la secuencia de los acontecimientos, pues aunque es cierto que el teatro se inclinaba a la aristocracia y trataba al mercader con desprecio, el escenario isabelino estaba impregnado con las ideas más valerosas y adelantadas del Renacimiento. Además, la Corte inglesa era, en grado considerable, de mentalidad burguesa, y los puritanos, una vez en el poder, hubieran podido modificar el teatro para satisfacer sus necesidades. El teatro se desintegró con la desintegración del Renacimiento. La corrupción y la intriga, el tumor canceroso de la codicia aislada y un rey omnívoro que rechazaba cualquier alianza con la City, convirtieron a un teatro debilitado en una ostentación de libertinaje físico que provocaba el odio violento de los rebeldes puritanos. Después de la muerte de Shakespeare, el énfasis recae sobre la violencia, el asesinato, la lujuria y la degeneración moral. Desde 1625 hasta la clausura de los teatros, el cinismo y la mediocridad se adueñaron de la escena y ésta cayó por su propia impotencia.

El edificio mismo era una mezcla de dos civilizaciones. La plaza de la iglesia o el patio de la posada, de forma circular o exagonal, estaban cercados por un muro y carecían de techo. Las paredes servían para evitar que entraran los que no pagaban. Las líneas que separaban a las clases estaban claramente definidas en la distribución de los asientos y a los plebeyos se les permitía permanecer de pie en la platea cubierta de arena. Cuando los teatros abrieron otra vez sus puertas durante la Restauración, el público se componía exclusivamente de cortesanos. Los insolentes ga-

lanes se metían sin pagar en la taquilla y Congreve y sus contemporáneos se quejaban de que no podían ganarse la vida. En los días de Shakespeare el negocio era bueno.

El primer teatro que hubo en Londres con tejado y, por lo mismo, capaz de abrir sus puertas en todo tiempo, como habían existido antes en Italia, fue el *Blackfriar's*, antigua abadía en el corazón de la ciudad. Richard Ferrant obtuvo licencia para usar el edificio y estableció, en un barrio respetable, un teatro comercial, que se convirtió en el lugar del que más se hablaba en Londres, para un público selecto que pagaba precios más altos. ¡Pero lo que escandalizó a Shakespeare y a sus asociados fue que Evans, el director, empleara actores niños! Había convertido al coro de niños de San Pablo en un grupo de actores profesionales, expertamente adiestrados, a los que, claro está, pagaban sueldos miserables. Disminuyeron los dividendos de *El Globo*. Hamlet, al interrogar a Rosencrantz sobre los actores que visitan el Castillo de Elsinore, pregunta:

Hamlet: ¿Por qué andan errantes? Más ventajosos les fuera, tanto para su reputación como para su provecho, el tener residencia fija.

Rosencrantz: Creo que encuentran trabas, a consecuencia de la reciente innovación”,

y a continuación procede a ampliarlo con:

“... ha aparecido, señor, una nidada de chiquillos, polluelos en cascarón, que se desgañitan a más no poder, y son por ello rabiosamente aplaudidos. Ahora están de moda, y de tal suerte vociferan contra los teatros vulgares —como ellos los llaman—, que mucha gente de espada al cinto ha cobrado miedo a la crítica de ciertas plumas de ganso y apenas se atreven a poner allí los pies.

Hamlet: ¡Cómo! ¿Son niños? ¿Y quién los mantiene? ¿Qué sueldos les dan? ¿Seguirán en el oficio tan sólo mientras conserven la voz? Y andando el tiempo, si llegan a ser comediantes ordinarios —como es muy probable si no mejoran de fortuna—, ¿no dirán que los que para ellos escriben les han hecho poco favor impulsándolos a declamar contra su propio porvenir?”

Hamlet insiste:

Hamlet: ¿Y son los muchachos quienes llevan la mejor parte?

Rosenerantz: Sí que se la llevan, señor; y a Hércules con maza y todo”.

indudable referencia a los malos negocios de *El Globo*, en cuyo escudo aparecía Hércules sosteniendo el globo de Atlas.

La preocupación de Shakespeare por los niños, atenuada por sus inversiones comerciales, se aquietó muy pronto. Evans, buscando algo sensacional, se aventuró más allá de sus fuerzas y perdió el favor real porque un actor remedó al Rey, lo representó en la escena borracho y maldiciendo, y ofendió al protocolo diplomático al presentar a la Reina de Francia abofeteando a la querida de su esposo. Burbage se hizo cargo del *Blackfriars* y Shakespeare, el más afortunado de los dramaturgos, tuvo dos compañías prósperas para las que podía escribir, sin verse en la necesidad de buscar un mercado para sus obras.

También el público era mixto —artesanos y nobles— y el dramaturgo tenía que divertir a los dos. En España, Lope de Vega, al ser censurado por la grave Real Academia por haber desechado el paso muerto de las formas clásicas, contestó:

*“Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me den voces; . . .
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto”.* (20)

El teatro nuevo, así como la disposición interior del escenario, el nuevo público, los nuevos temas, dieron nacimiento a nuevas formas dramáticas; mas será mejor que consideremos esto en relación con el estudio de la obra de Shakespeare. Hemos escogido *Romeo y Julieta*. Escrita en la cima del Renacimiento inglés, en el momento de su júbilo triunfal, es también la primera nota trágica de desgarramiento interior y de inevitable desastre.

ROMEO Y JULIETA

SHAKESPEARE ALTERA LA FUENTE.—“*Esclavizándose al deseo deshonesto*”.

Como en muchos de los argumentos de Shakespeare, el tema se inspira en el Renacimiento italiano. Luigi da Porta escribió el original en 1530 y su popularidad engendró numerosas versiones plagiadas en Francia y en Italia. Shakespeare se basó en la adaptación de Arthur Brooke, un largo poema descriptivo publicado por vez primera en 1562. La obra estaba terminada; los cambios introducidos por Shakespeare revelan un aspecto fundamental del Renacimiento en Inglaterra. En el prólogo de este poema, Brooke escribió:

“Con este fin, querido lector, se ha escrito este tema trágico, para describir una pareja de enamorados infelices que, esclavizándose al deseo deshonesto, desacatan la autoridad y el consejo de padres y amigos pidiendo opinión principalmente a borrachos marañeros y monjes supersticiosos... abusando del nombre honorable del matrimonio lícito, para encubrir la vergüenza de contratos robados; finalmente, por todos los medios de una vida deshonesto, lanzándose a una muerte trágica”.

La artificiosa y elevada censura moral de Brooke refleja el rígido código feudal que la clase mercantil adoptó con hipocresía indómita. Aparece de nuevo más estrictamente en Cromwell, cuando el puritanismo reforzó al Estado, y se convierte en sinónimo de la moralidad anglosajona cuando la clase media es aceptada, por fin, bajo el régimen de la Reina Victoria. Pero no es ese el tono ni la atmósfera de Shakespeare. El impassible inglés, reprimido emocionalmente, no es isabelino. Cambió con el curso de los siglos. En el Renacimiento era robusto y sensual, pronto a la ira o al amor, desafiante y poético, agresivo y terrenal, más próximo a Aristófanes que a Thackeray. Shakespeare rechaza violentamente las restricciones de un pasado inhibitor y transforma el “deseo deshonesto” en una pasión ennobecedora. En tanto que Brooke condena a los amantes por su desprecio a la autoridad, Shakespeare convierte esta rebeldía en el problema medular de su obra.

EL AMOR ES TAN JOVEN COMO EL RENACIMIENTO.—“*El relámpago, que se extingue antes de que podamos decir: ¡El relámpago!*”

La obra es trágica porque no se logra realizar la voluntad humana. Hay en ella frustraciones, fracasos, decepciones, desilusiones e inclusive

la muerte. Tibaldo, Mercurio y Paris mueren; también Romeo y Julieta tienen un término fatal; sin embargo, la obra está rebosante de vitalidad, repleta de pasiones, de los jóvenes aprisionados entre las viejas enemistades de los padres. Es inspirada, llena de acción, refleja la verdadera naturaleza del joven Renacimiento. El poema de Brooke se desarrolla en invierno: la obra de Shakespeare en verano, en las cálidas noches de Italia, cuando la sangre circula ardiente y la mano se dirige veloz a la espada a la menor provocación.

Romeo y Julieta se enamoran a primera vista, tema constante de la literatura y de Hollywood, pero totalmente ajeno al pensamiento de la época feudal. Es la suya una pasión que nace, crece, los arrolla y arrastra irremisiblemente a la perdición, pero es el destino que ellos mismos eligen. Es un amor romántico en el sentido íntegro de la palabra, el derecho de autodeterminación, de hombre y mujer, para amar según los dictados de la propia suerte. Shakespeare, en el umbral de los tiempos modernos, en su primer impulso de dignidad propia, se opone al matrimonio contractual convenido desde el nacimiento, en el cual por ambas partes se consideran el rango familiar, la tierra y la sangre. Aunque actualmente persisten todavía los esponsales comercializados cuando sirven para aumentar las fortunas familiares o fortalecer uniones comerciales, el mito de la libertad individual para el amor es el ideal aceptado por la juventud. En el siglo XVI ello se consideraba revolucionario. El feudalismo había degradado a la mujer al no permitirle una vida llena de emociones. Cuando su "señor" estaba ausente, con frecuencia por largos períodos, en su profesión de guerrero, la despreciada mujer podía hacer dos cosas: dedicarse a ser apasionadamente devota de Cristo, o bien entregarse a la pasión, físicamente más atractiva, de un caballero andante. Las canciones de amor de la Edad Media, las *Baladas*, cuentan de caballeros andantes escapando furtivamente por el balcón de su amante al apuntar el alba. Romeo y Julieta representan el humanismo liberador por la unión de dos seres iguales. El suyo es un amor que purifica y ennoblece, es un amor orgulloso y dignificador; la consumación del Renacimiento crece en la integridad de la experiencia emocional.

Lo que impide su camino son las costumbres de un pasado desintegrante e inhumano. Paris, hermoso, fornido, valiente:

"...Un caballero de noble familia,
con riquezas, joven, educado con el mayor esmero,
henchido, como dicen, de bellas cualidades;
un hombre, en fin, como pudiera desearse..."

es, sin lugar a duda, un pretendiente muy deseable, pero corteja al estilo de la época feudal. Habría arreglado el contrato con Capuleto aun cuando Julieta nunca le había visto. Ella, sumisamente, “gustaría de mirar para gustar, si del mirar naciera el gusto”; pero antes de que ella pueda intentarlo, Romeo la ve, la corteja y conquista su corazón. El es hombre de acción, decidido, mientras Paris espera todavía la decisión paterna. El amor, volátil, dinámico, no puede ser contenido por las barreras sociales o económicas.

Shakespeare escribió una sola obra como ésta; sin embargo, a pesar de que ha sido un tema tantas veces repetido desde entonces, deformado, mal interpretado, del cual se ha abusado y a menudo reducido a un sentimiento erótico o al melodrama exagerado; ha sido identificado por los corazones jóvenes de todas partes del mundo. En la medida en que cada país se libera del vasallaje feudal, se adhiere al concepto del amor basado en la selección individual, para celebrar su libertad. La India y el Japón de hoy son exponentes típicos de ello. Shakespeare, tan poco conocido y comprendido en esos países, tendrá allí su público mañana.

CONTRASTE CON ESPAÑA.—“*Después que della me cause podrá ese rústico necio casarse*”.

La literatura europea del Renacimiento está pletórica de dramas de un asombroso contenido pasional, desenfrenado, que al no poder ser reprimido se destruye a sí mismo por estar en conflicto con las fuerzas sociales; pero en ninguna parte existe leyenda comparable de un tierno amor, que surge de una mirada desafiadora de todas las constricciones disecadoras, que se rebela ante las coacciones objetivas, para llegar triunfante a su propio aniquilamiento. Ofrece un magnífico contraste en el drama español, de Lope de Vega, *El Mejor Alcalde, el Rey*. Don Tello, amo de sus dominios, asiste al matrimonio de su pastor Sancho y la bella Elvira. Al ver a la novia don Tello se siente cautivado y se sale de quicio. Suspende la ceremonia y le ordena a Elvira que vaya a su castillo con el fin de ejercer sus derechos de señor, pero Elvira se rehusa. Don Tello, enfurecido, recurre a una crueldad bestial; posteriormente llega una mano justiciera, siendo ésta la del propio rey, el mejor alcalde. Don Tello, después de su primer fracaso explica a su compañero:

“Yo tomé, Celio, el consejo
primero que amor me dio:
que era infamia de mis celos
dejar gozar a un villano
la hermosura que deseo.

Después que della me canse,
podrá ese rústico necio
casarse; que yo daré
ganado, hacienda y dinero
con que viva. . . .”

Lope de Vega ataca lo inhumano de la justicia feudal que obliga a la mujer a someterse a los apetitos de los más poderosos, pero su alegato para reprimir a los nobles tiene el propósito de exaltar el poder del rey. La rebeldía de Elvira encarna el espíritu del Renacimiento, pero el triunfo final no se debe a ella, sino a la intervención de la autoridad feudal colocada por encima del malhechor. Romeo y Julieta son amantes que actúan según su propio dictado, el dictado de su corazón; desafiando toda autoridad, desconocen toda posibilidad de justicia, salvo la de la muerte. Son individuos, arrojados de la sociedad, que sólo cuentan con sus propios recursos para triunfar. Su amor es avasallador, intransigente y eterno.

MADUREZ PARA EL AMOR.—“*La víspera de la Fiesta, por la noche, cumplirá los catorce*”.

En realidad, son jóvenes, tan jóvenes como el primer florecimiento poético de Shakespeare; tan jóvenes como los años de mayor vitalidad del Renacimiento en su maduración. Julieta, la noche del 10 de agosto cumplirá catorce años; sin embargo, su amor no es el de una adolescente. La vida es para amar y el suyo es el primer amor, cuya potencia vence todo obstáculo para llegar a su máxima realización. La madre de Julieta no siente preocupación alguna por la tierna edad de su hija, puesto que dice:

“...Otras más jóvenes que vos hay aquí en Verona, damas de gran estimación, que ya son madres. Si no recuerdo mal, yo misma era vuestra madre mucho antes de esas edad en que vos sois todavía una doncella”.

Así, Julieta no sólo se va a enamorar de Romeo, sino que ha sido caracterizada como la mujer en la edad en que ya está preparada para el matrimonio y dispuesta a ser entregada por sus padres. Es obediente y sensible, mas no demasiado entusiasta, puesto que dice:

“...pero las flechas de mis ojos no irán más lejos de lo que permita el impulso que preste a su vuelo vuestro permiso”.

Por otra parte, es interesante observar que al empezar la obra Romeo está profundamente enamorado, pero de otra mujer, de Rosalina. Siempre ha

perturbado a los lectores de la obra (puesto que Rosalina no aparece en escena y pasa desapercibida) que el héroe de un amor tan ardiente sea tan voluble. Para Julieta, Romeo es su primero y único amor. Sin embargo, para Romeo ha existido otro, y seguramente otros amores más en su vida. La mayoría de los críticos atribuyen este hecho a necesidades del argumento para poder desarrollar bien la obra, puesto que Romeo asiste a la fiesta de los Capuleto, sin haber sido invitado, impulsado por el deseo de ver a Rosalina, la más bella entre todas las bellezas de Verona, y allí conoce a Julieta. Tal criterio ignora la esencia de la obra y se basa en la incapacidad para comprender el espíritu del Renacimiento. Romeo, con libertad para actuar y mayor que Julieta, difícilmente podía haber permanecido indiferente a otras mujeres en una época en que se hacía alarde de las aventuras y conquistas amorosas. Romeo ha llegado a su madurez emocional y está dispuesto para el amor. Tampoco representa la castidad victoriana de la era posterior; ya está enamorado y deseoso de ver que su Rosalina opaque a todas las demás, cuando su mirada se encuentra con Julieta. Desde ese momento ya no puede pensar en otra y así es como debe ser, puesto que se expresa de Rosalina con estas palabras:

“No se dejará asediar de propuestas amorosas, ni sufrirá el encuentro de asaltadores ojos, ni abrirá su seno al oro, seductor de santos. ¡Oh! Es rica en belleza, y sólo pobre cuando muera, con su hermosura morirá su tesoro”.

He aquí una belleza indómita, altiva, infecunda, rara para la época. No puede resistir el reto de Julieta, puesto que al encontrarse los amantes existe un reconocimiento inmediato de una mutua cesión total, de una pasión trascendente, que en su creciente ardor transforma los móviles más bajos y los purifica con intensidad creadora. El contraste es muy efectivo en su obra teatral: Romeo vencería las resistencias de Rosalina con el “oro seductor de santos”; con Julieta el hombre mundano se ha transformado por la pureza de su amor. No conquista a Julieta por despecho, sino impulsado por la fuerza de un amor verdadero.

Un amor como ese representa la primavera del mundo y atrae todas las simpatías para su realización; pero al mismo tiempo se halla arraigado en condiciones sociales específicas y lo que obstaculiza su felicidad, es el pasado con las trabas aniquiladoras de sus convencionalismos caducos. Las familias son rivales feudales que representan la continuidad de una tradición que tiene ya razón de ser; el pasado muerto, impidiendo el ímpetu de una vida fecunda. El presente era una transición comercial inca-

paz de resolver las conflictos humanos. Romeo, como hombre, tiene libertad de acción, pero Julieta necesita el consentimiento paterno que nunca obtendrá por pertenecer Romeo a la familia de los Montesco. Es admirable cuán profundamente Shakespeare expresa las corrientes antagónicas existentes en su época, como puede observarse en las distintas actitudes de Capuleto. El padre de Julieta se halla también suspendido entre dos corrientes opuestas y, aunque él es el señor inflexible de su casa, capitula, con cierta resistencia, ante las nuevas tendencias. Cuando Paris presenta primero su petición con tacto y dignidad, Capuleto lo recibe y escucha; pero, sin olvidar su papel de padre y protector, contesta:

“Dejad que otros dos estíos se extingan en su esplendor antes de que podamos juzgarla en sazón para desposada”.

Cuando Paris replica que “otras más jóvenes que ella son ya madres y felices”, Capuleto despierta en nosotros una gran simpatía por su calidad humana y amplitud de criterio que, aun contra su voluntad, ha llegado a formar parte de su razonamiento, lo que representa la decadencia de los antiguos moldes ante los nuevos.

“El mundo se me llevó todas mis esperanzas, menos ella. Ella es la dueña y esperanza de mi mundo. Pero cortejada, gentil Paris, interesad su corazón. Mi voluntad es sólo una parte de su asentimiento. Una acogida suya como objeto de su elección, envuelve mi conformidad y voto favorable”.

Julieta tiene el derecho de aceptar o rehusar. Su padre, ante la petición de la mano de su única hija, admite que su consentimiento es sólo una parte; pero el señor feudal que lleva adentro, debe agregar que la decisión de Julieta está limitada de antemano. La señora Capuleto, esposa abnegada, aconseja a Julieta que considere a Paris. Habla con gran entusiasmo de sus cualidades, pero le concede a su hija el derecho de ser ella quien resuelva si acepta el amor de Paris.

Julieta, por común consentimiento, se reserva el derecho de aceptar, y cuando Paris insiste en obtener una resolución, Capuleto confiesa que no hubo tiempo para convencer a su hija porque en el breve intervalo la enemistad entre las dos casas de Verona ha entrado en una etapa de violencia debido al asesinato de Teobaldo a manos de Romeo. Paris, caballero de buenos modales, habría preferido retirarse “porque estos instantes de dolor no dan lugar a galanteos”; pero el anciano Capuleto, por razones

difíciles de determinar y sin tomar en consideración los motivos de la tragedia personal de Paris, dice repentinamente:

“Conde de Paris, me atrevo a responderos del amor de mi hija. Creo que en todo se dejará gobernar por mí. Más diré: no lo dudo”,

y sin consultar a Julieta, aunque previamente le había prometido que tendría libertad para elegir, se dirige a su esposa en presencia de Paris y declara en forma inesperada:

“...sea el jueves. Decidle que el jueves se desposará con este noble conde”.

En esta forma se comprometió como jefe de familia, empeñando al mismo tiempo el honor del señor feudal. La señora Capuleto obedientemente fue a informar a Julieta de la decisión de su padre; pero Shakespeare, con un extraordinario sentido de los valores dramáticos, en ese preciso momento presenta a Julieta despidiéndose de su marido, con quien se había desposado en secreto, después de una noche nupcial de intenso éxtasis lleno de emoción. En este momento se puede observar una de las características más sobresalientes del pensamiento moderno, tan perspicazmente captado por Shakespeare, la consecuencia del cambio, del movimiento, del tiempo y del crecimiento. Julieta, casada secretamente con Romeo, transformada por la experiencia, por la potencia creadora del amor, por la necesidad de conservar su matrimonio, por su despertar sexual, ya no es la casta y obediente doncella. De la noche a la mañana se ha transformado en una mujer, capaz, rebelde, ennoblecida y luchando para conservar su felicidad; por su amor, se ha identificado con la vida. Se dirige a su madre y, con una dignidad recientemente adquirida, dice:

“Me extraña su prisa y que me haya de casar con quien ni siquiera me ha hecho la corte. Señora, os suplico digais a mi padre y señor que no quiero desposarme todavía”.

Capuleto entra en estos momentos y se entera de la negativa de Julieta; rechaza toda pretensión de libertad renacentista y manifiesta violentamente la furia desenfrenada del dueño y señor contrariado.

En la medida en que aumenta el valor de Julieta, adquirido a través de los conceptos de un nuevo mundo, su padre retrocede y recurre a las antiguas ideas. Es el señor feudal frente al desafío romántico de la juven-

tud. La ira de Capuleto es aterradora. Al principio amenaza con la fuerza física:

“...señorita deslenguada...

...preparad vuestros finos pies para el próximo jueves a fin de acompañar a Paris a la iglesia de San Pedro, o, de lo contrario, os llevaré hasta allí a la rastra, en un zarzo...”

Pero ante la continua resistencia, recurre a esgrimir la importancia económica de su poder, al derecho de propiedad y al de dependencia:

“...Si quereis ser mi hija obediente, os daré a mi amigo; si no lo queréis ser, ahorcaos, mendigad, consumíos de hambre y miseria, morid en medio de la calle. Pues, por mi alma, que nunca os reconoceré como hija”.

El código de honor feudal se tambalea. Su dignidad está empeñada. Sus últimas palabras al salir furioso de la habitación son las siguientes: “¡Yo no quebrantaré mi palabra!” La madre de Julieta permanece por un momento más en la habitación y apoya a su esposo, rechazando la súplica de su única hija.

Es característico de la literatura del Renacimiento y de todos los movimientos revolucionarios, que la liberación del hombre adopte como símbolo más relevante la liberación de la mujer, porque desde que la transmisión de la propiedad fue instituída a través de la línea paterna, la mujer ha sido el elemento más explotado de la sociedad y la lucha contra los derechos establecidos de la propiedad, adopta la forma de abolición de la esclavitud de la mujer. Julieta representa el derecho individual, particularmente el de la mujer para vivir como quiera, en oposición a las normas inflexibles del pasado que la condenaban a la anonimidad y a la sumisión. Lleva en sí el espíritu de la rebeldía contra el anacronismo, aniquilador. Este es el mayor atractivo de la obra, para la juventud y para los rebeldes de todas partes. Es la juventud del Renacimiento expresada en los términos de un tierno amor.

MAYOR INFORMACIÓN ACERCA DE LAS CONTIENDAS Y EL FEUDALISMO.—“*Tus hechizos me han afeminado*”.

El pasado se simboliza con la pugna enconada de dos familias conocidas, situación a menudo repetida en las obras legendarias, representativa de la honda división existente en la propia estructura feudal que no presenta un frente unificado al nuevo mundo. Se ocupa de una lucha sui-

cida, carente de sentido, que no conforme con destruir a sus propios paladines, estando ya en su agonía, aún puede truncar las esperanzas de la juventud. Capuleto y Montesco, en cuyos nombres se perpetúa la pugna, son ancianos que, irónicamente, son incapaces de portar armas. La primera escena de la obra presenta una riña callejera entre los mozos de las dos casas, cuando aparece el chocho Capuleto y pide a gritos su espada; pero su esposa le replica: "¡Una muleta! ¡Una muleta! ¿Para qué pedis una espada?" y Montesco protesta: "¡No me detengáis, dejadme!", mientras que su esposa lo detiene con las siguientes palabras: "¡No daréis un paso para ir en busca de un enemigo!"

Sin embargo, la enemistad impotente de los dos miembros incapaces para el combate, se transfiere a la generación, apta para la lucha. Las viejas ideas mueren lentamente y Teobaldo, de la familia de los Capuleto, de mal genio, fácil de enardecer de coraje, es un devoto discípulo de la ley feudal. Honra al honor más que al amor y desdeña la paz: "Odio esa palabra, como odio el infierno..." Es un hombre de tradición de caballeros, nacido para la guerra. Dedicó su vida históricamente a la conservación del pasado, aún más que aquellos que vivieron en él. Hasta después de que el príncipe llama la atención a Capuleto y a Montesco, éstos prometen mantener el orden y están dispuestos a cumplir su promesa. Capuleto, de temperamento violento, le dice a Paris:

"...y no será difícil, según pienso, en hombres tan viejos como nosotros, mantener la paz".

Pero el atrevido de Teobaldo no acepta nada de esto; Romeo ha provocado que la fogata del odio se reviva, al asistir a la fiesta de los Capuleto sin haber sido invitado. Aunque sus intenciones fueron pacíficas, motivadas por el peso de un amor insatisfecho, Teobaldo quiere vengarse de Romeo. No existe momento más dramático, que la escena en que Teobaldo reta a Romeo, a pesar de la incesante corriente de reflexiones internas de los personajes, artificio tan típico de Shakespeare. Es de fama reconocida la habilidad de Teobaldo con la espada, y aun cuando desde su punto de vista tiene un resentimiento justo, toda nuestra simpatía es para Romeo, aunque éste rehúsa la lucha ya que sólo una hora antes se ha desposado con Julieta, hecho que no puede descubrir. Por lo menos legalmente, ya está emparentado con los Capuleto y es primo de Teobaldo. Hábilmente esquiva todos los insultos de este último. Desecha totalmente el código de honor y sus obligaciones. Pero al evitar la provocación sorprende a sus amigos, quienes lo juzgan por su aparente cobardía. Sin embargo, Teobaldo y Mercucio desenvainan. Romeo intenta detenerlos, pero al intervenir,

Teobaldo lo aprovecha para escudarse con su brazo, con el fin de matar a Mercucio. De esta manera Romeo se encuentra involuntariamente inmiscuido en la muerte de su mejor amigo. Ni su amor por Julieta puede absolverle totalmente de participar en una colectiva adhesión al pasado. También él se encuentra aprisionado entre dos mundos. A pesar de no querer reconocer un código de honor que considera en desuso, no puede tolerar la acción infame de Teobaldo. El derrame de sangre lo ha lanzado de nuevo al campo de batalla y su "honra está manchada por el ultraje de Teobaldo".

En un grito angustioso proclama:

"... ¡Oh!, dulce Julieta!... ¡Tus hechizos me han afeinado, ablandando en mi temple, el acero del valor!"

Teobaldo reaparece y la maldición del pasado se desvanece ante la punta de la espada de Romeo, quien, espoleado por el fuego creciente del deseo de castigarse a sí mismo, por su falta de decisión anterior, desenvaina y mata a Teobaldo. Se hace justicia al honor feudal, pero el rigor del Estado recae inexorable sobre sus víctimas inocentes; "caprichos del destino": aquél que más deseaba poner fin a la lucha, ha sido el instrumento para hacerla resurgir. El pasado tiende sus brazos para reclamar a dos víctimas en la muerte y a dos en vida.

EL TIEMPO SE ACORTA—*"Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios"*.

En el Renacimiento el factor tiempo ocupa un lugar preminente, puesto que una economía en expansión, volátil, incontenible, requiere hombres de acción. En el mundo feudal, limitado y restringido, el tiempo se detiene. Hasta la guerra y los actos valerosos se realizaron en períodos largos de meses o años. El nuevo mundo mercantil en que se desarrolla el Renacimiento, adjudica al tiempo tal valor, que lo convierte en una mercancía. El nuevo racionalismo se preocupó con la organización del tiempo. Se inventaron relojes y cronómetros exactos que se incorporaron a los métodos de producción. El sentido abrumador del tiempo en la actualidad, esquivo, y constante persecución, devorador omnipotente, que perturba tanto a los escritores desquiciados, tuvo su origen en el siglo XVI cuando los manufactureros se vieron obligados a utilizar el tiempo en forma más productiva ⁽³⁰⁾. Por ejemplo en Italia, cuando el rey de Nápoles estableció la asistencia obligatoria a misa, con demasiada frecuencia, Carracioli pensó, "aunque esto puede ser útil, es perjudicial para el aprovechamiento completo del tiempo de un individuo".

Romeo es representativo del nuevo tipo de hombre en acción que surge en la primera etapa del Renacimiento. Comprende en forma clara la importancia de sus acciones y tomando en cuenta la complejidad de las mismas, actúa rápidamente. No es sino hasta después de la primera desilusión de los alcances del Renacimiento que el conflicto interno de la voluntad, para actuar o dejar de actuar representado por Hamlet, se convierte en tragedia personal. En Romeo no hay otro pensamiento que el que le ordena la acción.

Se enamora en una fiesta, inmediatamente se dirige a la joven y la convence galantemente que le permita la bese. No pierden el tiempo en un rebate personal interminable. No se adormecen los conflictos interiores. La ve, la corteja, la besa, y la noche siguiente salta la tapia de su jardín para conquistarla al pie de su balcón. Julieta trata de aconsejarle que sea prudente porque "es demasiado brusco, demasiado temerario, demasiado repentino, demasiado semejante al relámpago", pero su pasión creciente no puede ser contenida, y domina a los dos. Hacen sus proyectos para huir al siguiente día y casarse en la celda de fray Lorenzo. Efectivamente, actúan como los individuos del mundo naciente que va marcando el paso y el ritmo de la vida. Los amantes no titubean ni un instante. Aprovechan el tiempo, desafiándolo, tienen la voluntad de actuar; Julieta no derrama lágrimas por el desacato de sus obligaciones filiales y le dice a Romeo en forma franca:

"...comunicámelo mañana por conducto de una persona que yo procuraré enviarte, señalándole dónde y a qué hora quieres que se verifique la ceremonia, y pondré mi suerte a tus pies y te seguiré por el mundo como a mi dueño y señor".

En la misma forma manejó Shakespeare sus fuentes de inspiración. El poema de Brooke llevó nueve meses para la concepción de su historia de amor. Shakespeare compendió la acción de su obra en cinco días. El drama resultante, aunque presenta algunos momentos inverosímiles y otros donde lo fortuito reemplaza la intención, es una obra grandiosa, emocionante, viva, la sucesión intensiva de acontecimientos que destruye el tiempo, cambia las fortunas y presenta el desarrollo de los individuos y sus decisiones sobre la marcha.

En un orden rápido suceden la muerte de Teobaldo, el destierro de Romeo, unas cuantas horas en su cámara nupcial, la exigencia de Capuleto para que Julieta se case con Paris y su decisión para tomar el brebaje que le provocará una muerte aparente. Es un drama de acción, en el que el tiempo se acorta.

El plan de los amantes para huir de la familia y los amigos es frustrado por la falta de comunicaciones. La carta de explicación del fraile no llega a su destino y el fiel criado de Romeo sólo lleva la noticia del entierro de Julieta —un método trillado, que hace desmerecer a los caracteres de gran nobleza y voluntad férrea, que se enfrentan al desastre provocado por ellos mismos—, pero dicha estratagema sirve al fin de precipitar los personajes a su muerte, momento culminante de la obra, puesto que en el patrón rítmico del Renacimiento, es la transición suprema, veloz e inevitable de la vida a la muerte. Pues el nacimiento del nuevo mundo es también una agonía, no sólo del mundo viejo, sino también del nuevo, porque el momento del nacimiento es el primer paso en el camino hacia la muerte. El Renacimiento prometió más de lo que hizo; apenas si cambió la índole del opresor y, al poner el acento sobre el tiempo, hizo que el hombre se precipitara a su destrucción.

La escena final de la obra está envuelta en pesadumbre. En la oscuridad de la noche, al lado de la tumba en que yace Julieta, Romeo buscando la muerte, se ve obligado a matar al gentil Paris. Al mirar la forma inerte de Julieta, aparentemente en su lecho mortal, recapacita sobre el hecho físico de tomar una vida, y en la contemplación de la muerte. El amor, la felicidad y la esperanza plena de éxtasis, de la primavera de las realizaciones, son absorbidos por la muerte; pues *“toda cosa se cambia en su contraria”* y la encantadora Julieta yace “con los gusanos, doncellas de su servidumbre”.

Romeo en el borde de la vida grita en voz alta:

“Aquí fijaré mi eterna morada, para librar a esta carne, hastiada del mundo, del yugo del mal influjo de las estrellas”.

Así es la juventud de todas partes; perdida en el caos de fuerzas impredecibles pretende gustosa la muerte. Julieta representa la interacción de los opuestos, porque ella es el amor y la vida, besa los labios de Romeo para absorber el veneno para tomar la muerte de él, que es su vida.

Los amantes no se han quedado pasivos, esperando decisiones. Han forzado la historia y su derrota constituye su triunfo. “Vosotros no estáis vencidos”, es la última resolución de la piramidación sin fin de las interpenetraciones de causa y efecto. Al morir han promovido la transformación de otros, resolviendo la querrela familiar; han eliminado los vestigios del pasado abriendo la brecha para los que vendrán por el mismo camino. Por su actuación han cambiado la sociedad, auténticamente renacentista

en sus implicaciones, porque la Edad Media aceptaba la sociedad como algo inmutable. Los dos amantes, unidos en la muerte, son ofrenda sangrienta sobre el altar del progreso.

El sacrificio es doloroso; el "seno de muerte, repleto del bocado más exquisito de la tierra"; Shakespeare no se sentía feliz ante las perspectivas que ofrecía un mundo comercial en el que en verdad había ocurrido un cambio, pero a expensas de la humanidad.

EL PRÍNCIPE DESEMPEÑA SU PAPEL.—"*Oíd la sentencia de vuestro enojado príncipe*".

En Romeo y Julieta el problema del poder del Estado y del príncipe es de menor importancia. Shakespeare trata el problema más ampliamente en sus historias y en algunas de sus comedias, principalmente en comedias tan irónicas como *Medida por Medida*. Sin embargo, es tan predominante el Renacimiento, la consideración de la función propia del Estado, que aun en Romeo y Julieta las implicaciones son evidentes. La obra refleja en términos humanos el conflicto de ideologías, el pensamiento feudal frente a los razonamientos burgueses. Si existe una lucha de clases, el rey es el instrumento del Estado, que deberá tomar las decisiones adecuadas pesando los intereses de todos. No importa cuán severamente haya atacado el dramaturgo la inhumanidad feudal; siempre consideró al rey, el más poderoso de los señores feudales, como la fuente de la justicia. Es interesante observar que en la obra de Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, presenta a los campesinos sublevados y desafiando al rey; una situación inusitada y muy peligrosa, pues el absolutismo español no toleraba el destronamiento de los reyes con la desenvoltura y regularidad de los isabelinos. Mas todo termina bien cuando se descubre que el Rey había sido mal informado. Los culpables son sus consejeros. Una vez enterado de la naturaleza justa del resentimiento del pueblo, retracta su decreto anterior y los perdona a todos. Este recurso teatral del monarca superior y compasivo es muy conveniente para el autor. Cuando se complicaba demasiado el argumento y los personajes eran incapaces de resolver una situación, se hacía aparecer repentinamente al duque o al príncipe en escena para solucionarlo todo. Esto sucede en muchas de las comedias de Shakespeare.

En Romeo y Julieta el papel del príncipe Escalus es insignificante; sin embargo, es la fuerza estabilizadora del Estado contra los grupos minoritarios que tratan de perturbarlo. Se presenta por encima de la lucha, siempre impersonal, resuelve e impulsa la acción. Generalmente aparece

en la apertura y en las escenas finales de la obra, en una para establecer el trasfondo y en la otra para resolver las dificultades. Cuando suspende una lucha callejera, declara:

“Vasallos revoltosos enemigos de la paz... arrojad al suelo de esas manos sangrientas vuestras mal templadas armas y oíd la sentencia de vuestro enojado príncipe. Si en lo sucesivo promovéis nuevos desórdenes en nuestras calles, vuestras vidas pagarán el quebrantamiento de la paz”.

Así nace nuestro temor por Romeo cuando se ve forzado a perturbar nuevamente el orden de las calles. La siguiente vez que aparece el príncipe destierra a Romeo de Verona, proporcionando el clima adecuado en que actúan los amantes, obligándolos a separarse en el momento de su unión. Pero en Shakespeare, comparado con Calderón, la actitud hacia el Rey es mucho más severamente crítica, más conforme con el racionalismo humanista. Sin embargo, en ambas escenas el príncipe no ha podido resolver las causas de fondo en la situación de desequilibrio social. Ha adjudicado el castigo, después de la falta. Ha ejecutado su función como juez más bien que como hombre de Estado. Por consiguiente, es de mayor importancia su aparición final en el cementerio, donde a pesar de lo impropio de la hora, el príncipe está presente, actuando como coordinador, tratando de los fragmentos desconocidos de la historia de los amantes. No repara en admitir su propia culpa:

“Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios. Los cielos han hallado modo de destruir vuestras alegrías por medio del amor. Y yo por haber tolerado vuestras discordias perdí también a dos de mis parientes. ¡Todos hemos sido castigados!”

Romeo y Julieta han estado indefensos contra la presión abrumadora de las incongruencias de la estructura social.

Ambos son capaces de enfrentarse con valor a sus problemas personales. El príncipe sensible para captar las necesidades del Estado, es un instrumento para efectuar el cambio social. La Ley es lo que el príncipe decreta; aunque los problemas políticos sólo se presentan en forma marginal en *Romeo y Julieta*, una obra que gira en torno a las relaciones humanas de los “amantes nacidos bajo contraria estrella”, es aún más valioso para observar el grado en que Shakespeare había captado las nociones comunes de la época, relativas al poder del Estado.

POESÍA Y VOLUNTAD CONSCIENTE.—“*La hora y mis instintos tienen una crueldad salvaje*”.

La última década del siglo XVI fue una etapa de avance glorioso de la poesía inglesa. *Romeo y Julieta* está colocada en la vanguardia de sus realizaciones. La obra posee la vida unidad lírica característica del primer período del Renacimiento, la poesía deja de ser complementaria o adicional. El vigor de la libertad lírica isabelina se canaliza en las restricciones severas del drama. Por ejemplo, cuando Romeo y Julieta se encuentran por vez primera, conversan en forma de soneto en el que cada uno recita líneas sucesivas. La poesía se ha incorporado a la trama y al personaje.

Sin embargo aún abunda la exuberancia florida y las metáforas forzadas de la década anterior. No está a la altura de la pasión de Romeo la frase “mis labios dos ruborosos peregrinos”, comparable a los juegos de palabras execrables que pueden observarse en las primeras líneas de la obra; ideadas probablemente para adormecer al público y despertar su curiosidad. La debilidad de la obra estriba en su fracaso para lograr el diálogo dramático. La época es aún demasiado consciente de sus éxitos externos.

Pero la escena final en que los invocadores de la muerte se funden íntimamente en el ambiente y la estructura de la obra, es un momento incomparable de magnificencia lírica.

El idioma se había liberado, como parte de las nuevas libertades del Renacimiento. El latín clásico, reservado para la minoría, cedió el puesto al idioma popular, pues el mercantilismo en expansión necesitaba medios de comunicación que abarcaran a la mayoría. En un corto período de tiempo, acelerado por el uso y la aceptación, el idioma del pueblo floreció hasta alcanzar su plenitud, y así, con el orgullo nacional, los hombres se complacían con el idioma popular, de Chaucer a Shakespeare ocurren al incubación y la madurez del idioma inglés.

El idioma es tan sólo un elemento de las nuevas formas dramáticas. La rígida tragedia de Séneca no era apropiada para el Renacimiento plebético de acción. La forma shakespeariana es abierta, desecha las unidades tradicionales de tiempo, lugar y acción, y las substituye con una unidad de elementos discordantes, una armonía violenta que está más de acuerdo con la concepción de la naturaleza de la materia según la ciencia moderna. En Francia, el teatro cortesano reprimía las nuevas fuerzas e insistía oficialmente en que se imitara a Séneca. A Corneille lo ahogaban estas exigencias y sólo Racine pudo llenar aquel molde sin vida con momentos de grandeza. Pero en Racine, los conflictos sociales están pa-

liados, obscurecidos, para conservar una ordenada armonía de la forma. En Shakespeare los conflictos son turbulentos y brutales, y la forma tan poco rígida como el tiempo mismo. La misma construcción del escenario — con la plataforma que se extiende hasta el auditorio, una galería sobre el proscenio y una cortina de fondo que oculta la cámara interior—, permitía una amplia acción: ejércitos en batalla, riñas callejeras, conversaciones de alcoba, o la cita en el jardín, todo lo cual ocurría siempre en el escenario, a la vista del público.

En *El Rey Lear* y *Hamlet*, Shakespeare logra la integración de forma y contenido; un lenguaje vigoroso derivado de las caracterizaciones con gran significado psicológico y fundido en el argumento como elemento dramático. Pero esto sucede unos años después, cuando Shakespeare llegó a la madurez, como la escena misma, pues el Renacimiento, "hastiado del mundo", había envejecido casi al nacer. El drama, esencialmente el conflicto de la voluntad consciente del hombre, con el medio condicionante y limitativo, encontró un suelo muy favorable, y con su crecimiento apresuró la madurez de su época.

En *Romeo y Julieta* presenciamos la primera felicidad, el resplandor de la convicción, el entusiasmo de la aventura, los dolores crecientes de la desilusión, que es aún mayor, por el hecho de presentarse en el momento decisivo del desarrollo renacentista. En un espejo de los tiempos, en "su forma y en su presión". Es teatro desde sus raíces, expresando al unísono con el pueblo sus hazañas; las luchas y las aspiraciones de su época, una síntesis de la poesía y la vida.

REFERENCIAS

1.—Para reconstruir el ambiente histórico e interpretar el Renacimiento, se recomiendan los siguientes libros:

ALFRED VON MARTIN, *Sociology of the Renaissance* (Sociología del Renacimiento). Kegan Paul, Trench Trubner and Co. Ltd., Londres, 1944. Un estudio excelente de los cambios sociales y de la influencia del Renacimiento en las ideas.

R. W. TAWNEY, *Religion and the Rise of Capitalism* (La Religión y la Aurora del Capitalismo). Harcourt Brace and Co., 1926, publicado después en una edición de Penguin Books, en 1947. Estudio sobre la Reforma y las bases económicas.

JOHN HOWARD LAWSON, *The Hidden Heritage* (La Herencia Oculta). Citadel Press, Nueva York, 1950. Estudio acerca de las relaciones recíprocas entre la cultura y las fuerzas históricas antes de la colonización de América.

- 2.—A Fernando e Isabel se les conoce como los Reyes Católicos, y Felipe II fue el más devoto Defensor de la Fe.
- 3.—Francisco Bacon, *Historia de Enrique VII*.
- 4.—*La Vida y la Muerte del Rey Juan*, Acto I, escena i, y Acto III, escena iii.
- 5.—Lawson, *supra*, p. 75.
- 6.—Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex* (Isabel y Essex), Chatto and Windus, Londres, 1930, pág. 232.
- 7.—Citado en von Martin.
- 8.—Citado en von Martin.
- 9.—*La Vida y la Muerte del Rey Juan*, Acto II, escena i.
- 10.—Cf. Capítulo sobre Ibsen.
- 11.—*El Rey Ricardo II*, Acto II, escena i.
- 12.—Maquiavelo, *El Príncipe*, Cap. VIII.
- 13.—Cf. los primeros capítulos de Tawney, *supra*.
- 14.—*La Segunda Parte del Rey Enrique IV*, Acto V, escena v.
- 15.—*El Príncipe*, Capítulo XXI.
- 16.—Ben Jonson, *Sejanus*, Acto III, escena ii.
- 17.—*Ibid*, Acto I, escena ii.
- 18.—*Timber*, lxxiv, "Princeps".
- 19.—*The Governour*, (El Gobernador), de Sir Thomas Elyot, libro muy olvidado que tuvo considerable influencia en su época.
- 20.—Pueden encontrarse pruebas adicionales sobre la religión y la aurora del capitalismo en Tawney y von Martin.
- 21.—*La Vida y la Muerte de Rey Juan*, Acto III, escena i.
- 22.—*Ibid*, Acto V, escena ii.
- 23.—Sófocles, *Antígona*, estrofa 332.
- 24.—*La Tempestad*, Acto II, escena i.
- 25.—*La Segunda Parte del Rey Enrique VI*, Acto IV, escena ii.
- 26.—*La Tempestad*, Acto II, escena i.
- 27.—Para la mayoría de las referencias al teatro isabelino, Cf. E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (La Escena Isabelina), particularmente el Vol. III.
- 28.—Citado en Chambers.
- 29.—Lope de Vega, *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*.
- 30.—Cf. von Martin.

CAPITULO TERCERO

EL DRAMA DE LA CLASE MEDIA - IBSEN

“ESPECTROS”

LA PARADOJA DE IBSEN

Shakespeare apareció en el umbral de un mundo de promisión. Trescientos años más tarde, Ibsen es el dramaturgo de la crisis de ese mismo mundo.

Shakespeare encarna el fervor moral de la sed de triunfo. Ibsen representa la búsqueda del vigor moral para evitar que se desmorone ese mundo burgués, que había alcanzado ya la cúspide de su realización.

Las últimas palabras de la obra *Cuando los Muertos Despertemos*, representada en las postrimerías del siglo pasado, son el canto de Maya: “¡Soy libre como el pájaro! ¡Soy libre!” Es como si Ibsen septuagenario a la sazón, hubiera querido lanzar su última exclamación antes de que cayera el telón sobre aquella era: el viejo Viking ⁽¹⁾ ya no escribió más. Unos meses después, quedó inválido, al sufrir el primero de una serie de ataques de parálisis, y sólo le quedó tiempo para cortar los cupones de los valores que había guardado celosamente, hasta que en 1906 fue depositado en su última morada con gran lujo de pompa oficial, con la concurrencia del rey y la corte, y era proclamado gloria y orgullo de la literatura noruega. Es su muerte, como lo fueron su vida y sus obras, una extraña paradoja, explicable sólo a la luz de las contradicciones de la época que él expresó.

Ibsen, anciano, encadenado por la enfermedad, cantaba valientemente la libertad, pero Maya no tenía a dónde volar. Es una esperanza indómita, que surge en las tinieblas. Canta una libertad abstracta, y sin embargo persigue el placer terrenal. Rubek el artista, impulsado por una ira celestial a buscar libertades tangibles, es sepultado en la montaña por un alud de hielo y nieve. En el siglo XVI se había llevado a cabo la lu-

cha por la libertad, contra el yugo feudal. El siglo XIX imponía los cánones de una moral asfixiante. La revolución del renacimiento se había convertido en un grillete que aprisionaba las relaciones humanas: así es como se cerraba el ciclo.

La amarga paradoja es potente en el estreno de gala de la última obra de Ibsen. Aquel que había sido antaño un rebelde, que había vivido pobremente, aquel expatriado voluntario de su país natal durante la mayor parte de su vida creadora, asistió en traje de gala y sombrero de copa, y asistió con sus medallas y sus órdenes de la cruz, que tan apasionadamente codiciaba. El antiguo empleado de botica se había convertido en un capitalista ampuloso, estirado y regordete. (2) El que había sido tildado de enemigo de la iglesia, de influencia subversiva en los valores permanentes de la clase media, cuyas obras habían sido calificadas como "lascivas, inmorales, sucias y tremendamente aburridas" (3) "pervetidoras, que hunden en la ignorancia y desencaminan a las mentes débiles". (4) Aquellos elementos que él había atacado, ahora lo ensalzaban y cubrían de honores. Había condenado la degradante esclavitud de la codicia material, pero procuraba afanosamente que el gobierno le aumentara la pensión anual que le había otorgado, a pesar de que se encontraba entonces en una posición desahogada.

Sin embargo, en los cincuenta años de su actividad productiva, Ibsen había llevado a cabo la revolución en el teatro; había transformado la fuente de inspiración poética y se había convertido en la influencia dominante de los teatros del mundo occidental.

MISIONERO ROMÁNTICO

La primera fase del trabajo de Ibsen termina en 1867, cuando el dramaturgo frisa con los cuarenta. Había escrito diez obras, el gobierno le había otorgado una modesta pensión, y había obtenido alguna experiencia técnica en el teatro de Bergen y Cristianía. Pero las dos obras en que culmina su época formativa, *Brand* y *Peer Gynt*, las escribió Ibsen en el extranjero, después de haber asimilado el movimiento romántico de Alemania e Italia.

Violentos cambios se producían no solamente en su país natal, sino en el resto del mundo. En los Estados Unidos, una guerra civil había desencadenado la marcha desenfadada de los grandes negocios. La capacidad productora de la era de la técnica revistió tales proporciones, que tanto las relaciones humanas como las instituciones sociales comenzaron a sufrir alteraciones. La civilización que introdujo el renacimiento se dirigía, rauda, hacia su lógica solución.

Libertad de comercio, libertad de empresa, libertad para el hombre: las ideas enarboladas inicialmente por la vanguardia resultaban ahora transformadas en sus antípodas, debido al incontenible auge de los monopolios. La competencia entre las naciones al disputarse respectivamente el imperio, infundían el temor de un inminente y funesto desenlace. ⁽⁵⁾

En Europa, Dinamarca había sido engullida por Prusia, y un tratado humillante la despojaba de Schleswig-Holstein. Noruega había prometido ayuda a su hermana escandinava, pero cuando llegó el momento de cumplir su promesa, se valió de toda clase de pretextos para eludir comprometerse. A Ibsen le molestó la humillación y cobardía extremas de su país. Noruega se había separado de Dinamarca en 1814, y había obtenido parcialmente su independencia, pero su desarrollo económico fue parcial, se basaba en la protección al pequeño comercio; su crecimiento económico resultó frenado, y esto retardó una división definida de clases.

La ideología de la clase media se había infiltrado hasta el más recóndito rincón de la vida noruega. Las repercusiones de la revolución de 1848 habían llegado bastante amortiguadas. Marcus Thrane, conocido de Ibsen, había realizado activamente la unión de los distintos grupos de trabajadores. Estos llegaron a ser bastante fuertes para obtener en las elecciones de 1850 una respetable minoría en el parlamento. Pero resultaron demasiado dóciles y faltos de acometividad. El gobierno conservador aprovechando la reducida agresividad del movimiento obrero, lo aplastó, encarcelando a la mayor parte de los dirigentes, entre otros a Thrane y a su lugarteniente Abdilgaard, que fuera en su tiempo compañero de cuarto de Ibsen. Ibsen participó entonces en el único mitin político al que se sepa que haya asistido, e incluso firmó una petición para que dejaran en libertad a los dirigentes políticos. ⁽⁶⁾

Pero la política era su preocupación menor. Le inquietaba mucho más la deshonestidad de la vida burguesa, que era para él más evidente cada día, y que él calificaba de "Mentira Social", expresión que escribía con mayúsculas incluso en sus obras en prosa. La mentira consistía en la profesión de creencias que eran violadas en la práctica, la declaración de principios de grandeza moral, y coexistiendo en la realidad con la ambición material. El amor desmedido por las mezquindades y la ganancia material; el sacrificio de la moral cristiana en aras de los negocios.

La verdad se había convertido en una palabra hueca, proferida por los sacerdotes de la Bolsa de valores para disimular sus pecados; y ahora presenciaba la traición que se hacía a los jefes de los movimientos liberales e izquierdistas. En *Brand*, clamaba por una nueva creación del espíritu del hombre. Siguiendo el ejemplo de Hugo y de Shelley, de Goethe

y de Schiller, se compadecía de su héroe romántico que se enfrentaba solo contra el mundo.

“BRAND” Y LA VOLUNTAD DEL HOMBRE

Brand es un drama poético que se desarrolla en una pequeña aldea en las montañas del norte. Brand, ministro protestante, lleva consigo la terrible voluntad de ser valiente. Despliega su actividad, sin importarle las consecuencias, y nunca entra en componendas. Reprime el sentimiento humano, niega la debilidad física; persigue su meta con el ardor y el frenesí del hombre que sabe que un mundo moralmente débil puede ser regenerado por la voluntad enérgica. La sociedad —el alcalde, el director de escuela, el obispo— está corrompida, impotente por su constante codicia. Brand los desafía a todos, y, como John Brown, el del retrato de Currie, se lanza en un loco arrebató hacia la cima de la escarpada montaña. Desafía temerariamente la crecida del río para socorrer a un hombre moribundo aun cuando nadie lo quiere acompañar. Convence a Agnes, su esposa, de que lo espere en la cabaña, aun cuando esto va a significar la muerte de su único hijo.

El propósito de Brand es tan inquebrantable y tan intenso, que logra agrupar en torno suyo a unos cuantos secuaces. Pero todos lo abandonan al ver que no van a recibir ninguna recompensa pecuniaria, y los desempleados se amotinan contra él al constatar que su promesa de conseguirles trabajo es falsa. Solo, magullado y sangrante, apedreado por aquéllos a quienes había dirigido, asciende todavía más en las nevadas montañas, hasta que oye a lo lejos al Coro Invisible, y exclama: “Perderán ellos vuestra luz por completo”. Y la voz sólo responde: “El es el Dios del Amor”.

Brand es un sermón de la montaña, sin la ternura de Cristo. No era necesario que Brand fuera sacerdote, pues representa el ideal de la aspiración humana, alma única del culto a la verdad, la voluntad de entregarse a una causa. Ibsen le escribió una carta a George Brandes:

“Así como apliqué este silogismo a un sacerdote, hubiera podido aplicarlo a un escultor o a un político. Fácilmente pude haber canalizado el impulso que me llevó a escribir haciendo de Galileo mi héroe; partiendo, por supuesto, de la base de que Galileo se mantuviera firme en su convicción y no admitiera jamás que la tierra estuviera fija.” (7)

Brand es la fuerza moral que lleva a la regeneración individual. Es la respuesta a la mentira social. Desprecia las convenciones sociales;

“Corazón medroso, que palpitas débil y lento
Porque así lo exige la vieja costumbre.” (8)

Tampoco tolera atenuaciones:

“Dios, entre los hombres, una cosa pide:
que no se acepten cobardes transacciones”

Apasionado, inequívoco, repite:

“Sabed que soy firme en mis anhelos
Todo o nada es lo que aceptaré.”

Superaría la separación entre lo ideal y lo real al alcanzar la plenitud de la personalidad, al liquidar el conflicto interno:

“...de éstos escombros y de estos girones
De estas manos acéfalas y cabezas mancas,
de estos muñones torsales de alma y mente
Surgirá un hombre entero y sano.”

Ibsen reinstauraría la gloria original de la clase media militante. Brand puede fortalecerse, puede forjarse de nuevo, para afrontar cualquier revés. Sin términos medios, una comunidad igualmente fuerte, lo aniquilará sin compasión. Desde el punto de vista histórico, Ibsen acierta cuando lleva a Brand al fracaso, pues el mito del hombre absolutamente libre no tiene paralelo en la realidad. Goethe, medio siglo antes, había podido ensalzar a Fausto en su cántico de Triunfo, mientras que Brand resulta sepultado por un alud arrollador.

“PEER GYNT”.—*El corazón de la cebolla.*

Peer Gynt, el poema dramático compañero de este período inicial, es el reverso de la medalla. Peer es amigo de las componendas. Brand es el redentor; Peer es el hombre a quien hay que redimir. Brand es la rígida tenebrosidad de los despeñaderos de la montaña. Brand se mantiene fiel a su visión, rechazando las exigencias materiales de este mundo; Peer, vacilante, inestable, acepta todo lo que el mundo pueda ofrecerle. Brand es lo que la clase media debería ser:

“De dónde proviene la risa que me invade?
Ah, del abismo, que se vislumbra apenas
Entre el mundo que contemplamos
Y el mundo como debería ser.”

Peer es como la clase media: la lenta monda de una cebolla que no tiene nada en el corazón. En el umbral de la casa de Gynt aparece el lema "Bástate a ti mismo", en la cabaña de Brand están inscritas las palabras "sé sincero contigo mismo". Ambos lemas son caricaturas, exageraciones que llegan a los extremos éticos del mundo moderno. Peer es el hombre formado por sí mismo, que acumula una fortuna, recorre el mundo y acepta cualquier empresa, por descabellada que sea. Embarca para China ídolos durante la primavera, y misioneros en el otoño, y al final exclama: "He hecho de todo, lo he visto todo. He logrado realizar mi destino. Soy yo mismo", sólo para descubrir que lo ha sido todo menos él mismo. Como todos los hombres, Brand y Peer buscan realizarse. El primero, dedicando su vida a sus principios; el segundo cínico y sin principios. Ambos terminan en el fracaso, uno destruido por la sociedad, el otro por sí mismo. Brand es liberado por un Dios más bondadoso que él. Peer se arrulla en el regazo de una mujer para volver a la "ewig-weibliche" que puede crear sola otro hombre, un hombre mejor. Peer es la personificación de la Mentira Social. Brand es la encarnación voluntaria de la Verdad Creadora. Brand va al encuentro de la muerte, entre el hielo y la nieve; Peer espera el día en que sea derretido en el cazo del Moldeador de Botones.

DESCENSO AL MUNDO REAL

El período romántico inicial de Ibsen terminó con los triunfos militares de von Moltke. Un luchador impetuoso destruía a una nación rival: pero incluso la conquista había perdido su sabor de aventura. El ejército prusiano avanzaba con precisión mecánica, perfecto como un reloj. De la caída de Francia surgió un espectro aterrador: los obreros de París se apoderaron del poder durante los días sangrientos de la Comuna. Las potencias económicas se destruían mutuamente, pero el resultado habría podido ser un proletariado más firme en su conciencia de clases, fortificado con una convicción ideológica. Para que la clase media pudiera continuar en el poder, le era esencial difundir sus convicciones. Ibsen bajó de la cima de la montaña. Brand y Peer vistieron sus trajes de civiles. Tenían que actuar en un mundo real. La caverna del rey Troll cedió el paso a la sala Convencional de la casa familiar. Las dos décadas siguientes fueron el período más fértil de Ibsen. Captó a la sociedad en un estado de alta tensión, e infundió a sus personajes la intensidad de un dilema social básico.

Este período intermedio se inicia con las "obras políticas"; *La Liga de la Juventud*, *Los Pilares de la Sociedad* y *Un Enemigo del Pueblo*.

Después de la Comuna de París, Ibsen escribió:

“Hasta ahora no hemos vivido más que de las migajas del banquete revolucionario del Siglo pasado, una comida de la que se ha extraído toda la substancia posible. Hay que infundir a los viejos términos un sentido nuevo.” (1)

Esto parecería indicar el profundo interés de Ibsen por los movimientos revolucionarios, pero no se refería a una reorganización política o social, pues enseguida añade:

“Lo que importa por encima de todo es la revolución del espíritu del hombre.”

Esto explica la aparente inconsistencia de estas tres obras, y la simpatía ambivalente de Ibsen por las clases sociales. En *La Liga de la Juventud*, el liberal Stensgaard es un demagogo oportunista; en *Los Pilares de la Sociedad*, el acaudalado Cónsul Bernick es inhumano y deshonesto; en *Un Enemigo del Pueblo*, el Dr. Stockman se encuentra con toda la sociedad soliviantada en su contra; los hombres de negocios prefieren proteger sus inversiones, y la “compacta mayoría” prefiere conservar sus empleos. La preocupación de Ibsen es exponer la corrupción moral, las manifestaciones inmediatas y concretas de la Mentira Social. Al igual que Brand, él enarbola el estandarte de la Verdad y la Libertad. Bernick es más explícito: en su redención exclama, triunfal:

“Que se analice cada uno a sí mismo, y confirmemos todos la predicación de que en este nuevo día iniciamos una era nueva. La era antigua, con su oropel de relumbrón, su hipocresía, su doblez, su falsedad, y su despreciable cobardía, quedará relegada, como un museo.”

Y unos minutos después, dirigiéndose a la multitud:

“Conciudadanos, yo saldré de la mentira...”

Pero, para asegurarse de que no hay error posible, Lona, la primera mujer libre de Ibsen termina la obra diciendo:

“No, no. El espíritu de la Verdad y de la libertad... son éstos los Pilares de la Sociedad.”

El mayor acierto de este período intermedio de Ibsen reside en las obras que giran alrededor de la familia, *Casa de Muñecas*, *Espectros*, *Hedda Gabler* y *El Pato Silvestre*. Procederemos, pues, a un análisis detallado de la obra más representativa de Ibsen.

EL TEMA

La acción de *Espectros* se inicia en un momento de crisis para las relaciones sociales, cuando los valores aceptados son revisados forzosamente a la luz de la crítica. La tragedia que Oswald ha heredado es la representación dramática de la corrupción interna oculta que ha contaminado al hogar, las relaciones interpersonales de una familia aparentemente respetable. Ibsen introduce temerariamente la sífilis congénita y las influencias hereditarias como factores del drama humano. Para los públicos victorianos, en aquellos días de marcados tabús sexuales, la conmoción fue bastante fuerte como para producir motines en los teatros, teniendo que intervenir la policía. Sin embargo, esta reacción violenta fue pasajera. Esta obra es la compañera de *Casa de Muñecas*, así como *Peer Gynt* lo fue de *Brand*.

Ibsen había sido vituperado por los críticos porque minaba el hogar, baluarte de una sociedad estable. Nora, que abandonaba esposo e hijos,⁽¹⁰⁾ era, según la crítica, producto de “una mente enfermiza”, “repugnante y tenebrosa”⁽¹¹⁾ pervertidora y destructora de la santidad del matrimonio.

Ninguna mujer del siglo XIX tenía derecho de abandonar a su familia. Ibsen dio su respuesta dos años más tarde, en 1881, con *Espectros*. Escrita al rojo vivo, es una obra maestra del teatro por su magnífica construcción.

Es la historia de una Nora que no abandona su hogar, que permanece al lado de su esposo, que se sacrifica con el fin de guardar la apariencia exterior de respetabilidad. Es la exposición acerada y cabal de los pestilentes vapores letales que emanan de un matrimonio que no se ha disuelto por aferrarse a los cánones de la moral cristiana, y de los actores caritativos tendientes a purgar públicamente una vida de pecado. Tildada de obscena e inmoral, en realidad es lo contrario: es un esfuerzo por purificar las lacras de la sociedad, es una carga de dinamita contra la inmoralidad febril que surge de la Mentira Social. La casa de los Alving es un microcosmos del mundo burgués.

LOS PERSONAJES Y EL LUGAR

La obra tiene un solo escenario: la sala de la casa de campo de la señora Alving, cerca de un gran fiord en el oeste de Noruega. Aunque en este caso no es la “sala de espera” de mal gusto que aparece en muchas de las obras de Ibsen, es, sin embargo, una estancia vulgar y atibo-

rrada de muebles la que Ibsen presenta a su público. Pues es aquí donde vive la clase media, refugio mediocre de una sociedad insulsa.

PRIMER ACTO.—*Episodio inicial.*

Regina, la sirvienta, trata de evitar que su padre, Engstrand, entre en la sala. No pierden el tiempo en frases cariñosas. Engstrand, lisiado, blasfemo y borracho, que profiere constantemente sermones moralizadores, piensa abrir una posada para marineros; ha venido para llevarse consigo a Regina. Es éste el único personaje de la clase proletaria que aparece en las obras de Ibsen y, a decir verdad, es un tipo bastante desagradable. Su esnobismo se revela cuando dice que su posada no será “una vulgar pocilga para marineros corrientes”, sino “un centro para capitanes, contramaestres... y toda esa gente bien” (12). No hay duda en cuanto a la verdadera naturaleza de la posada y al papel que espera que desempeñe su guapa hija para atraer a la clientela. A Regina, que es joven, presuntuosa, vibrante y sensual, le molesta la presencia de su padre, y se comporta con abierta insolencia... “Has dicho muchas veces que no soy hija tuya”. Aparentemente ésta es una réplica desconsiderada, fruto del enojo; pero prepara el terreno para revelaciones posteriores, pues cada línea, en la rígida arquitectura de Ibsen, estructura al personaje o refuerza la trama. Incluso el comentario sobre la lluvia, aparentemente casual, explica el fondo brumoso al que debe enfrentarse el calor humano, y anuncia un clima hostil hacia Oswald, que necesita ternura y calor. Regina conduce a su padre a la puerta al ver que el pastor Manders se aproxima por la vereda.

Este breve encuentro inicial deja entrever la degeneración moral de una relación familiar cargada de falsedad y de egoísmo.

Regina recibe al pastor. Este llega del otro lado del fiord para tratar un asunto con la señora Alving. Engstrand ya le ha pedido que bendiga su posada de marineros, bajo el supuesto entendimiento de que el lugar será dedicado a la salvación de las almas de los hombres. El pastor, presa fácil para la duplicidad de Engstrand, insta a Regina a que se vaya con su padre, puesto que es “un deber filial”. Regina contesta, lisa y llanamente, que no tiene nada en contra de la misión que su padre le encomienda, pero que preferiría dedicarse al cuidado de un hombre solo, siempre y cuando sus relaciones quedaran encubiertas bajo la apariencia honorable que exigen los convencionalismos sociales. Desearía también que el pastor la ayudara, y si él la recomendara... Completamente turbado, el pastor le dice que llame a la señora Alving.



En su primera aparición, Manders ha aconsejado inconscientemente la prostitución, siempre y cuando esto suceda bajo la protección paterna; pero cuando Regina lo menciona directamente, él retrocede horrorizado.

Engaño obstinado del guardián de la decencia.

EL CONFLICTO DE IDEAS

Aparece la señora Alving. La médula de la obra se encuentra en las cuatro escenas que se hallan entre estas dos. La señora Alving, personaje central de la obra, ha luchado con gran ahínco y paciencia por imponerse al medio que la rodea, por lograr su "emancipación". Su inmoralidad es una moralidad inteligente. El pastor Manders representa lo que la sociedad reconoce como su código, la imagen viva de su pasado. El choque entre estos dos personajes es una complicada serie de triunfos y derrotas en crisis ascendente, de donde surge la clara descripción del leitmotiv de Ibsen. Fergusson lo llama *agon* del drama griego, y haciendo un esfuerzo extraordinario de comparación literaria, lo es, en efecto. Pero a diferencia de sus prototipos clásicos, la maravilla de la construcción de Ibsen reside en su interminable variación de escenas intercaladas. La acción, el desarrollo del drama y los tres personajes restantes, cada uno sumido en su propio problema, se entrelazan alrededor del conflicto principal, hasta la salida final de Manders, cuando la señora Alving se queda sola con su hijo.

Manders es el puritano, el fanático, el negador de la vida, el enemigo del amor. Es todo lo que es falso en la sociedad, no como el capitán Alving o el lisiado Engstrand, sino como representante lógico de una tradición ética que ya ha fracasado, que ha dejado de avanzar a la par con las necesidades humanas. Hasta cierto punto representa la muerte, pues ha reprimido en él todo impulso creador, sofocando y negando el ritmo de la existencia. Todo lo animal se ha perdido, escondido, o suprimido en él. Es la suma de mediocridades supinas, lo que llama la sociedad un hombre bueno y recto, el portavoz de lo que esta sociedad pretende conservar. Es por eso que a donde quiera que vaya predicando su esencia misma a hombres que no pueden dejar de ser *ellos mismos*, no encuentra más que falsedad, cinismo y engaño; y como carece de experiencia mundana es incapaz de comprenderlos. En el mejor de los casos fomenta la deshonestidad. Le satisface la reacción superficial, la conformidad. Prefiere ser ingenuo, y no ver lo que queda oculto. Sin embargo, no es una caricatura; es bien parecido, bien intencionado e inútil. Durante un tiempo, ¡la señora Alving llegó a enamorarse de él!

El pastor Manders, repitiendo su situación con Regina, se encuentra de nuevo ante la honestidad y la sinceridad. Pero si bien estas virtudes emanaban en Regina de una fuerza instintiva, en la señora Alving proceden de una fuerza interior. Esta no necesita recurrir a la hipocresía de Engstrand. Su debilidad consiste en su larga asociación con Manders y en su patrón de vida en una tierra sin sol, que la han llevado a absorber muchas de las características del pastor. Sin embargo, quiere ser libre.

El pastor observa los libros que están sobre la mesa, trabajos científicos racionales del siglo XIX, y la reprocha a la señora Alving que los tenga en su casa. Ella le responde en tono calmado y seguro:

“Me parece que en ellos encuentro confirmadas y explicadas muchas ideas que ya había tenido. Lo maravilloso, pastor Manders, es que no hay nada nuevo en estos libros, nada que la mayoría de la gente no piense o crea. Pero la mayor parte, o no se lo confiesa, o guarda silencio.”

Cuando ella le pregunta qué es lo que encuentra censurable en esos libros, él le responde que no los ha leído. Unos años más tarde, Bernard Shaw tiene una escena similar en *Hombre y Superhombre*, cuando Ramsden condena el “Manual Revolucionario” de Tanner, diciendo:

“Tengo en mis manos una copia del libro más infamante, escandaloso, malévolos y perjudicial que jamás haya escapado de la quema. No lo he leído: no ensuciaría mi mente con tal porquería; pero he leído lo que dicen de él los periódicos. Me basta con el título.”

Manders, sin tener la vena satírica de Shaw, concluye la primera escaramuza con una frase tendiente a destruir la iniciativa y el pensamiento individual:

“Mi querida señora Alving, en la vida hay infinidad de ocasiones en que uno debe confiar a otros la solución de sus problemas. En este mundo, las cosas se encuentran dispuestas de tal modo; y así debe ser. ¿Cómo, si no, podría progresar la sociedad?”

El asunto que va a tratar enseguida se refiere al orfanatorio erigido en memoria del difunto capitán Alving. La ceremonia debe efectuarse al día siguiente, y Manders pronunciará el discurso de inauguración. Asimismo se ha encargado meticulosamente de todos los detalles materiales que le ha confiado la señora Alving. La actitud de ésta última es distante, desinteresada y algo molesta para Manders. Cuando éste se refiere

al seguro del establecimiento, la señora Alving contesta que siga el procedimiento usual; pero Manders opina que un edificio dedicado a tan altos propósitos debería confiarse a la mano de Dios. Aunque él no tiene ninguna objeción contra el seguro, “¿Qué pensaría la gente verdaderamente responsable?” “¿Qué entiende usted por gente responsable?” le pregunta la señora Alving, a lo que Manders responde significativamente: “Me refiero a las personas que se encuentran en un estado tal de independencia y de ascendiente, que no pueden evitar que sus opiniones sean tomadas en consideración por los demás”. Manders es el defensor, el adulador de la opinión de las clases privilegiadas, y basa sus afirmaciones en los terrenos espirituales más elevados. “Ellos pueden interpretar nuestra acción como una falta de fe en la divina providencia”. Finalmente, para que el buen nombre y la posición social del pastor queden incólumes, no será asegurado el edificio, a pesar de que el día anterior se produjo un pequeño incendio (según la planeación, siempre perfecta, de Ibsen).

Cede la señora Alving. Manders se impone. Acto seguido, Manders habla de Regina y de la conveniencia de que ésta acompañe a su padre “regenerado”. La señora Alving lo ataja bruscamente y causa su sorpresa al responder: “He aceptado a Regina en mi hogar y aquí se quedará. . . No se hable más del asunto”.

Entra en escena Oswald, hijo de la señora Alving. Acaba de regresar de París, donde ha adquirido fama considerable como pintor. El pastor Manders lo mira fijamente, como si fuera un fantasma, pues Oswald está fumando la pipa de su padre; y por un momento le parece ver su reencarnación.

El conflicto de ideas pasa a concentrarse sobre el Pastor y Oswald. Ambos tienen un elevado concepto del difunto Alving, pues a Oswald le han inculcado la idea de la celebrada grandeza de su padre. Por lo tanto, ambos parten de un acuerdo común, aunque más tarde se nos revela la falsedad de sus bases. Pero cuando Oswald asume la defensa de los hogares de los artistas que viven en París, en donde a veces los padres no están casados, pero en donde reinan amor y cariño, el Pastor se horroriza, vituperando contra tal “inmoralidad pública” que llega a gozar ¡de cierto prestigio! Oswald se opone al Pastor, acusando a las personas “respetables” que van a París con el único propósito de entregarse a toda clase de excesos en lugares que los artistas “inmorales” ni siquiera han oído mencionar. Sobreexcitado y aparentemente incapaz de dominarse, Oswald desaparece exclamando: “¡Es posible que se envilezca hasta tal grado la vida intensa, hermosa y libre que llevan los artistas en París!”

La señora Alving ha encontrado en su hijo un aliado.

Oswaldo ha sido un catalizador que ha impulsado al Pastor a buscar argumentos que justifiquen su concepto de la vida. Madre e hijo apoyan, cada uno en distinta forma, una moral que el Pastor niega. Dejando a un lado los detalles del Orfanatorio, Manders se dirige a la señora Alving en calidad de guía espiritual. Le habla de su pasado, relato que Ibsen expone en forma de una serie de efectos dramáticos.

Diez años han transcurrido desde la muerte de Alving; pero el Pastor le reprocha que hubiera abandonado a su esposo en el primer año de su matrimonio. En vano le responde ella que probablemente ha olvidado el Pastor cuán desdichada era. Manders condena enérgicamente la conducta de la señora Alving, y le echa en cara su falta de abnegación:

“Es el espíritu de rebelión el que lucha por lograr la felicidad en esta vida. ¿Qué derecho a la felicidad tenemos nosotros, simples mortales? ¡No, tenemos que cumplir con nuestro deber! Y su deber era mantenerse firme al lado del hombre que Ud. había elegido, y al que la unía un lazo sagrado.”

La Sra. Alving le recordó la vida depravada que había llevado el Capitán, a lo que Manders contesta:

“Una esposa no debe juzgar a su marido.”

Ella debía haber soportado su cruz con humildad. Su reputación y la de los demás es importante. Cuando había abandonado a su esposo se había refugiado al lado del Pastor. ¡Qué fuerte había sido al hacer que regresara a su hogar! Y tenía razón él: al no volver al yugo de la obediencia, su vida había prosperado. Alving se había reformado y había sido nombrado Chambelán del rey, y al incumbirle tal honor, había infundido respetabilidad a su hogar. Manders se enorgullece de su proeza, de haber acatado la voluntad de Dios. Estado enamorado de la Sra. Alving, ella había acudido a él, y él había sacrificado toda pasión mundana y con ella su felicidad. Es ésta su mayor victoria. Pero todo esto pertenece al pasado. Ahora le hablará de su segundo error.

La Sra. Alving fue en una ocasión bastante obstinada como para “desconocer su deber de esposa”. Más tarde desconocería su deber de madre. Ha enviado a su hijo a vivir entre gente extraña, lo ha expuesto a influencias extranjeras y perniciosas. Y se ha dejado llevar por su voluntad impulsiva:

“Ha orientado todos sus esfuerzos hacia la emancipación y el desorden. Aun es tiempo de salvar a su hijo. ¡Sra. Alving, es Ud. una madre desencaminada! Considero que es mi deber decírselo.”

Después de un silencio, la Sra. Alving contesta sin ningún rencor. Todo lo que le ha dicho el Pastor se basa en los rumores de la gente, ya que él no la ha visitado durante estos años. Del mismo modo que no ha leído los libros que condena, basándose en opiniones ajenas, asimismo procede al juzgar su vida: habla sin conocimiento de causa. Alving había vivido todo este tiempo en una corrupción disoluta, sifilítico y postrado en cama. Sí, ella había soportado su yugo sentándose al lado de su esposo por las noches, escuchando sus cuentos obscenos, acompañándolo a beber para obtener su silencio, de modo que nadie se enterara de la verdad. Había seguido el consejo del pastor; había conservado su reputación. Pero cuando Alving tuvo en su propia casa amores con la sirvienta y de aquel concubinato nació una niña, entonces alejó a Oswald del ambiente familiar, cuando tenía siete años. Ella se había hecho cargo del negocio, amasando una fortuna y cimentando el buen nombre de la familia. Y una vez muerto su esposo, el orfanatorio acallaría toda clase de rumores y dudas que podían empañarlo. Lograría comprar la respetabilidad que deseaba: su precio era el orfanatorio. Se invertía en él la misma cantidad de dinero que Alving aportó al matrimonio. Desaparecería de su casa todo vestigio del capitán. No, ella no ha abandonado a su hijo, lo ha conservado. Ahora ella y su hijo podrán forjarse una vida de libertad. A partir del día siguiente, cuando la memoria de Alving haya sido ensalzada oficialmente en el orfanatorio, su recuerdo desaparecerá de su vida, y pertenecerá al pasado.

La señora Alving está radiante por su triunfo. Sus calmados razonamientos han acabado con los rígidos conceptos de Manders. Aparece Oswald. La lluvia produce una atmósfera de depresión. Oswald se disculpa para ir a ayudar a Regina a disponer el vino. Cuando la señora Alving y Manders se levantan para dirigirse al comedor, se oyen gritos apagados, y la primera, presa del horror, se detiene en el umbral de la puerta al escuchar los gritos de Regina: “Oswald, ¿estás loco? . . . ¡Suéltame!”

Las mismas palabras se habían oído años atrás cuando vivía el chambelán Alving. Se desmorona de pronto el mundo que tan valerosamente había planeado su viuda, desaparece la entereza de ésta frente a los preceptos de Manders. Sólo alcanza a exclamar: “¡Espectros!” —uno de los parlamentos más aterradores de la historia del drama.— Con entero dominio sobre sí misma, la señora Alving toma del brazo al pastor y entran

en el comedor. Cuando alcanzaba el triunfo vuelve a hacer su aparición el pasado. Ha logrado sobreponerse al pastor, pero la derrota proviene del interior, de su propia familia, de su paladín. Diecinueve años de paciente tolerancia, de lenta liberación, se desploman al reaparecer en el hijo la depravación del padre. Es el final del primer acto.

ACTO SEGUNDO — *La segunda generación*

La acción se inicia minutos después de la cena. Ahora debe cambiar su actitud la señora Alving. El pastor sigue encerrado en sus fórmulas. Trata de consolarla: "Por lo menos, su matrimonio se apegó a la ley y al orden". Sacudida hasta lo más profundo de su sér, la señora Alving desecha los axiomas de Manders y profiere el grito de los que han tenido que someterse a las exigencias de una sociedad inanimada y estática:

"¡Siempre la ley y el orden! He pensado muchas veces que ahí reside todo el mal del mundo."

Y luego añade, para su fuero interno:

"Debo encontrar la manera de liberarme."

Manders se horroriza. Oswald siempre ha venerado y respetado a su padre. Por lo menos debería conservar esta ilusión:

"¿No existe acaso, en su corazón de madre, una voz que le impida destruir los ideales de su hijo?"

La señora Alving no soportará ya ni la cobardía ni el engaño. La conducta de su hijo obliga a exponer la verdad. Está preparada para enfrentársele. Con frases vigorosas expresa en su totalidad los conceptos de Ibsen:

"Pastor Manders, estoy orillada a pensar que todos somos espectros. No late en nosotros tan sólo lo que hemos heredado de nuestros padres, sino una serie de ideas muertas y de viejas creencias inanimadas. Carecen de vida, pero sin embargo se adhieren a nosotros y no podemos desterrarlas. Cada vez que hojeo un periódico me parece que entre sus líneas se deslizan espectros. Debe haber por todo el país tantos espectros como granos de arena hay en el mar. Y seguimos viviendo todos nosotros con un temor lastimoso de encontrar la luz".

Estas ideas son fruto de la lectura de esos "libros revolucionarios librepensadores", replica el pastor, pero la señora Alving manifiesta su desacuerdo. Sus ideas provienen de los consejos del propio pastor: cuando él hizo que volviera al lado de su esposo, calificando de "correcto y decoroso" aquello que "su alma consideraba algo repugnante" comenzó ella a percibir las fallas del código moral del pastor;

"Sólo quería romper un eslabón; pero entonces me di cuenta de la totalidad del problema, y vi que todo estaba encadenado."

Es ésta una doctrina peligrosa e Ibsen no la llevó más adelante. Ya era mucho haber convertido el mayor triunfo del pastor en su mayor derrota. Esta difícil situación es interrumpida por la llegada de Engstrand.

La señora Alving ha revelado que Regina es hija ilegítima del chambelán, hermanastra de Oswald. El pastor, perplejo descarga su ira sobre Engstrand, y le reprocha que no le haya dicho nunca que Regina no era hija suya. Manders le exige la verdad, pero Engstrand, marrullero hipócrita, justifica su silencio empleando los mismos argumentos de Manders: ¿No había ayudado a una mujer perdida, al casarse con ella? ¿Acaso no se propone abrir un hogar para marineros que será como un orfanatorio para hombres desencaminados? Al salir Engstrand, Manders se alegra de haberse equivocado al juzgar mal a un ser humano. A continuación tiene lugar el único momento tierno de la obra. La señora Alving, sonriendo, coloca sus manos sobre los hombros de Manders, y llamándole "muchacho espléndido" le dice:

"Me dan ganas de abrazarlo y de besarlo."

El pastor, ruborizado, se aparta lleno de horror, víctima de toda una vida de represiones. ¡Incluso ahora tiene miedo de besar a la mujer que ha amado durante veinte años! No tiene bastante confianza en sí mismo para pasar una sola noche bajo su techo, y por eso se ha hospedado en el mesón del pueblo.

Al salir el pastor, que se dirige al orfanatorio, entra Oswald. La señora Alving se dispone a confesarle la verdad acerca de su padre. Pero no había tenido en cuenta que Oswald también podía tener conflictos. Este se adelanta a hablar y le confiesa que está gravemente enfermo con la enfermedad que proviene de la disipación sexual. Su vida está amenazada. Y puesto que su padre era un modelo de decencia y honorabilidad, según se desprende de las cartas de su madre, su desgracia no puede ser hereditaria y debe provenir de un accidente fatal. Su mente también ha

sido afectada. Puede perder su uso de razón de un momento a otro, y quiere casarse con Regina, pues es ella el único aliciente que tiene en la vida, en espera de su fatal e inminente desenlace. ¡Qué golpe brutal! No se vuelve hacia su madre en busca de esperanza, sino hacia la sirvienta. Ha pensado en huir, ya que siempre ha pintado y perseguido el "impulso de vivir" (13) y teme que al lado de su madre sus instintos "se verán envueltos en una atmósfera tenebrosa. Llega Regina. Destapan una botella de Champaña y los tres beben juntos, contrariamente a las costumbres de la casa. La señora Alving se dispone a hablarles a los dos, pero el pastor los interrumpe. Ha dicho sus oraciones con la congregación en el orfanatorio acompañado por Engstrand, a la luz de unas velas. Se muestra muy entusiasmado por la idea de Engstrand de establecer un hogar para marineros e insta a Regina para que acompañe a su padre. Oswald le dice, causando su sorpresa, que Regina se va a ir con él como esposa suya. El pastor mira atónito la botella de champaña, y observa extrañado que la sirvienta está bebiendo con su patrona. La señora Alving comienza a hablar cuando se oyen gritos al exterior. ¡El orfanatorio que será inaugurado al día siguiente se está incendiando! Cae el telón del segundo acto después de la declamación del pastor que proclama que esa morada del pecado ha sido condenada, y luego añade: "y no estaba asegurada".

ACTO TERCERO. - *El precio de la decencia.*

El monumento erigido a la memoria del Capitán Alving, ese monumento a su respetabilidad, ha ardidido hasta los cimientos. El pastor Manders se halla muy perturbado, no tanto por las consecuencias de orden moral que puede tener el accidente, sino porque su propia reputación está en juego: se opuso a asegurar el edificio, y además fue el último a quien vieron con una vela encendida durante los servicios religiosos. Efectivamente sería señalado como el elegido de Dios para dar el castigo. Pero Engstrand llega a su defensa. Este asumirá la responsabilidad del accidente. Pide, en cambio, que lo apoye en la realización de su hogar para marineros. Manders está feliz y bendice a Engstrand. Salen juntos, después de que el pastor le otorga su bendición final: "¡Que el espíritu de la ley y del orden descienda sobre esta casa!" Engstrand, al ayudar a Manders a ponerse su abrigo profiere las palabras más irónicas de la obra. Su posada se llamará "El Hogar del Capitán Alving" y será un lugar digno de la memoria del chambelán.

La presencia de Manders ya no es necesaria. El resto del acto se desarrolla sin él. Ha sido la prueba viviente de lo vacío de su propia morali-

dad. Su integridad reside en su propia preservación. Sus ideales tampoco están asegurados. Ahora, la señora Alving tiene que enfrentarse sola a Oswald y a Regina. Pero cuando finalmente les habla del Capitán Alving, no les dice lo que había pensado en un principio, no es el mismo relato que le había hecho al pastor. Lo que ha sucedido durante las últimas horas ha causado un cambio cualitativo; la interrupción anterior había sido intencionada por parte del autor. Precisamente es esta una de las contribuciones más profundas de Ibsen al drama moderno. Los personajes influyen sobre los acontecimientos, pero éstos también influyen sobre los personajes. Ha salido a la luz un factor ignorado hasta entonces en la tragedia humana: la interpenetrabilidad de causa y efecto entre el hombre y las fuerzas complejas de las cuales él es a la vez agente y resultado. La señora Alving comprender por primera vez a su esposo; y ve por qué se había negado a vivir con ella. Las palabras de Oswald, verdaderas pero brutales, de que se desintegraría en ese medio, la han forzado a hacer una nueva evaluación. La señora Alving había juzgado a su marido con un criterio abstracto, el criterio de todos los Manders. No había visto en él un producto de las restricciones sociales. Ahora habla de él con simpatía y comprensión. ¿Cómo pudo haber sobrevivido Alving en esta comunidad sombría y deprimente? No tenía escape alguno para su "impulso vital". Había tenido que refugiarse en la disipación, y ella había sido responsable en parte, pues, como dice:

"Me habían inculcado el sentido del deber... Y lo había aceptado como una verdad indiscutible. Todo llevaba la rígida marca del deber, y... Me temo que hice intolerable la casa para tu padre."

Es esta una terrible admisión. También ella era responsable; su firme voluntad ha luchado en todo momento entre su deber de confesar la verdad y la crítica de su actitud; pero no había pensado en la reacción que podrían tener aquellos que la escuchaban. Regina se niega a quedarse; no se sacrificará por un inválido ni puede perdonar fácilmente que no le hayan dado la educación que se merece una dama. La señora Alving repite que Regina siempre será bien venida a su casa, pero Regina tiene un espíritu demasiado dionisiaco para permanecer por más tiempo en la casa. Siempre podrá hospedarse en la "casa del Capitán Alving, hogar para marineros desencaminados".

La señora Alving se queda sola con su hijo, y es su mayor anhelo; pero ya no es el Oswald de sus sueños. El no siente ningún cariño por su madre; nunca la ha conocido. Aquellos años de separación los han con-

vertido en dos extraños. La señora Alving está dispuesta a volver a empezar, a edificar desde las ruinas para ganar su cariño, pero Oswald responde que necesita a Regina, pues es joven y exuberante. Su enfermedad es más grave de lo que ha confesado. En cualquier momento puede convertirse en un idiota balbuciente, en un lisiado mental. Regina, que estaba menos afectada que su madre por las catilinarias de Manders, hubiera accedido a darle las píldoras envenenadas que siempre lleva consigo. Si su madre quisiera ganar cariño, le ofrecería ella la muerte que desea. La señora Alving accede, descartando inmediatamente esta posibilidad porque cree que la petición de su hijo es el resultado de la fantasía de su mente sobreexcitada. Vivirán juntos, serán felices. Existirá la verdad entre ellos. Ella se dirige a las ventanas y corre las cortinas para que los rayos del sol, tibios y acogedores, penetren en la estancia. Ya no llueve, la niebla ha desaparecido, pero Oswald se ha hundido en su silla mascullando "El sol, el sol". Ha sobrevenido el ataque. Ha quedado sentado, ciego, inválido y balbuciente. La señora Alving es presa del pánico. Alarga la mano en busca de las píldoras, y las sostiene en su mano. Desciende el telón mientras Oswald repite: "El sol, el sol".

NUEVAMENTE LA MENTIRA

Espectros no es una obra sobre enfermedades venéreas, ni tampoco sobre enfermedades hereditarias, ni sobre el destino, como se la considera generalmente. Es una acusación terminante dirigida al mundo burgués de la Mentira que va degenerando hasta la corrupción de las relaciones humanas. Vemos aquí el hogar, la familia, las relaciones interpersonales, podridos hasta la médula porque no existe ni Verdad ni Libertad. Es la misma idea que encontramos en *Brand* y *Peer Gynt*, expuesta de manera distinta. *Hedda Gabler* presenta la situación a la inversa. Aristócrata por nacimiento, Hedda se ve obligada a aceptar al inocuo Tesman, en un momento en que la sociedad no ofrece ningún atractivo para la vida de la mujer soltera. Pero ella odia las "medianías y ridiculeces", sinónimos de los valores de la clase media, y se siente a disgusto en un matrimonio que glorifica el tedio de las costumbres convencionales. La infidelidad es un escape demasiado deshonesto, y decide huir de la mentira aunque en ello vaya implicada la muerte.

Al animar a Lovbörg al suicidio, Hedda tiende a demostrar que, aprisionados por las exigencias sociales, el único acto de libertad que les es posible es el suicidio. Hedda, en una atmósfera más sana, sería capaz de gozar de la vida, pero el tedio sofocante y la deshonestidad de su medio la condenan al desastre.

Ibsen no podía repetir constantemente el mismo tema. En *El Pato Silvestre* plasma con sus propias contradicciones. También la verdad puede causar la destrucción cuando la gente prefiere sus ilusiones. En la cima de la montaña, Brand podía exigir una disciplina espiritual rígida, pero en el mundo que se extendía a sus pies, la voluntad del hombre tenía que estrellarse contra un medio inflexible, resultando desfigurada, irreconocible. El heraldo de la verdad se convierte en algo perverso y destructor. Ibsen iba contra sí mismo; la muerte había llegado a ser una solución demasiado anhelada. Esto era símbolo de debilidad. En *Rosmersholm*, Rebeca West va feliz hacia la destrucción, haciéndose acompañar en su loca carrera hacia el molino por Rosmer, delirante como ella. No le quedaba a Ibsen otro camino más que volver a las montañas.

En *El Maestro Constructor*, primera de una serie de obras simbólicas, el protagonista sube hasta lo alto de la torre de una iglesia, pero Rubek e Irene en *Cuando los Muertos Despertemos*, terminan entre la nieve y el hielo. El mismo alud que arrastró a Brand, los sepulta a ellos. Se ha cerrado el círculo; Ibsen muere poco tiempo después, volviéndose de espaldas al siglo XX.

IBSEN Y LA POLÍTICA

Para analizar a Ibsen con mayor claridad, es necesario estudiar su trabajo a la luz de la evolución del imperialismo. Por primera vez, en el abrupto y empinado camino de su existencia, pudo el hombre prever que la producción cubriría con creces sus necesidades, dejándole tiempo libre para dedicarse a actividades creadoras. La ciencia había progresado a pasos agigantados. *El Origen de las Especies* de Darwin había aparecido en 1859 y, en 1905, se publicaron los primeros trabajos de Einstein sobre la relatividad -- lapso en el cual se desarrolla la vida literaria de Ibsen. Pero los adelantos técnicos habían rebasado la organización social. Existía un abismo entre el adelanto científico y el beneficio que la sociedad percibía. El aumento de la producción y el dominio de la naturaleza no eran una garantía automática de mayor libertad. Incluso los hombres de ciencia llegaron a la conclusión contradictoria de que a medida que la ciencia adquiría más dominio sobre la naturaleza, su poder conducía a una destrucción más inhumana. Las metas y los valores sociales y humanos requerían un cambio tan violento como el que había sufrido la ciencia, pero en el sistema social, el imperialismo prefirió el statu quo. El resultado fue una desunión intolerable, una presión cada vez más intensa, que iba a estallar en los lugares menos pensados. La industria se volvió contra

la ciencia misma, desencadenando luchas que ahogaban su producción, pues era incapaz de crear caminos más adecuados para satisfacer su apetito desmesurado.

En lugar de que se forjaran nuevos valores, los antiguos mitos se vieron reforzados y con mayores recursos. Cecil Rhodes, ejemplo insigne de Inglaterra, afirmó que "El imperialismo es filantropía más cinco por ciento", y un senador americano versado en la historia dijo:

"Dios ha hecho de nosotros los supremos organizadores del mundo para que establezcamos un sistema donde reine el caos... Rogad a Dios que no llegue nunca el momento en que el becerro de oro y el amor de la comodidad perviertan a tal grado nuestra sangre que temamos verterla por nuestra bandera y su destino imperial... y ese momento nunca llegará, pues nuestros jóvenes serán remozados por nuevas y gloriosas hazañas..." (14)

Ibsen fue un iniciador en la busca de nuevos valores, pero evitó participar en agrupaciones sociales o en programas políticos específicos. Cuando Europa entera, incluyendo a Noruega se veía envuelta en profundas luchas de clase, después de los sucesos de 1848 y 1870, Ibsen se mantuvo a distancia de los acontecimientos. Bjornson, que comparte con Ibsen el primer lugar de la literatura noruega, participaba activamente en todas las organizaciones progresistas. Siempre de parte de los oprimidos, realizó casi por sí solo la unión de los restos del movimiento izquierdista. (15) Impulsó a Ibsen a que se uniera, cuando menos, al moderado grupo campesino reformista de Soren Jaabeck, a lo que Ibsen contestó:

"Cada vez me convenzo más de que hay algo desmoralizador en la política y en los partidos", (16)

y arremetió, airado al movimiento liberal:

"Soy el único responsable de lo que escribo. De ningún modo puedo causar daño a ningún partido, ya que no pertenezco a ninguno. Me mantengo como un francotirador solitario en mi puesto de vanguardia, y actuó bajo mi propia responsabilidad." (17)

Así como evitaba tomar parte en la política, también reprimió el interés que pudo haberse tomado por el bienestar del proletariado. Cuando era estudiante conoció a Marcus Thrane, dirigente del movimiento proletario, pero Ibsen se separó de él rápidamente, para evitar cualquier posible compromiso con el partido. En su septuagésimo natalicio cuando era con-

siderado como héroe nacional, la Unión de Trabajadores de Noruega le envió un telegrama de felicitación, Ibsen contestó:

“Desgraciadamente no está en mi alcance ni está en mi poder el hacer algo en beneficio directo de la clase obrera. Pero comuniqué a los miembros de la Unión, que de todas las clases de nuestro país, la suya es la que está más cerca de mi corazón, y dígales también que en el futuro en el que creo y por el que trabajo, las circunstancias y posición de los obreros dentro de la sociedad será tal que desde este momento los saludo con regocijo.” (18)

Esto fue a lo más que llegó Ibsen. Hasta un comentador simpatizante de Ibsen, que ha investigado recientemente la interrelación existente entre el trabajo de Ibsen con las corrientes políticas de la época, admite que “el bienestar del obrero nunca le llamó mucho la atención”. (19) No hay un solo personaje de la clase obrera en todas las obras de Ibsen que sea agradable.

Su actitud hacia el campesinado fue aún más clara: lo despreciaba. En 1880 decía que esperaba con impaciencia que hubiera una revolución en Noruega, pues esta le brindaría el placer de disparar contra los campesinos desde las barricadas. Y algún tiempo después, ya anciano, al escuchar a Bjornson pronunciar un panegírico sobre las virtudes de los campesinos, Ibsen, respondiendo a una pregunta replicó: “Yo opino que deberían ser aniquilados”. (20)

Si el progreso social y económico le interesaba tan poco, se puede llegar a la conclusión de que el tema candente de la época de 1800, la emancipación de la mujer no fue, como se cree generalmente, el grito de combate del autor de *Casa de Muñecas*. Mientras que todas las mujeres del mundo lo proclamaban su defensor, Ibsen empezó a burlarse de sus esfuerzos, así fueran para obtener reformas legislativas. El golpe de la puerta que resonó al abandonar Nora a su esposo e hijos, había sido escuchado en todo el mundo. Recuerdo el vívido relato de una anciana alemana; mientras se restablecía en el hospital después de dar a luz a una hija, leyó la primera edición de *Casa de Muñecas*, y se olvidó de sus dolores al pensar que su hija, que llamó Nora, crecería en un mundo donde la mujer sería libre. Sin embargo estas consecuencias sobrepasaban el propósito de Ibsen. George Brandes, admirador y maestro suyo, había traducido en 1869 *La Sujeción de la Mujer*, de Mill, y ambos habían discutido a menudo el problema. En Noruega las mujeres fueron admitidas por primera vez a la Universidad en 1882, y en 1884 fue aprobado un proyecto de ley en el que se le concedía a la mujer el derecho de pro-

piedad, y se reconocían legalmente sus entradas económicas. Esta ley fue apoyada por Bjornson, y, cosa extraña, por Ibsen. Pero cualesquiera que fueran las miras políticas que éste expresó en *Casa de Muñecas*, fueron diluyéndose por su creciente reaccionarismo. Su opinión sobre el movimiento feminista se reveló en un discurso que pronunció en 1898 en un banquete de la Sociedad Noruega por la Causa de la Mujer. Ante la sorpresa de su público dijo:

“Agradezco los brindis hechos en mi honor pero debo rechazar el privilegio que se me atribuye de haber trabajado conscientemente por la causa de la mujer. Ni siquiera he podido explicarme claramente lo que tal causa significa. Lo que he expresado en mis obras tiene una base humanitaria: Siempre consideré que mi misión era elevar a la nación y encaminar a la gente hacia miras más altas... despertar en su consciencia el sentido de la cultura y de la disciplina. Este sentido debe ser inculcado en los hombres antes de proporcionarles un nivel de vida más alto. *Es a las mujeres a quienes incumbe resolver este problema humano. Les corresponde hacerlo en su carácter de madres. Y sólo en su función de madres pueden llevar a cabo esta misión.*” (21) (Subrayado por el autor).

Aunque Ibsen se jactara de no pertenecer ni a la derecha ni a la izquierda, era —si es que algo era— conservador. Así ha sido siempre considerado en su país natal, y al final de su vida, a su regreso de Oslo, se reunía con los elementos más conservadores de la sociedad, la gente “responsable” de *Espectros*. Todavía tuvo tiempo en su senilidad, de simpatizar con los ingleses durante la guerra de los Boers. Fue probablemente el único hombre de letras noruego que tuvo semejante actitud. Su sentir en materia política era bastante afín al de Cecil Rhode. Su aislamiento político, aunque sólo estuviera en su mente, y su deseo de ser el “francotirador solitario”, lo condujeron a veces a un nihilismo pernicioso, a un franco solipsismo. En una carta dirigida a Brandes, escribió:

“En realidad, hay momentos en que toda la historia del mundo me aparece como un gran naufragio y lo único importante parece ser la propia salvación.” (22)

Escudaba su actitud en el hecho que el movimiento reformista no había alcanzado ningún objetivo: “De nada sirven vuestros cambios de peones”,*

* N. del T.—Peones de ajedrez.

y en su identificación con el individuo aislado y su odio contra los convencionalismos llegó al extremo de pedir la destrucción del mundo civilizado, "Y yo, con mucho gusto, torpedearía el Arca". Esta confesión se encuentra en uno de sus poemas menos acertados:

"Dicen que estoy volviéndome conservador;
No, vivo todavía de acuerdo con el ideario de toda vida.

De nada sirven vuestros cambios de peones;
Barred con todo el tablero de ajedrez, y estaré con vosotros.

Solamente una revolución no ha fracasado:
Las demás han sido frustradas por mezquinos engaños;

Me refiero, naturalmente, al diluvio de que habla el Génesis
Las otras no pasaron de ser vanas amenazas.

Pero aún entonces Lucifer tendió sus lazos, y como recordaréis
Noé llegó en un buque y se erigió dictador.

En la próxima ocasión, lleguemos al fondo de la cuestión
Hacen falta hombres que actúen, no basta con hablar.

Inundad vosotros el mundo hasta su último confín;
Y yo, con mucho gusto, torpedearé el Arca." (23)

El punto débil de Ibsen era su desconocimiento de las leyes de la evolución social.

LIBERTAD Y VERDAD

La regeneración moral del hombre he aquí la convicción de Ibsen. Así lo expresó apasionadamente en todas sus obras. Era básicamente idealista, deseaba que el hombre cambiara para que fuera capaz de enfrentarse a las exigencias del siglo, que cambiara su manera de pensar, que fuera digno del poder que había alcanzado después de años de lucha. Él sólo veía claudicación, obsesión del dinero, ambición y deseo de poder; todo era falsedad. Y la gran promesa del Renacimiento, la perfección del hombre y de la sociedad, se había convertido en una zarpa amenazante en la rigidez de la competencia industrial. Ibsen es el poeta del caos, es decir del abismo que existe entre la ilusión y la realidad. Edificó esta angustiosa estructura para conciliar estos polos opuestos. Tenía conciencia del desorden social de su época, pero limitó su misión a fomentar una "revolución en el espíritu del hombre". Dirigiendo a un grupo de obreros en Trondheim causó su extrañeza al decirles en un discurso:

“Un elemento aristócrata debe intervenir en nuestra vida política, en nuestro parlamento y en nuestra prensa. No me refiero, por supuesto, a la aristocracia de nacimiento, mucho menos a la de dinero; tampoco se trata de la aristocracia de competencia ni de talento. Me refiero a una aristocracia de espíritu, de carácter y de voluntad. Es ésta la única que puede liberarnos.” (20)

El hombre puede lograr la verdad, pero debe enfrentarse a las barreras sociales, y luchar por lograr su objetivo. Bernick y Stockman expresan finalmente su voluntad de seguir por el sendero de la verdad. En Brand la encontramos desde un principio. Ibsen se reveló contra las exigencias sociales. Quería ver al hombre totalmente libre. Brandes y su traducción de Taine, en la que el medio, la raza y el momento contribuyen a definir la literatura, lo habían impresionado. Así en el acto tercero del *Emperador* y *El Galileo*, una de sus obras más ambiciosas, hace exclamar a Julián:

“¡Reto a la necesidad! ¡No la serviré! ¡Soy libre, libre!”

Casi las mismas palabras que escribió él en el canto de Maya. Pero cree que es libre haciendo lo que le viene en gana, pero carece de integridad moral. Vacila ante cada situación nueva, y siempre termina por someterse a la tradición.

Brand es libre, pues con apasionada insistencia persigue su anhelo por la verdad, pero lo abandona la sociedad y Dios, arrepentido, le impone su castigo. Nora, para llegar a la verdad, debe liberarse de un esposo convencional; aún cuando, según una versión americana, regresa a su hogar al finalizar la obra. La señora Alving, el más humano de todos sus personajes, proyecta liberarse de aquello que habían exigido las apariencias sociales. Esta persecución basada en la firmeza moral de la verdad y de la libertad, aparece constantemente en sus obras. El individuo debe ser reestructurado.

La mayoría de estos conceptos tienen un dejo de las citas de Kirkegaard que estaban de moda en los círculos intelectuales conservadores que frecuentaba Ibsen, tales como: “Haz lo imposible una vez más”, “La verdad reside en las minorías” o “El individuo por sí solo constituye el poder supremo”, es una especie de fanatismo protestante, que afirma los derechos de la voluntad individual sobre toda institución colectiva.

La Verdad y la Libertad de Ibsen son forzosamente vagas y abstractas, pues no podía ir muy lejos sin chocar con la sociedad constituida. Su

mensaje va dirigido a un mundo reconstruido por hombres de elevación moral; pero ignora qué alcance puede tener en la práctica. Fue aprisionado por la misma necesidad social de la que trataba de liberarse, porque no supo comprender que el hecho de ser consciente de dicha necesidad entrañaba una forma de libertad. Sus personajes evolucionan, en lo que influye su relación interpersonal, pero nunca consiguen alterar las instituciones sociales que deforman la voluntad humana. La mentira es concreta y social; la lógica de Ibsen es abstracta y personal. Expone sus personajes de la clase media a un descarnado autoanálisis. Los desnuda espiritualmente a la luz de las candilejas y después hace caer el telón con una desconcertante invocación a la Verdad y la Libertad. Como no podía llegar a un desenlace no cabía más que dejar al descubierto sus conflictos o llevarlos al suicidio. Este último camino era preferible desde el punto de vista moral. Otro proceder hubiera sido imposible pues habría tenido que adentrarse en el futuro, lo que era históricamente imposible para Ibsen. La solución que proponía era una solución adecuada al sentir de la clase media.

Era forzoso, por lo tanto, que se repitiera, hasta que apartándose de las cuestiones sociales, se convirtió en poeta, defensor de la verdad, un poco dogmático y muy moralizador. Las revoluciones del siglo le afectaron, pero le interesaban sobre todo los revolucionarios. Cuando el ala izquierda llegó al poder en Noruega, a Ibsen le repugnó la claudicación política de este movimiento, pero le admiró la actitud de su líder Johan Sverdrup, que luchó solo hasta el amargo final. La gran figura trágica de la señora Alving se dispone a modificar brillantemente su destino, pero, solamente dentro de los límites de su persona y de sus relaciones familiares. Las barreras sociales, que son quienes la destruyen, quedan incólumes.

Sin embargo, en su búsqueda de la Verdad, Ibsen expuso claramente la falsedad de la sociedad contemporánea. Esto era lo que molestaba al público, y como sus primeras obras fueron una afrenta a la clase media, fue calificado de Anti-Cristo, demoníaco y subversivo. Arnold Daly terminó en la cárcel por su empeño de presentar las obras de Ibsen en Nueva York. Fue necesario que se organizaran clubs para que las obras de Ibsen escaparan a la persecución de la policía. En Londres tuvieron que intervenir William Archer y Bernard Shaw para lograr que fueran representadas. En Francia y en Alemania el estreno de dichas obras fue acogido con desórdenes y motines. Pero el temor desapareció. Ibsen no era ninguna amenaza para el statu quo social. Así es que pronto fue aceptado

dentro del rebaño y le fueron otorgados los más altos honores que él aceptó gustoso.

EL ESTILO — ROMANTICISMO

El estilo de Ibsen emana de la intensidad moral de sus dramas. En cincuenta años de trabajo utilizó todas las técnicas dramáticas posibles, perfeccionando a su vez cada una de ellas, y reuniendo las diferentes corrientes literarias.

Al nacer Ibsen el romanticismo estaba en pleno apogeo. Goethe era todavía el amo y señor en Weimar. Schiller era el dios popular del teatro; sus héroes rebeldes y sentimentales vivían en el corazón de los jóvenes. En Francia Víctor Hugo escribía manifiestos que anunciaban uno tras otro el triunfo del nuevo arte. Se lanzaron también a la lucha literaria Byron y Shelley en Inglaterra, el Duque de Rivas en España; Pushkin y Lermontov en Rusia. El molde clásico del siglo XVIII, la razón y el dominio sobre sí mismo, no podía detener el ímpetu de la desbordante revolución francesa. El poeta soñaba por doquier con la libertad, la igualdad y la fraternidad. Cantaba el triunfo del hombre como si, detenido por tanto tiempo por gobernantes y leyes, el milenio se encontrara ya en camino. El sueño remontó hasta lo universal, y sus consecuencias fueron atenuadas por el hecho de que el medio ambiente no se prestaba a ser el teatro donde se pusieran en práctica aquellos ideales.

Todas las obras de teatro terminaban clamando por la libertad. Inclusive Goethe pone en boca de su personaje Goetz von Berlichigen, caballero de la edad media, la exclamación "Libertad! Libertad!" que profiere al morir en el curso de una contienda trivial, aunque, años después, un Goethe más conservador cambió esta expresión por la de "libertad legítima".

La esencia revolucionaria del romanticismo reside en que, como la Revolución Francesa, renegaba de la autoridad, desafiaba a todo dogma establecido, y proclamaba el valor de las posibilidades ilimitadas del hombre. Pero como tenía este movimiento un carácter estrictamente general y abstracto, la clase media recientemente establecida, lo rechazó como algo molesto, no como algo peligroso; y, sencillamente, fue al teatro a ver a Scribe en lugar de ir a ver a Víctor Hugo. El romanticismo perdió rápidamente su causticidad, y fue acaparado por la clase media, que lo transformó en un escape divertido. Actualmente tiene su último reducto en los estudios de Hollywood.

De este fervor post-Napoleónico proviene el período inicial de Ibsen.

Peer Gynt es un modelo de obra romántica, un *Fausto* más terrenal. El campo de acción es el universo, Peer el aventurero solitario. Va solo, rebelde ante la autoridad, en busca de libertad. En Ibsen, la autoridad es el estancamiento reglamentado, y la libertad, la realización del individuo.

EL ESTILO — REALISMO

El romanticismo, en su forma más pura, se desvaneció rápidamente. Dos corrientes principales lo substituyeron: una, el romanticismo diluido de "la comedia ligera", y la otra, la exigencia de un teatro honesto para la clase media.

Eugene Scribe y Victorien Sardou fueron maestros indiscutibles y prolíficos en la primera corriente. Sus obras, fabricadas en serie, como los automóviles, tuvieron demanda constante durante más de sesenta años. Su especialidad era la *piece bien faite*, la obra bien hecha. Artífices insuperables, que podían realizar sutiles filigranas con cualquier trama. Sus obras estaban sabiamente calculadas para producir en su público de sombrero de copa un efecto momentáneo, sin profundizar más de lo que este público deseaba. La escena se convirtió en un foro de intrigas, y de incidentes triviales, hábilmente entretnejidos para mantener el interés del público con la destreza del escritor. El teatro, orgulloso de su concurrencia social, fue reducido a un local donde la gente iba a exhibirse, a una casa de citas. Scribe fue en el teatro, el ejemplo del monopolio. Se convirtió en un hombre de negocios, pagando regalías por las ideas de otras personas, contratando a un equipo de subordinados, representando más de quinientas obras que fueron un éxito económico; un magnífico ejemplo de eficiencia, de organización y de falta de talento creador. Escribía, como el pedestre de Sardou, a la medida, robándole su poesía al teatro. Hasta que Shaw los aniquiló con el soplido de su expresión de "Sardoodledom". Pero ellos perfeccionaron un estilo de construcción teatral que hemos heredado. Ibsen tomó la forma, y le dio un contenido, transformando una intriga intrascendente en una obra de arte.

El período intermedio de *Peer Gynt* a *El Maestro Constructor*, es un período en el que produce obras realistas bien hechas. Desde el punto de vista de su estructura, *Espectros* ha sido, desde su creación, una lección para todos los dramaturgos. La habilidad técnica del escritor está íntimamente ligada con su participación emocional y sentimental en los problemas que se le plantean a la señora Alving. El tema central se encuentra ampliado por cada situación nueva, por cada palabra y por cada personaje. De modo que la obra entera es como un conjunto de variacio-

nes sobre el mismo tema, con un crescendo que llega a su clímax en el final de la obra.

La obra tiene un solo escenario, cinco personajes, y la acción se desarrolla en el lapso de unas cuantas horas. La rigidez de la construcción restauró las unidades del teatro. Esto no quiere decir que sea una cualidad específica, como lo puede ser para aquellos que veneran la supuesta forma clásica; sino que en *Espectros* la restricción de tiempo, espacio y acción, intensifican la explosión dramática final. El escenario es una habitación en la casa de la familia Alving, una pieza como muchas otras, sin nada de particular, como todos los cuartos de todos los Alvings. ¡Qué distinto de las mazmorras, campos de batalla, balcones tapizados, mesones de camino y fúnebres castillos de los románticos! Para que veamos la sociedad tal como es, ha sido reducida a lo esencial. No necesitamos de ninguna otra pieza mientras todo suceda donde la familia vive. La limitación del espacio aprisiona más estrechamente las costumbres sofocantes de un mundo pequeño. La señora Alving no tiene espacio donde moverse.

No hay personajes improvisados. En la fórmula de Scribe, el mayordomo que trae la taza de té informa a la doncella mientras ésta prende la cubierta en el respaldo del sillón, que al regresar su Señoría de América después de una ausencia de cinco años, se llevará una gran sorpresa al encontrar que su querido hermano menor ha derrochado la fortuna familiar y que el esperado matrimonio con la hermosa Lady Witherspoon tal vez no se efectúe. Todo lo que hacen el mayordomo y la doncella en el resto de la obra es servir té y abrir la puerta. En *Espectros* todos los personajes son centrales, cada uno de ellos es una fase importante del pequeño mundo que es escenificado. No hay sirvientes ni coros que revelen el dilema y hagan comentarios sobre las reacciones de los personajes. La interacción que ejercen unos personajes sobre otros, determina el conflicto social. Actualmente, con el alto costo que representa producir una obra en Broadway, le brillan los ojos al productor cuando encuentra una obra con un solo escenario y unos cuantos actores, y los escritores se las arreglan como mejor pueden para eliminar personajes. *The Voice of a Turtle* (La Voz de la Tortuga) se redujo a tres personajes. Strindberg en un *tour de force* trabajó con dos, uno de los cuales no habla nunca y trataron una vez de convencer a mi padre de que financiara una obra con un solo personaje, con el argumento de que obtendría una ganancia fabulosa! (25) A Ibsen no se le planteó este problema. El teatro de su época no estaba sujeto a la presión de un sindicato que exige sueldo mínimo. Su elenco reducido tiene la misión de permitirle al dramaturgo el análisis más profundo de cada uno de sus personajes. Y para expresar lo que tiene que

decir, no se necesita ninguno más. La exhibición ostentosa de los románticos, con su ejército de personajes y su derroche, era un obstáculo para la introversión psicológica y social. En *Espectros*, Ibsen llega a un análisis tan profundo de sus cinco personajes, que en el espacio de una tarde nos aparecen tangibles, tridimensionales y vivamente humanos. Llegamos a comprender tan bien a la señora Alving como si fuera un personaje de nuestro drama real.

El método que emplea para desarrollar progresivamente la trama de *Espectros*, es el de producir constantemente efectos de intensidad melodramática. Scribe, por el contrario, empleaba el primer acto para exponer los hechos, preparando cuidadosamente los cimientos de las intrincadas complicaciones que son reveladas más tarde. Los momentos álgidos se producen a intervalos premeditadamente escalonados; es decir, hay una distribución periódica de los momentos de intensidad dramática. Ibsen inicia bruscamente la acción de *Espectros* en el curso de una crisis importante, y cada acto termina con un parlamento, lleno de emoción, pero el interés reside en el calibre moral de los personajes, en los momentos en que deben llegar a una decisión. No existe preludeo alguno, que nos plantee el problema. Al iniciarse la obra nos aparecen los conflictos de los personajes que nos hacen sentir el momento histórico de la sociedad de la cual son exponentes. El desarrollo de la obra depende más que de la acción por sí misma, del *cómo* y del *por qué* del comportamiento de sus protagonistas.

Así pues, al iniciar el drama en un momento de considerable tensión nerviosa e irnos presentando el pasado por medio de revelaciones sucesivas, Ibsen recurría a la técnica del teatro clásico; pero estas revelaciones se adaptan con toda perfección al desarrollo de la obra que resultan tan interesantes como la acción misma. Este efecto nos produce el relato de la hija ilegítima del capitán Alving o la huída de la señora Alving cuando ésta corre a refugiarse al lado del pastor, hasta llegar a la escena crucial en que ésta última le confiesa a Oswald la verdad acerca de su padre. El pasado se va mezclando con el presente. Un reducido espacio se convierte de pronto en el escenario que aprovecha el tiempo para trenzar su contrapunto.

Espectros nos revela la naturaleza de este realismo: el individuo se halla en conflicto con el medio dominante. Lo particular se convierte en genérico. La personalidad específica de la señora Alving representa a todas las mujeres de la clase media que tratan de liberarse de "la ley y el orden".

Por otra parte, *Peer Gynt* nos indica la naturaleza del romanti-

cismo, es decir el conflicto del hombre que se enfrenta a la naturaleza, al universo. En este caso lo general es un reflejo de lo particular. Peer es la personificación del yo ególatra, de la eterna transacción, y podríamos atribuir características similares a ciertas personas concretas de la vida real aunque éstas nunca llegaran del todo a ser como Peer Gynt.

Por sí solas, estas dos formas rara vez logran reflejar plenamente una situación. Debido a su naturaleza misma y a la complejidad de la existencia humana sus elementos se van sobreponiendo. A medida que él mismo va evolucionando, el poeta estructura su mundo por etapas sucesivas, y en los confines de una sola obra va usando técnicas diversas. Es insólito el caso en que no varía su apreciación del mundo que lo rodea. Es muy comprensible que ninguna de las dos formas surgiera como vehículo de expresión literaria hasta el siglo XIX. Hasta entonces, en las comedias y en el género picaresco, que tenía hondas raíces en el pueblo, la literatura clásica se había inclinado por el elemento realista; en cambio la tragedia se había acercado más a lo romántico, pues era el terreno propio de los dioses olímpicos y humanos. Después de la Revolución Francesa, cuando se derrumba el sueño de ampliar la democracia al estrellarse con una continua opresión, las diferencias entre estas dos expresiones se acentúan radicalmente. El romanticismo es el sueño, y el realismo es el hecho. En Ibsen estas dos concepciones se combinan sin cesar.

PERSONAJES DIGNOS DE TRAGEDIA

En sus obras de carácter predominantemente realista Ibsen se convierte en el primer dramaturgo de renombre que lleva a la escena a personajes pertenecientes a la clase media haciéndolos dignos de pertenecer a la tragedia. Los convencionalismos, bien conservados por una aristocracia celosa de sus privilegios, habían exigido hasta entonces como factores indispensables para introducir en una obra los valores trágicos cuando menos la caída de un rey o de un hidalgo. Ocasionalmente, comedias como *Shoemaker's Holiday* (Día de Fiesta del Zapatero) de Dekker, presentada en 1600 se habían atrevido a otorgar una elevada dignidad al artesano, pero no fue sino más de cien años después de Shakespeare cuando pudo un mercader alcanzar caracteres trágicos. George Barnwell en *The London Merchant* de Lillo, muere de pena por haber hecho traición a la memoria gloriosa de un virtuoso negociante. La obra alcanzó un éxito clamoroso en todas las localidades en que la clase media se había elevado al poder, siendo muy elogiada por Diderot y por Lessing. Diderot, dramaturgo y enciclopedista, había lanzado un llamado a favor del *genre dru-*

matique serieux o género dramático serio, entendiendo por tal el drama de la sociedad de su época. Beaumarchais, su sucesor, dramaturgo capaz y satirizador de la aristocracia, había escrito: "Cuanto más cerca de mi posición social se entre el sufrimiento, mayor será la simpatía que me inspire". (26) Los dos abogaron porque la clase media, médula del sistema social, ocupara un lugar importante dentro del drama de fondo. Lessing fue más lejos todavía exigiendo verdad emotiva, conciencia de las relaciones sociales y sobre todo participación del burgués en la acción en tanto que figura heroica.

Estos esfuerzos fueron esporádicos y totalmente infructuosos. Ibsen, durante la segunda mitad del siglo XIX, basó en la clase media toda la enjundia de sus dramas, pero cuando por fin, después de trescientos años, adquirieron categoría dramática los elementos de la burguesía, éstos habían dejado ya de ser heroicos. La tragedia de la vida diaria revolucionó el contenido del drama. Ahora, podía morir honrosamente un vendedor, pero arrastraba consigo a su mundo. *Espectros* llega a adentrarse en lo más profundo de la experiencia humana, pero representa sin embargo la disgregación de la clase media. Sus miembros consiguieron llegar a la luz de las candilejas, pero sólo al contemplar el espectáculo de su impotencia, de su agotamiento moral, y de su ambigüedad desde el punto de vista social. Queriendo infundirles el vigor moral del Renacimiento, Ibsen los despojó de aquello que les quedaba.

LA CONTRADICCIÓN PERMANENTE

Ha tenido el teatro realista de gran valor; en nuestra época, Chekhov, Gorky e ibsenianos tales como Lillian Hellman y Clifford Odets. Quizá fue Zola el más radical entre los realistas, pues empleó la forma que frecuentemente se denominó naturalismo. Ibsen comprendió las diferencias que los separaban. Dijo:

"Zola baja hasta los albañales para bañarse; yo, para lavarlos." (27)

Pero las cloacas eran cosa material, y la limpieza de Ibsen meramente espiritual. Para un materialista convencido el realismo es el molde más adecuado. Ibsen dominaba la técnica realista pero su mensaje era idealista. Sus obras del período final son un extraño engendro, fruto de la unión de *Brand* y *Espectros*. Ibsen terminó en un misticismo poético intrascendente.

Pero estas últimas obras simbólicas, *El Maestro Constructor*, *Cuan-*

do los Muertos Despertemos son responsables en gran parte del estado actual del teatro, pues lo vago y lo intangible se imponen cuando la confusión y la incertidumbre toman el lugar de una firme convicción. Numerosas obras, que deben mucho a las obras de Ibsen tratan temas similares: sublimaciones amorosas presentadas como problemas psicopáticos, individuos dotados y excepcionales que se deslizan de su destino, el vacío insulso de la vida de familia, y, sobre todo, el suicidio como medio de obtener la libertad. La contradicción constante quedó envuelta por la neblina noruega.

LA REVOLUCIÓN EN EL TEATRO

El contundente golpe asestado al victorianismo en las obras realistas, fomentó en el teatro un despertar nuevo y glorioso. En todas partes los progresistas participaron en el ataque de las obras ligeras, tan limitadas y vacías. El teatro se convirtió en una aventura en busca de sinceridad en las relaciones humanas. Por todas partes surgieron teatros nuevos y llenos de vitalidad, que desafiaban a los convencionalismos existentes en la escena, la actuación y la producción. Entre estos se contaban: en París, el *Théâtre Libre d'Antoine*; en Berlín, el *Freie Bühne*, de Otto Brahm, que inició con *Espectros* su primera temporada; en Londres, el *Independent Theater* de Grein, cuya única representación de *Espectros* en 1891 dividió completamente a Inglaterra en una acalorada controversia literaria sobre el valor del realismo, en Dublin, el Teatro Literario Irlandés de Yeats, y más tarde *The Abbey Theatre* (El Teatro del Monasterio) y por último, el que duró más de todos, el Teatro de Arte de Moscú, de Stanislavsky. Tanto dramaturgos como escenógrafos, técnicos y directores respondieron al reto que se les lanzó. La novela, medio más apropiado para representar al mundo moderno, había sido la que señalara el camino que debía seguirse; lo hizo a través de Dickens, Balzac, Flaubert, Goncourt y Tolstoy. La transposición al teatro del mundo moderno encabezada por Ibsen, fue reforzada con la aportación de Hauptmann, Strindberg, Chejov y Bernard Shaw; gracias a ellos la década de 1890 fue una de las más destacadas en la historia del teatro.

LA CIENCIA DE LA ACTUACIÓN

Un contenido realista exigía una actuación realista. El antiguo sistema declamatorio en que el actor iba regulando su actuación, preparándose para ejecutar su escena principal, no era adecuado para dramatizar las interacciones psicológicas, la consciencia de las relaciones de grupo y la

proyección del conflicto interno. El actor cuyos recursos principales eran su voz y su figura, estaba imposibilitado para escenificar lo que Ibsen quería expresar, pues ahí no había acciones rimbombantes ni digresiones poéticas ni frases alisonantes que hicieran “estallar los oídos de los villanos”. El lenguaje era un diálogo natural. Antoine y Brahm trabajaron durante meses enteros para adiestrar a sus grupos en el nuevo estilo de actuación, mientras que Dantchenko y Stanislavsky se llevaron a sus actores a una granja en Pushkino, donde trabajaron asiduamente hasta que lograron crear en el grupo una unidad coherente. Tampoco titubearon en ensayar una sola obra durante todo un año, si era necesario. El actor dejó a un lado la petulante oratoria, y dejó de hacer aspavientos, para estudiar psicología, historia, y la obra misma, tratando de penetrar en su personaje, y de descubrir “la justificación interna”. Cuando el Teatro de Arte de Moscú estaba preparando *Los Bajos Fondos*, Gorky se llevó a todo el elenco a visitar el Mercado de Khitrov, guarida de ladrones, y sugirió a Olga Chejova que se llevara a vivir a su casa a una prostituta, “para que pudiera conocer el alma vacía de Nastya”. A propósito del tema que tanto repitiera Ibsen, es interesante notar lo que decía Stanislavsky de su papel en la obra de Gorky: que para él su verdadero significado era “libertad a cualquier precio. Esa libertad por la que el hombre es capaz de descender a los abismos más profundos de la vida y convertirse en un esclavo. Pero se vuelven esclavos por su propia voluntad”. (28)

Mientras que el cambio en la técnica de la actuación fue una enorme contribución al teatro, el cambio de los diseños escenográficos realistas tuvo un valor menos duradero, aun cuando en la actualidad la mayoría de las obras, incluyendo las cinematográficas, acusan un meticuloso cuidado de los detalles reales. En los días de Ibsen, era necesario hacer esta revolución contra las tapicerías descoloridas y floreadas, interiores anticuados y dibujos barrocos, que formaban la perspectiva de los románticos. Para un realista tan minucioso como David Blasco, esto significaba que el teatro era la vida misma: el telón era la cuarta pared; de manera que para su infecunda imaginación, una escena del restaurant “Child” debería presentarse con azulejos blancos, pasamanos cromados, y aroma de café y hot cakes. Se le dio el mayor relieve al medio ambiente, pero sólo como un hecho material, un efecto teatral, más bien que como un significado dentro del conjunto de la obra, y sus limitaciones pronto cansaron a individuos tales como Gordon Craig y Meyerhold. En la actualidad, tanto las abstracciones como la unidad de decorados o luces en lugar de objetos, ambiente en lugar de un decorado lleno de detalles, teatros circulares en vez de tener

forma de marco, son expansiones hacia el posible camino que se debe seguir. (29)

MÁS ALLÁ DE IBSEN

El teatro moderno, nacido durante el Renacimiento, entró, con las obras de Ibsen, en un callejón sin salida. La burguesía, que en un tiempo había sido el partido revolucionario de la oposición, había llegado a ser poderosa económicamente y dominante políticamente; pero en el orden moral estaba en plena bancarrota, y exhausta en el ideológico. La fe que existía en que el tal cambio significaba un progreso, dio origen a la apología de la medida (control). Shakespeare había expresado el impulso poderoso de su época; Ibsen la decadencia de la suya. La segunda mitad del siglo XIX, con todas sus complejas contradicciones, se encuentra englobada totalmente en el trabajo de Ibsen. Desde entonces, todo dramaturgo, lo admita o no, y la mayoría no lo admite, se ha postrado a sus pies. Sus descendientes directos, los modernos realistas sociales, han variado la escena y los incidentes, pero han repetido una y otra vez la desintegración de los valores de la clase media, sin avanzar un paso más. Pues, después de Ibsen, ¿qué más se puede decir de lo que expresó él en sus obras? Brecht y O'Casey están haciendo tanteos. Cocteau, Obey y Eliot se orientan hacia la antitesis. Han pasado cincuenta años, y existe una tendencia monótona hacia la repetición. En su progreso, la clase media ha sido capaz de deshacerse de la carga de una sociedad que ha dejado de existir, pero ahora se ve asfixiada por los sedimentos que han quedado en su propia evolución.

Al aferrarse a lo que ha dejado de tener razón de existir, al rendir culto a la mediocridad, prepara el campo a algo que podía destruir al hombre, con el tiempo.

En sus tendencias actuales, el teatro representa un esfuerzo por sobrepasar a Ibsen.

REFERENCIAS

- 1.—Calificativo usado por Gassner, muy adecuado para determinados aspectos, pero engañoso si se emplea como un término concreto, pues cercena a Ibsen de su armazón social.
- 2.—La mayor parte de los hechos concretos sobre la vida de Ibsen son tomados de la excelente biografía en dos tomos de Halvdahn Koht, W. W. Norton Co., N. Y., 1931.
- 3.—Cita de *The Playwright as Thinker* (El Dramaturgo como Pensador) p. 27 de Eric Bentley.
- 4.—Cita del crítico William Winter en *The American Theatre as Seen By its Critics* (El Teatro Americano Visto por sus Críticos) de Moses y Brown, p. 98 W. W. Norton, N. Y. 1934.
- 5.—Véase *Imperialismo* de Hobson para estudiar el desarrollo económico contemporáneo.
- 6.—Los eventos políticos en la vida de Ibsen se tratan en *Ibsen* de Brian W. Downs, Imprenta de la Universidad de Cambridge, 1946.
- 7.—*Correspondence of Henrik Ibsen*, Hodder y Stoughton, Londres, 1905.
- 8.—Todas las citas de *Brand* son literalmente traducidas.
- 9.—*Correspondence*, carta dirigida a Brandes, p. 205.
- 10.—La primera vez que se representó en los Estados Unidos, se cambió el final, de modo que Nora volvía antes de que cayera el telón final.
- 11.—Nuevamente William Winter en "El Teatro Americano Visto por sus Críticos", p. 101.
- 12.—Todas las citas de la obra son de la traducción al inglés de Archer.
- 13.—Una frase muy repetida en muchas de las obras de Ibsen y que es difícil de traducir; significa el palpitante deseo, animal y espiritual, de vivir la vida en toda su plenitud.
- 14.—Albert J. Beveridge dirigiéndose a un público de senadores norteamericanos en Washington, Enero de 1900, citado en *America Incorporated* de Leo Huberman, p. 75, Prensa Viking, N. Y. 1940.
- 15.—Id. Downs, p. 120.
- 16.—Id. *Correspondence*, carta a Olaf Skavlan, Enero de 1882.
- 17.—Id. al número 16 (continuación).

- 18.—Id. carta a Oscar Nissen, Marzo de 1888.
- 19.—Id. Downs, p. 12.
- 20.—Id. Downs, p. 112.
- 21.—Id. Downs, p. 160, también citado en *The Life of Henrik Ibsen* (La Vida de Henrik Ibsen) de Edmund Gosse, Scribners, N. Y., 1912, p. 275.
- 22.—id. *Correspondence*, cartas a Brandes, Diciembre de 1871. Véase también el poema que se cita a continuación.
- 23.—*Lyrics and Poems from Ibsen* traducido al inglés por F. E. Garrett.
- 24.—Id., Downs p. 176. Véase con los discursos de Rosmer.
- 25.—La obra en cuestión era *La Prostituta*, original de Irving Davis, que a lo más que llegó fue a la solicitud de fondos de parte del autor a los crédulos hombres de negocios.
- 26.—Citado en *European Theories of the Drama* de Clark, Crown, N. Y. 1947, p. 304.
- 27.—Id., Koht; también en Downs, p. 155.
- 28.—*My Life in Art* de Constantin Stanislavsky, Bles, Londres, 1945, p. 398. Stanislavsky retuvo, aún después de la Revolución Rusa, mucho de lo místico que Ibsen también tenía.
- 29.—Para consultar sobre el diseñado de escenografía en el teatro moderno, véase el provocativo trabajo de Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, Samuel French, N. Y. 1945.

CAPITULO CUARTO

EL DRAMA DE DISCUSION — GEORGE BERNARD SHAW

“LA CASA DE LAS PENAS”

El 9 de Diciembre de 1892, J. P. T. Grein, fundador y productor del *Independent Theatre*, organización hermana del *Teatro Libre* de Antoine, estrenó en Londres una obra que levantó más furor que la primera representación de *Casa de Muñecas* tres años antes. La noche del estreno, los Liberales y los Independientes “aplaudieron rabiosamente, por principio” ⁽¹⁾ mientras que la alta sociedad “protestó con desenfreno, también por principio”. El autor apareció en escena y habló solicitando apoyo para el “Nuevo Drama”. La obra sólo duró dos representaciones, pero los periódicos, bien unidos con el material proporcionado por el autor, la discutieron durante varias semanas. La obra se llamaba *Casas de Viudos*. El autor, de 36 años de edad, crítico, panfletista y literato desafortunado, era George Bernard Shaw.

Este primer fracaso no desanimó a Shaw. En tono jocoso insistió públicamente en que “los ingleses están ansiosos por descubrir a un hombre de genio, si alguien se toma la molestia de decirles donde se encuentra”; se reservaba para sí el papel. No se podía seguir presentando indefinidamente obras de Ibsen; él había logrado una obra maestra inglesa ⁽²⁾, una “obra de arte que, mejor hecho que cualquier otra que haya salido de la maquinaria constructora actual, posee la ductilidad que le permite ser buena en el momento y, además, estar predestinada a una larga duración en las tablas. El juicio vanidoso resultó exacto. Aunque es una de las obras más flojas de Shaw, *Casas de Viudos* se ha representado insistentemente en casi todo el mundo. Sin embargo, lo más importante es que anuncia el nacimiento de una poderosa e influyente personalidad en el teatro. Aquella noche de estreno la podemos considerar como el acontecimiento más

revolucionario de la escena inglesa desde la época en que los autos sacramentales de la Edad Media cedieron el paso al laicismo viril del Renacimiento.

INGENIO Y FORTUNA

Casas de Viudos fue un violento ataque a la moralidad de la época victoriana. Trata en apariencia del problema de la vivienda en los barrios bajos, aunque ninguna de las escenas ocurre en las casas de vecindad londinenses. El primer acto se desarrolla en el jardín de un hotel en las márgenes del Rhin; los últimos dos, en elegantes casas inglesas. El problema se enfoca desde el punto de vista de los ricos, no de los pobres. Harry Trench, un atractivo doctor, venido a menos pero emparentado con la aristocracia, se enamora de Blanche, hija de Sartorius, un "self-made man" propietario de terrenos y viviendas en la sección más pobre de Londres. Blanche ha sido educada con todas las ventajas que el dinero puede dispensar, y su padre insiste en que sea aceptada en sociedad sin reservas; pero cuando Harry descubre que el dinero de su futuro suegro, que eventualmente deberá pasar a sus manos, proviene de la explotación de los oprimidos, se niega a seguir adelante con el noviazgo. Es el socorrido melodrama romántico de "muchacho y muchacha". Sartorius podría haber sido un saltador de caminos, un ladrón de barcos o un traficante en drogas. En vez de ello vive de robar a los pobres. Blanche podría declarar su amor a Harry y seguirlo a pesar de su pobreza, o bien Harry hacerse rico y desafiar al padre. En lugar de ello, Blanche se burla de los delicados escrúpulos de Harry, y, cuando éste descubre que sus propias pequeñas ganancias provienen de la misma fuente de explotación, declara su amor a Blanche otra vez y deciden casarse.

La obra fue atacada como "bastante estúpida, escrita por un hombre bastante ingenioso, la cual puede ser, por igual, un elogio o una sátira de Ibsenius el Grande"; un "retrato asqueroso de la vida de la clase media", que trata de "demostrar, con exactitud zolaesca, que la clase media, hasta en sus mujeres, tiene un fondo brutal". Esto ya se había dicho de Ibsen, y el nuevo autor seguía claramente sus pasos. Pero los críticos añadieron: "una discusión, a puerta abierta, de los pros y contras del feudalismo de los barrios bajos. Shaw contestó sin dejar lugar a dudas. El punto de vista de la obra era "imparcialmente socia'ista" y agregaba: "es imposible que ningún literato, ya sea que se dedique al drama o cualquiera otra actividad, pueda lograr cuadros auténticos de la sociedad moderna sin tener conocimiento de su anatomía económica"; sugería a los que lo criticaban que siguieran un curso de economía política. Porque la verdad es que

habían fallado el blanco como todavía lo hacen hoy. El problema de las viviendas en los barrios bajos era sólo un pretexto. El autor asestaba un fuerte golpe en el mismísimo centro de la vida contemporánea: toda riqueza es un robo. Sólo se puede acumular a expensas del pobre. La aristocracia tiene las hipotecas en tanto que Sartorius y su agente, Läckcheese, desempeñan la parte sucia del trabajo. Harry se casa con Blanche porque se da cuenta de que el problema no tiene remedio. Sartorius es más honorable, porque es honrado consigo mismo. Harry nunca se preocupó por averiguar la fuente de sus ingresos. Por último, *Casas de Viudos* no se parecía en nada a la obra del ensimismado y cejijunto Ibsen. Era alegre, llena de risas y destilaba buen humor. Su autor representaba una poderosa combinación de Ibsen, Molière y Marx, y los tres factores — humor, socialismo y discusión— los iba a desarrollar hasta llegar a darles todo el enorme significado que tienen en el teatro moderno.

LA PRIMERA DÉCADA: 1890-1900

Shaw había encontrado su tribuna y, en los sesenta años que siguieron, continuó produciendo obras de teatro con una persistencia notable. La primera década se caracteriza por una serie de melodramas populares al estilo de Shaw. *Armas y el Hombre*, *El Discípulo del Diablo* y dos obras de mayor importancia, las cuales superan la etapa de la técnica ibseniana: *La Profesión de la Señora Warren* y *Cándida*.

En tanto que a Ibsen le interesaba la rehabilitación moral de los hombres, Shaw trata de las condiciones económicas que alteran las relaciones humanas. La pobreza era la maldición temida y cualquier manera de evitarla estaba justificada. En *La Profesión de la Señora Warren*, Vivie, educada como toda una dama, llena de respeto hacia las normas sociales, descubre que la fortuna de su madre viene del fructífero manejo provechoso de una cadena de burdeles. Es el mismo tema que el de *Casas de Viudos*: la prostitución ha substituído a la explotación de las viviendas populares. En la escena más fuerte de la obra, Vivie exige que se le explique. La Señora Warren no se disculpa:

“No puede ser justo, Vivie, que no haya mejores oportunidades para las mujeres. Lo sostengo: es injusto. Pero así es; y una muchacha debe aprovechar esto lo mejor que pueda. Desde luego, no reza con las damas. Si tú te decidieras a hacerlo serías una tonta; pero yo hubiera sido una tonta en dedicarme a cualquier otra cosa.”

Vivie, cuyo enojo está cediendo paso a la comprensión, pregunta:

“Mamá: supongamos que las dos fuéramos tan pobres como tú lo eras en aquellos días terribles, ¿estás segura de que no me aconsejarías ir al bar de Waterloo, o casarme con un obrero, o inclusive entrar a trabajar en una fábrica?”

Vivie está proponiendo la respuesta más normal, el grito de todos los que abogan por una pobreza humilde pero respetable. La Señora Warren replica con gran indignación:

“Desde luego que no. ¿Qué clase de madre crees que soy? ¿Cómo podrías mantener tu dignidad en esa pobreza y esclavitud? ¿Y qué vale una mujer, qué vale la vida, sin dignidad? ¿Por qué soy yo independiente y por qué puedo darle a mi hija una educación de primera clase, cuando otras mujeres que tuvieron las mismas oportunidades están en el arroyo? Porque siempre supe respetarme a mí misma y regular mi vida... ¿Dónde estaríamos ahora si hubiéramos hecho caso de las tonterías del cura? Fregando pisos por unos cuantos peniques al día y sin otra esperanza en el futuro que las instituciones de caridad. Que no te equivoquen las gentes que no conocen el mundo, hija mía. *La única manera como una mujer puede protegerse decentemente es siendo buena con un hombre que pueda permitirse el lujo de ser bueno con ella...*” (Subrayado por el autor)

Shaw había aprendido de Ruskin que sólo hay tres maneras de ganar dinero: trabajando, pidiendo limosna, y robando, y que el capitalismo convierte a muchos en pordioseros al permitir que unos cuantos roben. De la misma manera que con el problema de la vivienda, a Shaw, sólo en forma indirecta, le interesa ahora la prostitución. Eran males sociales que había que desarraigar. Su tesis central, a la cual volvió una y otra vez, consiste en que la pobreza es el mal embrutecedor. Para evitarlo, uno no tiene más remedio que prostituirse, es decir, robar a los demás. La señora Warren es mucho menos condenable que su socio Sir George Crofts, pero no es cuestión de culpabilidad personal. Todo el mundo es culpable cuando la sociedad es culpable. Shaw escogió la forma dramática para provocar la reacción del público de fines del siglo XIX; pero la paradoja de este inquieto rebelde es que siempre fue un hombre virtuoso, aunque no religioso. Shaw hacía daño porque salía de las mismas filas de los que atacaba. Porque aunque nunca dudaba en presentar los más ridículos extremos de los absurdos sociales, las conclusiones de sus comedias vuelven

a los fundamentos aceptados de la sociedad. Así, cuando Vivie ha escuchado a su madre, grita llena de admiración:

“Eres una mujer maravillosa: eres más fuerte que toda Inglaterra.”

Ningún comentario podía haber alarmado más a un público victoriano. Sin embargo, al final de la obra, Vivie rechaza a su madre en una despedida decisiva. Va a buscar una manera menos repugnante de evitar la pobreza.

Cándida es la más conocida de las comedias de Shaw, ya que una gran cantidad de actrices famosas han representado al personaje del título. Pero Katherine Cornell, en una actuación maravillosa, opacó al resto de la obra, y no fue hasta que Burgess Meredith logró crear un Marchbanks vigoroso cuando se vio clara la intención de Shaw. Porque aunque la obra sigue los pasos de Ibsen más que ninguna otra de las de Shaw, también marca el perfeccionamiento de sus dos maneras gemelas: la discusión como drama y la inversión como humor. Estas dos maneras hacen la obra difícil de interpretar y sutilísima para entenderla a conciencia. El argumento aparente es sencillo y convencional; la estructura, el escenario único y los pocos personajes parecen representar la fórmula “scribeana” que Shaw atacó tan violentamente. Morell, el ministro, está casado con la agraciada y dispuesta Cándida. El poeta Marchbanks se enamora de ella, y así se produce el eterno triángulo. Pero las variantes de Shaw son significativas. Cándida es la mujer moderna emancipada, la Hedda, que en la vida de la clase media inglesa tiene muchos derroteros para su energía, principalmente en el manejo de su casa y de su marido. Cándida es lo mejor que puede haber en el mundo, el epítome de la encantadora madre-esposa, la contribución de la sociedad inglesa a la civilización moderna. Su marido Morell no es un cuelloduro como Tesmas. Es bien parecido y valiente, un socialista que cree en la decencia y en la igualdad de todas las gentes; que lucha contra la injusticia y que se siente feliz en su bien organizado hogar. He aquí, como en las obras de Ibsen, a la familia moderna, la piedra angular de la sociedad. Marchbanks es el intruso, un inadaptado social, un vagabundo, un poeta, un alma perdida y, como casi siempre ocurre en las obras de Shaw, un miembro de la aristocracia. Pero no es un rival romántico serio para Morell, porque tiene quince años menos que Cándida y no es el hombre con quien ella huiría. La obra contiene una serie de discusiones principalmente entre los dos hombres. Son los dos protagonistas contrarios; cada cual defiende su filosofía de la vida y su amor por Cándida. En la última escena, cuando Cándida, con un

critério de dudosa honradez pide que se resuelva la cuestión ofreciéndose al mejor postor de los dos, Morell le ofrece todo lo que la sociedad burguesa considera decente y honorable:

“Mi fuerza para tu defensa, mi honradez para tu seguridad, mi habilidad y laboriosidad para tu forma de vida, y mi autoridad y posición social para tu dignidad.”

Lo único que le puede ofrecer Marchbanks es:

“Mi debilidad. Mi desolación. Las ansias de mi corazón.”

Es un final hermosamente trabajado para el debate de tres actos en el que cada personaje no hace más que decir unas cuantas frases. Cándida escoge “significativamente”.

“Me entrego al más débil de los dos.”

El poeta huye hacia la noche, mientras el matrimonio mantiene la santidad del hogar.

A lo que parece se ha mantenido la tradición, aunque a punto estuvo de derrumbarse por un momento; pero si examinamos con cuidado la inversión shawiana veremos que ahora se ha agudizado casi diabólicamente. El hogar establecido ha triunfado, pero es una victoria hueca. El marido “fuerte” resultó el más débil de los dos hombres. El joven indefenso, el inexperto poeta, es mucho más fuerte. Así, resulta que la situación del matrimonio, antes armoniosa, ha sido alterada. La declaración de Morell había sido bastante pomposa, y ahora, desbaratada su confianza, no sólo debe seguir viviendo consigo mismo, sino, también, con su mujer. Morell representa la idea de Shaw, el socialista fabiano que lucha por la reforma social y la dignidad de todos los hombres. Viste bien, habla con corrección y probablemente pertenece al grupo fabiano del mismo Shaw. Resulta ser fatuo, ciego, un explotador en su misma familia. Su mujer ha sido enfermera, cocinera, dama de compañía, zurcidora, y él no ha comprendido la naturaleza del contrato matrimonial. Ella es la trabajadora en quien descansa toda la estructura de Morell. El ha estado tan preocupado con los males de la sociedad que no los ha visto en su propia casa. Su fuerza es una ficción. Depende totalmente de la eficiente Cándida, a quien ama, pero con quien ha perdido la poesía del amor.

Por otra parte, Marchbanks es una concepción romántica de Shaw. Resulta que la liberación de la esclavitud doméstica no estriba (como podríamos esperar de un estudioso de Marx) en alterar las instituciones so-

ciales, sino en un poeta que se levanta por encima de las cosas prácticas. Para él, la vida es más noble que las "cebollas". Es el individuo radical de Ibsen, el genio que es más fuerte porque se basta a sí mismo. Sin embargo, su experiencia traumática con Morell le ha enseñado a vivir sin amor, sin mujeres. El secreto que se esconde en el corazón del poeta consiste en que puede vivir sin felicidad. Los dos hombres han quedado radicalmente invertidos como resultado de su debate, pero la inversión los ha convertido en tristes representantes de lo que creen ser. Ninguno de los dos es digno de emulación.

Cándida es más deliciosamente perversa. Siempre dueña de sí misma, llena de esa sabiduría instintiva que construye un hogar, resulta que no se identifica con la tradicional constancia y fidelidad de la mujer inglesa. Espoleo a los dos hombres, pero no cambia. Es la catalista tanto al final como al principio y, sin embargo, ha dejado ir al poeta que la comprendía y ha desinflado el egoísmo de su marido, quedando segura de su dominio. Con mucha candidez, se ha portado como un zorro. Bajo la máscara de la "buena mujer" ha tratado a su marido con delicada falta de honradez. Ella se encarga de que Morell nunca tenga una secretaria guapa, lo aguijonea con la posibilidad de escaparse con Marchbanks, y en presencia de su amante exige una decisión teatral. Morell pone término a las ilusiones de toda su vida y deja a su mujer como reina de la casa. Su mujer le recuerda que él, que quisiera gobernar al mundo, no puede gobernar su propio hogar. Cándida ha sido igualmente cruel con el poeta al azuzarlo, para luego recordarle que es quince años más joven que ella, dándole a entender con esto que nunca pudo haber nada serio entre los dos. Sin embargo todo el mundo la adora. Es perfecta. Sus vicios le han concedido mayor interés. Como modelo de virtudes, era débil. Ahora ha revivido el atractivo en su matrimonio y ha seducido de nuevo a su esposo. Por ello siempre la adoran las mujeres que la ven en escena.

Ibsen había denunciado el hogar como fuente de la corrupción moral. Shaw se desinteresó del problema del hogar y se concentró en las discusiones de dos hombres sobre la naturaleza del amor y el matrimonio. Con gran habilidad, Shaw le dio la vuelta al problema y lo dejó sin solución.

LA SEGUNDA DÉCADA: 1900-1910.

Al empezar el nuevo siglo, Shaw se encontró con que ya era un dramaturgo de éxito, al abrigo de la pobreza que tanto temía. Su matrimonio y sus comedias le proporcionaron el suficiente dinero para permitirse el lujo de experimentar con la lógica de su método.

Uno de sus mejores y más ambiciosos intentos fue *Hombre y Superhombre*. John Tanner, una mezcla de Bernard Shaw y del líder socialista inglés Hyndman, es un MIRC (siglas de "Member of the Idle Rich Class", que significa miembro de la ociosa clase rica), es dueño de un magnífico coche de turismo, tiene un chófer con quien discute de filosofía, y escribe ensayos revolucionarios. Quisiera estudiar ciencia sirviéndose de una disciplina mental capaz de producir grandes resultados, pero en vez de ello es perseguido por Ann Whiteside, la constante femenina, la diosa madre, la fuerza motriz sexual. Cuando John, a pesar de su habilidad para esquivar una pregunta y una mujer, sucumbe al fin, la Fuerza de la Vida los ha hundido a los dos. La obra es un brillante debate entre la Pasión por la Verdad y la Pasión por la Maternidad; Ann ha decidido que el científico John sea el padre de su superhombre. Shaw, que se enorgullecía de ser la encarnación de la trinidad moderna (socialista, ateo y vegetariano), ofrece aquí una curiosa justificación de Dios, pero su Dios se llama Fuerza de la Vida, y es un poder ineludible en el que se combinan el amor físico, la discusión metafísica, la selección eugenésica, cuyo poder va más allá de la razón de Tanner y el empuje sexual de Ann. Cuando se estaba formando el partido laborista con teóricos fabianos, cuando el movimiento de la clase obrera inglesa, fuertemente organizado, empezaba a presionar. Shaw los convierte a todos en víctimas desamparadas de una indescriptible Fuerza de Vida cuyo propósito, como el de Solveig en el último acto de *Peer Gynt* es que nazcan más niños. Sólo que en el caso de Shaw tienen que ser niños más perfectos, preconcebidos ideológicamente.

En el interludio del tercer acto, se proyecta con más claridad la discusión. La escena ocurre en el Infierno, donde, durante más de una hora, el Diablo, habilidoso abogado de sí mismo, Don Juan Tenorio (John Tanner), Ana de Ulloa (Ann Whiteside), y la Estatua (su padre), discuten el bien y el mal, el castigo, el amor y la felicidad. Es un fragmento de literatura dramática con exceso de palabras, pero como hoy en día el teatro comercial no admite sutilezas dramáticas, se suele omitir. ⁽⁶⁾ Aunque el hombre, libre ya de las entrañas de la madre, puede perseguir intereses intelectuales, la mujer, su creadora, lo arrastra a la domesticidad. El "genio" es el macho triunfante, el que se eleva más allá de la mujer; mientras la mujer sirve de base a la vida, el genio tiene conciencia de la vida. Pero descubre que, en tanto, aboga por la Fuerza de la Vida, la mujer es esta Fuerza. La obra se puede considerar una compleja variante del viejo tema de la muchacha sagaz que conquista al hombre independiente.

En *La Comandante Bárbara* Bernard Shaw vuelve a la brega. En

esta obra encontramos la mejor exposición de sus métodos y pensamientos de madurez. Aunque Shaw siguió hablando de la Fuerza de la Vida en sus últimas obras, la anarquía política del siglo XX y el constante peligro de la destrucción del mundo lo obligaron a encararse con la realidad inmediata. En *La Comandante Bárbara* se ocupa otra vez, desde el punto de vista socialista, de la crítica a la hipocresía de la sociedad industrial moderna; lo hace basándose, particularmente, en la tontería de las mal llamadas "virtudes" de la pobreza. Escribía en un largo prefacio:

"La seguridad, la principal pretensión de la civilización, no puede existir donde el peor de los peligros, el peligro de la pobreza, pende sobre las cabezas de todos y donde la llamada protección de nuestras personas del peligro de la violencia, es sólo un resultado accidental de la existencia de una fuerza policíaca cuya verdadera razón de ser es forzar al pobre a ver cómo sus hijos se mueren de hambre mientras la gente ociosa sobrealimenta a sus perrillos falderos con el dinero que podría dar de comer y vestirle a él".

Y porque trata de la pobreza, Shaw escoge como protagonista a un millonario, a uno que ve en el "dinero la primera necesidad, y en la pobreza el más sucio de los pecados del hombre y de la sociedad". Pero Andrew Undershaft no sólo es rico, sino que ha amasado su fortuna fabricando armas. Al "haber descubierto el hecho de que la pobreza es un crimen" sabe que

"Cuando la sociedad le ofreció la alternativa entre la pobreza y un lucrativo comercio con la muerte y la destrucción, no le dio a escoger entre la maldad opulenta y la virtud humilde, sino entre la empresa enérgica y la infamia cobarde".

Así, Undershaft es la primera inversión de la obra: no es el terrible capitalista, el villano formidable y cruel. Es atractivo, inteligente y, sobre todo, honrado: representa toda la escrupulosísima moral del hombre de negocios, limpia de banalidades soporíficas. Para él, el dinero

"Representa la salud, la fuerza, el honor, la generosidad y la belleza, tan seguramente como la falta de dinero representa la enfermedad, la debilidad, la deshonra, la pequeñez y la fealdad".

Y, apoyándose en su implacable lógica, es capaz de demostrarlo. Pero no es perfecto: vive separado de su mujer y de sus hijos. No obstante, esto

ocurre porque Lady Britomart, su mujer, personifica la falsa fachada de la moralidad moderna, siempre definiendo lo que "es" correcto. Undershaft sólo tolera la verdad, lo opuesto a lo que su mujer predica. Así, cuando habla con su inútil hijo Stephen, Lady Britomart le dice:

"No es precisamente que tu padre hiciera cosas malas: es que las decía y las pensaba: eso es lo que era horrible".

Y luego añade:

"De la misma manera que a uno no le importa que los hombres sean inmorales siempre que admitan que no deben predicar la moralidad, así, yo no podía perdonar que Andrew predicara la inmoralidad mientras practicaba la moralidad".

Andrew es el reverso del hombre de negocios satisfecho que aconseja a los jóvenes, endulzando generalmente las distorsiones de los hechos.

Bárbara Undershaft es Mayor en el Ejército de Salvación. Desprecia el dinero. Quisiera salvar a los hombres llamando a sus almas a su común hermandad espiritual. Su padre quisiera destruirlos incitándolos a la pasión por la riqueza. El y ella están enamorados de sus dioses: él, de Mammón; ella, del Dios del Amor, y cuando se encuentran por primera vez, en la obra se pone en marcha el conflicto de los contrarios. Tanto él como ella quisieran convertir al otro a su religión. El convertir a su padre sería para Bárbara una gran victoria. Undershaft, por su parte, piensa que la juvenil y fresca personalidad de su hija se pierde para una causa inútil. Le pregunta:

"¿Has salvado alguna vez a un fabricante de cañones?"

Bárbara está dispuesta a intentarlo. Hacen un pacto, Undershaft visitará el local del Ejército de Salvación si Bárbara visita la fábrica de armas. En uno de esos equilibrados aforismos de Shaw, Undershaft pregunta:

"¿Dónde está tu local?"

Bárbara:

"En West Ham. En la señal de la cruz. Pregúntale a cualquiera en Canning Town. ¿Dónde está tu fábrica?"

Undershaft:

"En Perivale St. Andrews. En la señal de la espada. Pregúntale a cualquiera en Europa".

El segundo acto se desarrolla en el Local del Ejército de Salvación. Las almas que Bárbara salva son una triste acusación a la clase obrera. La pobreza los obliga a aceptar religión y café. Undershaft cumple con su palabra y visita el local, pero ahora el debate es entre él y Adolphus Cusins, profesor de griego. Cusins está enamorado de Bárbara, y toca el tambor en el Ejército para estar cerca de ella. Andrews sería capaz de tocar el trombón por estar cerca de Bárbara. El joven traductor de Eurípides es el poeta coleccionista de religiones, inclusive de la religión de Undershaft. Representa la herencia cultural de la humanidad de la misma manera que Undershaft representa la herencia económica. Sus liberaciones dionisiacas son Bárbara y el tambor; pero él y Undershaft tienen algo en común: el interés por conquistar a Bárbara. Undershaft lo dice sin embages. Los tres: el millonario, el poeta, y la salvadora de almas

“Tienen que estar por encima de la gente común: ¿de qué otra manera podemos ayudar a sus niños a que suban hasta nosotros? Bárbara debe pertenecernos”.

Es un ejemplo más de ese elemento del fabianismo que conduce a la creencia en el individuo superior y a la desconfianza en la democracia.

Para Cusins es difícil conquistar a Bárbara; para Undershaft es muy fácil: el Ejército de Salvación sólo puede seguir adelante con dinero, el dinero de Bodger el fabricante de “whisky”, y el de Undershaft, fabricante de cañones. Cuando Andrew da la cantidad que le piden, se hunde la tierra en la que se apoya Bárbara, la cual afirma:

“Yo estaba a salvo, con una infinita sabiduría, cuidando sobre mí, un ejército marchando hacia la Salvación... y con un plumaso en una chequera me quedé sola; y los cielos estaban vacíos”.

Bárbara ha visto la estructura del mundo capitalista. Todo es, a la larga, Undershaft. Su padre le puede dar inclusive una nueva y mejor religión, una religión que concuerde con los hechos. El deja a un lado cruelmente todo lo que no produce dinero, en la misma forma que lo haría con “un acorazado que resultara apenas un poco malo”. En estas condiciones, Bárbara ya no puede salvar almas. Se quita el uniforme y visita la fábrica de su padre.

En el tercer acto, Undershaft consolida su triunfo. Su lógica es indiscutible. Les dice:

“No podéis decirme cuál es la capacidad de resistencia de un cañón de 10 pulgadas, lo cual es algo bien sencillo;

pero creéis poder decirme cuál es la capacidad de resistencia de un hombre frente a la tentación. No os atrevéis a manejar explosivos; pero estáis siempre dispuestos a manejar la honradez y la verdad y la justicia y los derechos del hombre, y os matáis los unos a los otros en ese juego. ¡Qué país! ¡Qué mundo!”

Toda la moral de los otros es falsa. Undershaft, por lo menos, vive con el mundo. Pero sólo puede seguir adelante si tiene quien le suceda; si hay un relevo que continúe su línea. No lo puede encontrar en su propia sangre porque ésta ha sido corrompida por la misma fortuna que él ha amasado; necesita un hombre sin parentesco, un solitario que pueda adoptar la filosofía de Undershaft y mejorarla. Encuentra su hombre en Adolphus Cusins. ¡Qué futuro triunfal para los cañones! El profesor de religión casado con la explotación de la muerte. Muchos críticos, inclusive Bentley, han dicho que la obra termina con un “dilema sin solución”. Por el contrario: la victoria de Undershaft es total. Cusins, el traductor de Eurípides, el representante de la belleza y de la poesía, se transforma en un hombre de negocios, dueño del futuro del mundo. Para mejorar la vida tendrá primero que destruirla. Y la pobre Bárbara, comandante del ejército de amor espiritual, es ahora la mujer de un multimillonario fabricante de armas. Esta es la inversión más irónica de las ideas socialistas de Shaw; pero eso era precisamente lo que pretendía: mostrar el inevitable resultado de la moral del hombre de negocios moderno. Pensó en llamar a su obra *La Profesión de Andrew Undershaft*, la cual sería paralela a su *La Profesión de la Sra. Warren*”.

LA TERCERA DÉCADA: 1910-1920.—*La desilusión.*

El humor y la risa y el alegre juego diabólico eran armas inútiles para contrarrestar las fuerzas que empujaron al mundo, en 1914, a su destrucción. El Imperio Británico estaba en peligro de desintegrarse. La fuerza industrial que había suministrado maquinaria y productos a continentes lejanos, que había nivelado todas las dificultades de Inglaterra al hacer de los ingleses guardianes y fiscales del mundo, se veía ahora amenazada por la seria competencia de una alianza determinada. Aun entre sus propios aliados, Inglaterra temía el resultado, pues exhausta y desgastada por el esfuerzo de la guerra no podría competir con los Estados Unidos y el Japón. La gradual transición hacia el socialismo, prometida por los fabianos, no pudo llevarse a cabo. Oficialmente, los movimientos socia-

listas de Alemania, Francia e Inglaterra dejaron a un lado sus convicciones de solidaridad internacional y se unieron cada uno en la defensa de su patria. Los Undershaft empuñaban las riendas y los Cusins habían fracasado en su intento de dar luz al mundo. La burbuja victoriana se reventaba arrastrando en su caída su visión del mundo, su moralidad, su ornamentada fachada.

Shaw tenía 60 años, seguía alerta y en plena posesión de sus extraordinarios talentos y estaba amargamente desilusionado. En su prefacio a la *Quintaesencia del Ibsenismo*, reeditada después de la guerra, cuando Inglaterra surgió victoriosa pero destrozada, escribió:

“Los ideales liberales, los ideales feudales, los ideales nacionales, los ideales dinásticos, los ideales republicanos, los ideales religiosos, los ideales del estado y los ideales de clase (burgués y proletario), amontonados en una enorme pila de altos explosivos espirituales, y entregados en cada casa todos los días junto con la leche y los periódicos, sólo necesitaron de una bomba tirada en Sarajevo, por unos cuantos regicidas idealistas, para que se mutilaran las entrañas de Europa”.

Todo lo que Shaw había predicado resultó inútil. El, como la mayoría de los hombres cultos, se había mantenido aislado, sin seguidores, mientras veía que la ambición se apoyaba en el poder para dominar millones de personas, porque:

“El poder y la cultura estaban en compartimientos separados. Los bárbaros no sólo llevaban las riendas sino que se sentaban en el primer banco de la Casa de los Comunes, sin nadie que corrigiese su increíble ignorancia del pensamiento moderno y de la ciencia política, a excepción de algunos jóvenes contadores que habían pasado sus vidas llenándose los bolsillos en lugar de las cabezas”.

El artista se estuvo divirtiendo mientras el mundo daba marcha atrás. Había evitado hacer armas en la política, y como no logró influir sobre los hechos, negó la realidad de estos hechos. Encerrado en sí mismo, sus poemas y su música fueron su confesionario mientras vivía “sin escrúpulos, con una renta que no ganaba”. La mente y la cultura de Europa se revolvía “inútilmente, sin ningún fin, porque “ellos no querían lograr la Utopía para la gente común”. Chejov había retratado bien esta pesadilla de un mundo sin objetivos en sus cuatro principales comedias, dos de las cuales Shaw había visto representadas en Londres. Shaw fue influido, en

especial, por *El Jardín de los Cerezos*. Seguía riéndose, puesto que era tal su temperamento, pero ya un poco amargamente, porque no estaba muy seguro de saber las respuestas. Se le había hundido la tierra bajo los pies. Vivió otorgando dispensas al futuro, pero ahora las bombas y las bayonetas eliminaban la más pequeña intención de tolerarlo. Hacía tiempo que la religión había sido comprada por Undershaft. La ciencia, que Shaw no entendía muy bien, destruyó lo que quedaba de fe, inclusive en la ciencia misma. El mundo era cruel, no existía la confianza, no encerraba ninguna ternura, y entonces lo llamó *La Casa de las Penas*, una "fantasía al estilo ruso".

Shaw escribió la obra antes de que se hubiese disparado el primer tiro. No la presentó hasta después de firmada la paz. Escribió el prefacio, mirando hacia atrás, en 1919, porque "la guerra no puede soportar el terrible castigo de la comedia, la cruel luz de la risa que brilla desde un escenario". Durante la guerra desapareció hasta la libertad por la que los hombres morían. También desapareció Shaw. En *La Casa de las Penas* resume toda su carrera. Es la mejor de las obras de discusión progresiva de Shaw, una de las más perfectamente construídas como sinfonía de conversación, y tan rica y ágil en su acción, que el caudal de ideas sobre una variedad infinita de temas que ahí suelta Shaw, pasa casi inadvertido. Es el retrato de toda una época de "la Europa culta y ociosa de antes de la guerra". La escena tiene lugar en una casa de las colinas de Sussex. La habitación en la que se desarrolla la acción tiene forma de cubierta de barco, como enraizada en la roca; parece flotar sin contacto con el mundo real; es un lugar en el que las gentes pueden estar a solas sin que penetren las fuerzas exteriores.

PRIMER ACTO.—*La Desilusión Romántica.*

Ellie Dunn, una invitada a la que se ha relegado al margen de la reunión, permanece sola en un cuarto hasta que llega a saludarla el Capitán Shotover, "un hombre viejo pero todavía fuerte, con una barba blanca inmensa, con una casaca marinera y un silbato que le cuelga del cuello", el cual resulta una reproducción del mismo Shaw. El Capitán no habla con banal sociabilidad. Dice la verdad en forma directa, inflexible. Ellie le produce buena impresión y él le ofrece un té, lo cual suele hacer en raras ocasiones. Si algún personaje es central en esta galería de retratos, lo es Ellie, que abre y cierra la obra. Es joven y guapa, la hija de un "hombre pobre pero respetable", y es todavía romántica puesto que lleva consigo un volumen de Shakespeare.

La casa pertenece al Capitán, quien vive en ella con Hesione, su hija casada. Cuando su otra hija, Ariadne (Lady Utterwood), llega después de haber estado alejada de su hogar por veintitrés años, el Capitán se niega a reconocerla y desaparece bruscamente de la habitación. Ariadne es la primera en mostrar desesperación cuando dice, "en verdad muy dolida, molesta y desilusionada":

"¡Oh, esta casa, ésta casa! Vuelvo a ella después de veintitrés años y todo sigue igual: las maletas en las escaleras, los sirvientes malcriados e imposibles, y nadie sale a recibir a nadie... y lo que es peor, el mismo desorden en las ideas, en la conversación, en los sentimientos..."

De la misma manera, a todo lo largo de la obra, como pequeñas variaciones casuales sobre un mismo tema, a veces brillantes, los comentarios salen disparados desde los personajes, referidos no sólo a sí mismos, sino, también, iluminando cualquier aspecto de la vida contemporánea. Durante años, Ariadne ha vivido pensando en la familia, y, al regresar, encuentra que su sueño tenía más validez que los hechos. Y el Capitán la rechaza insistiendo en que "no trate de congraciarse con él representando el papel" de la hija ausente por mucho tiempo; él prefiere a Ellie: "¡Juventud! ¡Belleza! ¡Novedad!... hacen mucha falta en esta casa". No ha existido juventud en el mundo, viejo antes de tiempo. Cuando la hermosa y elegante Hesione entra, saluda a su hermana con una tranquila inclinación de cabeza; pero Ariadne insiste en que se le reciba con fervor, porque la gente debe portarse "con propiedad y decencia". Ariadne se apoya en la respetabilidad: se ha casado con un diplomático y ha vivido muchos años ayudando a construir el Imperio, ignorando los cambios sufridos por el mundo, pero manteniendo su dignidad.

Ellie va a casarse con Boss Mangan, el millonario, el patrón de su padre, pero le confiesa a Hesione que en verdad está enamorada de un tal Marcus Darnley, a quien ha conocido en una galería de arte y que cuenta magníficas mentiras de aventuras: le ha salvado la vida al rey en una cacería de tigres y ha luchado junto con los socialistas, aunque pertenece a la nobleza. (Todos los socialistas de Shaw pertenecen a la nobleza, o, por lo menos, a las clases altas). Entra un hombre apuesto de unos cincuenta años, llamativo por su bigotes de mosquetero. Ellie lo presenta a Hesione como Marcus Darnley, pero resulta ser el marido de Hesione, Ellie, con su amor romántico destrozado, es la segunda desesperada; y le dice a Hesione:

"Me aterra que se me haya destrozado el corazón, pero este romperse del corazón no es lo que yo creía".

Las mujeres salen y la escena se centra en Boss Mangan y el viejo Shotover. He aquí la antítesis: Mangan, el Capitán de Industria, el hombre preferido de la junta directiva, indescriptible de tan conocido, contra Shotover, el Capitán de la Ciencia, de la inteligencia, de la razón, de la intuición. El choque entre los dos es agudo por su violencia. Shotover le dice que no se case con Ellie Dunn, ya que es demasiado viejo, a lo cual Mangan responde, con orgullo, que él consigue lo que quiere. Shotover lo aguijonea con frases semejantes a “hable como un hombre no como una película”; le aconseja que en vez de casarse con Ellie lo haga con una negra de las Indias Occidentales. El mismo estuvo casado con una durante dos años y la negra lo redimió. Ahora, después de una vida de aventuras, se encuentra rodeado de “respetabilidad. ¡Que os sirva de ejemplo a todos”.

Llega Randall Utterwood, el aristócrata elegante, el hermano del marido de Ariadne. También es diplomático, débil, un tonto en manos de las mujeres, y toca la flauta cuando tiene ganas de llorar. Sale de la habitación para seguir a Ariadne. Ya solos, Héctor y su esposa Hesione discuten, en forma *sofisticada*, sus relaciones extraconyugales. Héctor se pasa la vida enamorando mujeres a las que no puede amar. Es el contrapunto masculino de Ariadne, aunque añade un cierto tono caballeresco y heroico a sus persecuciones inútiles.

Shotover entra una vez más para hablar brevemente con Héctor. La escena refleja la esencia del fabianismo. Shotover está dispuesto a matar a todos los individuos como Mangan y Randall Utterwood; el uno simboliza la perversión del amor, así como el otro la del dinero. De Mangan dice:

“¿Van a tenernos siempre en el lodo estos cerdos para quienes el Universo no es más que una máquina engrasadora de sus cerdas y hocicos?”

El los mataría con el séptimo grado de concentración, inventando “un rayo mental que hiciera estallar las municiones en el cinturón de mi adversario antes de que pudiese sacar la pistola”. El poder de la mente sobre la materia, el superhombre intelectual fabiano que quiere eliminar el mal del mundo. La lucha de clases entre los oprimidos y los dueños de la producción es ahora la lucha entre el genio de Shotover y el desgaste ocioso de Utterwood y el vulgar materialismo de Mangan. Shotover, sin embargo, posee la nobleza de la autoconciencia. No morirá hasta que pueda “ser dueño del poder de vida y muerte sobre sus dos enemigos”; su voz es la grata esperanza del liberal británico:

“Hay enemistad entre nuestra semilla y la de ellos. Ellos lo saben y se aprovechan estrangulándonos el alma. Creen en sí mismos. Cuando tengamos fe en nosotros mismos, los mataremos”.

La cruel paradoja es que Shotover debe darse prisa porque es ya viejo y “no puede perder el tiempo en conversaciones”, la mismísima actividad de los fabianos. Shotover necesita dinero para seguir adelante con sus planes y con su casa; y termina el primer acto pidiendo a gritos “una mayor oscuridad. El dinero no se hace en la luz”.

Ha quedado limpia la cubierta. Todos están reunidos ahora. Ellie y el viejo Shotover son los dos a quienes se ha herido con más fuerza.

SEGUNDO ACTO.—*La Desilusión del Dinero.*

Boss Mangan está a solas con su prometida Ellie Dunn. La cosa lo ha afectado. Dice la verdad. El no es lo que parece. Le ha robado el negocio al padre de Ellie; es más, siempre le roba el negocio a alguien. Presta dinero, siempre el dinero de otra gente, hasta que algún negocio fracasa; entonces se apodera de él y obliga a su anterior dueño a trabajar a sus órdenes. “No se arriesga con ideas”. Para él todos los hombres son un “cúmulo de limones exprimidos”. A Ellie no le asusta nada de esto. En tan sorprendente inversión, le contesta que está perfectamente de acuerdo en casarse con él. Su madre se casó con un buen hombre y fueron pobres. A ella le han aconsejado que no cometa el mismo error. Se trata de una proposición de matrimonio muy moderna. Pero Mangan no es lo que parece: ni siquiera puede comerse una buena comida. Sigue una dieta muy rigurosa. No le saca jugo a la vida. Ellie sufre su segunda desilusión. El amor y ahora el dinero le han fallado. Hipnotiza a Mangan y lo duerme.

Hesione acusa a Mazzini Dunn de querer arrojar su hija a una bestia, a un cruel capitán de industria; rápidamente y con calma, Mazzini le destruye sus ideas románticas. El, Mazzini, débil, que siempre ha luchado por la poesía y la libertad, maneja el negocio, conoce bien las máquinas y las ama. Todo lo que hace Mangan es asegurarse de que no mejore la calidad de los productos para que no le resulten más caros. “Nos fiscaliza hasta el último medio penique. No podríamos trabajar sin él”. Y cuando Hesione estalla, asegurando que “¡entonces el tipo ese es un fraude hasta como capitán de industria!”, Mazzini le contesta:

“Me temo que todos los capitanes de industria son lo que llama usted fraudes. Desde luego, hay algunos fabricantes que verdaderamente entienden su propio trabajo, pero no ganan tanto como Mangan”.

Ahora, Ellie y Hesione discuten el problema del matrimonio. Las dos representan puntos de vista diferentes respecto al amor. A Ellie la mueven la pobreza y la respetabilidad, virtudes que no conoce la hija del Capitán. Pero a pesar de todo, para Ellie, Hesione simboliza la mujer de belleza serena, capaz de manejar a los hombres con sublime elegancia. Es el último clavo ardiendo, con excepción de Shakespeare, al que se agarra Ellie; porque Ellie necesita toda su fuerza "para apoyarse en algo de hierro, algo de piedra". Descubre que el magnífico pelo negro de Hesione es falso. Después de su intercambio hostil y de sus confidencias, caen la una en brazos de la otra, amigas para siempre.

Mangan se despierta: había simulado estar bajo los efectos de la hipnosis. Ha escuchado toda la discusión sobre él, y está furioso, pero Hesione lo calma y le pregunta si no tiene otro nombre aparte de Boss. Cuando confiesa que fue bautizado como Alfredo, Hesione dice: "es usted una persona de verdad... tuvo madre como todos los demás".

Mangan daría cualquier cosa por escapar de esta terrible casa de la verdad, y trata de huir, pero en esto alguien atrapa a un ladrón que intentaba robar el dinero de la familia. Todo el mundo se reúne para discutir el problema del crimen y el castigo. Más tarde, Shaw había de extenderse sobre este tema en el prefacio al libro de Lord Olivier sobre las condiciones de las cárceles: publicada después por separado, la obra se tituló *El Crimen del Encarcelamiento*. En otra de sus características inversiones insiste en que la persona a quien se roba es la que más sufre por el arresto y castigo del ladrón. Por lo tanto, todos los presentes se niegan a entregar a este ladrón a las autoridades, porque ello significaría "tener que pasar por todos los horrores de un juzgado de lo penal y permitir que salgan en los periódicos todos los asuntos de nuestras familias". En lugar de ello deciden reunir dinero entre todos para que el ladrón se marche tranquilo. Pero sin que ocurra nada de aparatoso, el amigo de lo ajeno resulta ser Billie Dunn, un viejo compañero de barco de Shotover y marido de Nurse Guinness. Nunca tuvo la intención de robar. Prefiere que lo agarren en el acto. Es mucho más provechoso y de menor peligro que el hecho de que los que lo sorprenden realicen una colecta y le entreguen el dinero. El ladrón entiende a la perfección la abulia que impide acusarlo y la falta de armonía existente entre los ciudadanos y la policía.

Ellie se queda a solas con el Capitán Shotover. Se encuentra a gusto con este viejo sabio que "se ha mantenido en el puente durante dieciocho horas en medio de un tifón" y aunque "aquí la vida es más tormentosa", puede capearla. Frente a él, Ellie habla con libertad y renovada convicción. La pobreza y la bondad del alma no van unidas a pesar de lo que

diga la gente. Cuesta muy caro mantener un alma. Mangan tiene dinero pero no tiene alma. Robó al padre de Ellie. Ella recuperará el dinero y a la vez conservará su alma casándose con él. Pero Shotover no puede hacer otra cosa que no sea preguntar y lanzar comentarios agudos. Le confunde que le contesten y, por lo tanto, huye; pero Ellie lo sujeta y, entonces, él suelta el discurso más largo de la obra:

“...Veo a mis hijas y sus hombres vivir vidas románticas y sentimentales y orgullosas. Os veo a vosotros, la joven generación, cambiar lo romántico y sentimental y el orgullo, por el dinero y la comodidad y el fuerte sentido común. Yo era diez veces más feliz en el puente de mando en medio del tifón, o helado durante meses en la oscuridad del hielo ártico, que es lo que vosotros o ellos no habéis sido nunca. Tú buscas un marido rico. A tu edad yo buscaba la vida difícil, el peligro y la muerte, para poder sentir dentro de mí la vida con mayor intensidad. No dejé que el miedo gobernara mi vida; mi premio fue que he vivido mi vida. Tú vas a dejar que el miedo a la pobreza gobierne tu vida; tu premio será comer, pero no vivirás”.

He aquí, una vez más, el siempre repetido tema de Shaw: los hombres claudican en sus principios para evitar la pobreza, la cual, después de todo, es la fuerza que mueve a la sociedad moderna y es la debilidad fundamental de esta sociedad. Ellie queda muy impresionada, pero sufre su peor desilusión cuando el Capitán le confiesa que su búsqueda del séptimo grado de concentración no es más que una huída hacia... el ron. El también trata de evadirse. Tiene el corazón destrozado y “cuando se tiene el corazón hecho pedazos, están quemadas las naves. Ya nada importa. Es el fin de la felicidad y el principio de la paz”. Ellie ha llegado al rocalloso fondo del asunto; ya no quiere nada y puede por lo tanto encontrar algo más allá de la felicidad. Es el mismo secreto que se escondía en el corazón del poeta Marchbanks. Ellie y el Capitán, los personajes más conscientes y las individualidades más fuertes de la obra, se han encontrado el uno al otro. Es la última escena de amor de Ellie. Se casará con el Capitán Shotover.

Al caer el telón para el final del segundo acto, Héctor invoca a los cielos para que “caigan y aplasten”.

Ha salido la luna. La escena ocurre al anochecer del mismo día. Todos los personajes han llegado a la encrucijada del estudio íntimo; han sacado a luz sus entrañas. Se ofrecen soluciones. Héctor los destruiría a todos porque son "inútiles, peligrosos y merecen ser destruidos". Lady Utterwood sugiere que se compren caballos porque la sociedad está formada por dos clases: "La gente que caza es la buena; la que no, es la mala".

Mangan, a quien ninguno de los presentes respeta, hace una confesión completa. Él es la fuerza secreta del gobierno, ya que entiende de maquinaria, pero para colmo, no tiene dinero. A él lo dominan hombres más fuertes. No es más que un instrumento, la fachada, en manos de los que llama "flojos, inútiles capitalistas". Aunque parece controlar los negocios y la política, él no es nada, no tiene nada. Mangan, a quien todos consideran el epítome del capitalismo, no es más que una máscara que en el fondo odia a los verdaderos capitalistas. Y, como por fin ha dicho la verdad, nadie le cree. Ellie, todavía confusa, afirma que "no hay nada real en el mundo, con la excepción de mi padre y Shakespeare". Todo ha sido falso: los románticos tigres de Héctor, el dinero de Mangan, el pelo de Hesione, y la "concentración" del Capitán. En ese momento, Boss Mangan empieza a quitarse la ropa: le da lo mismo estar desnudo física que moralmente.

Hasta este instante, Shaw ha tocado todos los temas por separado o combinándolos. Ahora los junta todos para entrar en la cruel discusión final. Mangan es el poder, pero es como un niño con un torpedo. Héctor dice a gritos que todos ellos son Inglaterra: una casa de locos y perseguidos. Mazzini toca una nota en tono menor: él es el liberal, el partido laborista. Ha pronunciado discursos y escrito folletos. Esperaba la revolución, pero nunca ocurrió nada. "Nunca pasa nada", dice suavemente. El Capitán Shotover grita que nunca les pasa nada a los elementos primarios de la naturaleza, pero el barco se estrella en las rocas, y eso no ocurre cuando el Capitán está borracho sino cuando es llevado por la corriente. Inglaterra tiene que aprender "a navegar. Aprenderlo y vivir, o dejarlo todo por la paz e irse al demonio".

El estallido final es un mensaje de los cielos. Llegan los aviones enemigos soltando sus bombas. Mangan y el ladrón huyen de la casa para sumergirse en un cascajal. Los otros se quedan en la habitación. Héctor corre por toda la casa rompiendo las cortinas y encendiendo las luces. Ellie y Hesione se abrazan en éxtasis. Las bombas caen no en la casa sino en

el cascajal donde se han escondido "dos ladrones": Mangan y el ladrón, "los dos hombres prácticos de negocios". Los otros han cortejado a la muerte y fracasado. Su única alegría es el valor con que se enfrentaron al desastre. Piden en voz alta que vuelvan a caer las bombas, con mejor puntería, para mañana por la noche. Radiantes en su expectación, han encontrado un sentido; todo lo que queda más allá es la esperanza. No sabiendo cómo vivir, se enorgullecen de saber cómo morir. Ellie, en su última desilusión, dice desencantada: "¡A salvo! y qué estúpidamente aburrido ha vuelto a ser el mundo de repente".

Con amarga risa, Shaw ha presentado la más triste tragedia de nuestros días, el capítulo final de un mundo dislocado.

LOS AÑOS QUE SIGUEN: 1920-1950.

Shaw tenía sesenta y cinco años cuando permitió que se representara *Casa de las Penas*. A este propósito cabe decir que la premier mundial la presentó en Nueva York un activo y valiente nuevo grupo; el *Theater Guild*, que con esta obra empezó una larga y provechosa asociación con las obras de Shaw. Pero Shaw, aunque vivió muy activamente 30 años más, no siguió adelante con la lógica de su filosofía. Su buen humor brillaba superficialmente. Era una personalidad conocida en todo el mundo, que siempre tenía algo irónico que decir sobre cualesquiera de los aspectos de la vida moderna. Agradabilísimo como compañía, representaba muy bien el papel de bufón; era un hombre desgraciado de la época victoriana que había visto dos guerras mundiales y el nacimiento del socialismo: más cambios de los que podían interesar activamente a cualquier vida; sólo le quedaba el mantenerse alejado y contemplarlo todo en forma intelectual. Con excepción de *Santa Juana* no escribió ya nada de importancia, y hasta esta misma sorprendente obra, no es más que una repetición del viejo tema. La escribió después de la primera terrible agonía de la guerra, cuando las naciones de Europa se preparaban para la guerra siguiente. El Imperio Británico estaba perdiendo su fuerza industrial y económica frente a los Estados Unidos. Un partido laborista había subido al poder bajo la dirección de Ramsay McDonald; un gobierno de fabianos que fracasó lamentablemente en su intento socialista al rechazar sus principios entre infinitas componendas. Fue una pesadilla a lo *Peer Gynt*. En *Santa Juana*, Shaw volvía al pasado para reafirmar su fe en el individuo, en el derecho protestante de recibir la gracia divina directamente, y actuar de acuerdo con ella; insistía en la facultad de abandonar viejas herencias para hacer progresar a la sociedad con nuevos métodos, aunque para todo

ello alguien tuviese que morir en la hoguera. Es la más perfecta de las comedias de discusión de Shaw, el mejor debate en lengua inglesa, que nos dice en su epílogo que el mundo no está listo todavía para recibir a sus santos: Juana o Bernard Shaw. Para lograr algo positivo tuvo Shaw que volver al Renacimiento.

LA GESTACIÓN DE UN REBELDE INTELECTUAL.

La obra de Shaw es una amalgama de tres elementos consecuentes entre sí: la filosofía del socialismo (estilo fabiano), el método de discusión dramática y la inversión humorística. Cada uno de estos aspectos merece gran atención porque, aunque Shaw no ha dejado discípulos (su humor y su personalidad eran demasiado imprevisibles), ha tenido gran influencia en el teatro moderno.

Shaw es un protestante de Dublin, la ciudad más fanáticamente católica del mundo. Su padre, comerciante en granos, no podía mantener a su familia y acabó borracho. Shaw, abstemio toda su vida, dijo más tarde que escribía con la misma intensidad con que su padre bebía. Pero los Shaw no fueron siempre pobres. Descendían de una familia de prósperos mercaderes con algunas conexiones aristocráticas. Pero al nacer él, la familia ya vivía modestamente, y descendió con rapidez en la escala social. "Soy el éxito nacido de un padre fracasado", decía Shaw. Cuando joven trabajó en una oficina de Dublin y aprendió dos lecciones: huir del trabajo y de la pobreza. Su madre decidió llevar los niños a Londres, y nunca parecen haber echado de menos a su padre. "Mi vida ha transcurrido principalmente en grandes ciudades modernas, donde se ha desnutrido mi sentido de la belleza". Aquí Shaw exagera un poco, pues, entre otras cosas, siempre estuvo rodeado de música. Su madre fue maestra de música y su hermana cantaba para ayudar en los pequeños ingresos de la familia. Shaw mismo escribió algunas reseñas musicales. Y a pesar de sus esfuerzos por demostrar su inutilidad para el trabajo, tuvo que emplearse en la Compañía de Teléfonos durante cuatro años. En sus ratos libres pudo escribir cinco novelas, ninguna de las cuales fue bien recibida; pero esas obras, junto con su manera de vestir y su habilidad para tocar el piano, lo introdujeron en los círculos intelectuales de Londres, y así se mantuvo alejado del ambiente proletario que tanto lo horrorizaba.

Gracias a William Archer consiguió trabajo como crítico teatral, y mientras no logró su independencia como dramaturgo tuvo que alternar entre la crítica musical y la crítica de teatro. Se distinguió en ambas actividades. Como crítico musical defendió la obra de Wagner; como crítico

teatral, la de Ibsen. La teatralidad de Wagner, su pirotecnia y su dramática tormentosa le fascinaban, así como su lucha contra toda autoridad y su combinación de la música con la acción; pero tiene mayor importancia su admiración por el hombre individual, el superhombre que luego incorporó a su propio concepto del progreso. Dos cosas fundamentales encontraba en Ibsen: la primera, que la “moralidad burguesa era principalmente un sistema para que las pequeñas virtudes escondieran los vicios desastrosos”; y la segunda, la técnica de Ibsen en su período intermediario, “el naturalismo” y el empleo de la discusión en lugar del amor y el melodrama. Esto último es lo que Shaw llamaba “historia natural”. *La Quintaesencia del Ibsenismo* es todavía uno de los más inteligentes atisbos en la obra del dramaturgo noruego, aunque la verdad es que nos dice más de Shaw que de Ibsen. Asimismo sus otros ensayos de crítica teatral, publicados después en dos volúmenes, son lo mejor que ha producido Inglaterra desde Dryden. Shaw odiaba la “bardolatría” y la “sardoulitud”; lo primero se refiere a la falsa adoración por Shakespeare; lo segundo, a la falsa adoración por la forma comercializada según el modelo de Victorien Sardou.

Sin embargo, la mayor influencia en su obra no es de Wagner ni de Ibsen, sino de Carlos Marx. Cuando en 1876 el joven y pobre Shaw llegó a Londres, el socialismo empezaba a ganar popularidad en los círculos liberales. Shaw se entusiasmó inmediatamente y escuchó con avidez las conferencias de Henry George, que le descubrieron los principios del “single tax” y de la distribución injusta de la riqueza. Siempre le había interesado la economía que, para él, era “lo que la anatomía para Miguel Angel”. Pasó largas horas en el Museo Británico leyendo *El Capital*, los dos volúmenes de la edición francesa, alternando esta lectura con la de la partitura de Tristán e Isolda: ¡el héroe divino y la economía de la pobreza! Con esto, Shaw se forjó una filosofía con la cual juzgar su mundo contemporáneo. Cuando se fundó la Sociedad Fabiana en 1884, Shaw fue uno de sus primeros miembros. Escribió folletos y pronunció discursos en esquinas bien secogidas; entró en relación íntima con H. G. Wells, Sidney y Beatrice Webb, Graham Wallas y William Archer.

El exceso de trabajo lo enfermó y, cuando todavía andaba con muletas, se casó con la rica Charlotte Frances Payne-Townshend, la que lo cuidó con paciencia y se mantuvo siempre al margen de su vida, hasta tal grado que la gente se suele preguntar si hubo de verdad una Señora Shaw. ⁽⁴⁾ Antes del fin de siglo, gracias a sus escritos y a su matrimonio, Shaw logró la seguridad económica, pero nunca abandonó su fe en el socialismo. Es más: la inmensa biblioteca que se podría formar con la obra

de Shaw es una historia del fabianismo, de su fervor inicial, de su triunfo, su desencanto y fracaso, y de su persistencia en un mundo que ya lo ha rechazado.

ANTECEDENTES DEL FABIANISMO

En el siglo XIX Inglaterra es una nación satisfecha de sí misma y próspera; vive de su Imperio. Había sido la primera en lograr e integrar la civilización industrial, y como banquera y comerciante del mundo, logró amortiguar los golpes del caos interno, gracias a los beneficios extraídos de las regiones agrícolas atrasadas. La Ley de Reforma de 1832 se había adelantado a las revoluciones que sacudieron a Europa unos años después, y gracias a ello, la supremacía política quedó en manos de los hombres de negocios. El largo reinado de Victoria hizo creer en la visión de una eterna supremacía británica. El obrero de las fábricas, que no vivía mejor que el obrero de Francia o Alemania, estaba subyugado por la convicción de que él también era un socio en esta empresa de dominio universal. Inglaterra se sentía segura, superior y la vida era monótona. Después del fervoroso estallido del romanticismo, en las primeras décadas del siglo, la literatura inglesa, con excepción de la novela, se sometió a las circunstancias y fue apologista de ellas. El teatro era, en su totalidad, de segunda mano y sin inspiración; por lo general se importaba del Continente. La gigantesca fuerza del Renacimiento, al destruir la aristocracia agraria y lanzar al príncipe mercader a sus aventuras de conquista, al suplantar el anonimato feudal con la gloria del individuo (Shakespeare fue el cantor del cambio), culminó trescientos años después con la gran producción imperialista para el mundo y con una filosofía conservadora hecha para mantener intacto el poder de Inglaterra. Pero, a fines del siglo XIX, la sólida estructura empezaba a resquebrajarse. El mundo colonial, agitado por la civilización moderna, albergaba ideas de independencia. La India, China y el Africa del Sur empezaron a exigir una tajada mayor de los beneficios del Imperio. A su vez, otras naciones que habían empezado tarde la competencia, en particular los Estados Unidos y Alemania, principiaban a aprovecharse de los viejos métodos de trabajo y maquinaria de Inglaterra, e iban, poco a poco, apoderándose del mercado mundial. Carlos Marx y Federico Engels habían tomado a Inglaterra como ejemplo clásico del capitalismo, descubriendo en ella fuerzas oscuras que, a la larga, la destruirían. Y, sobre todo, el poeta, al rechazar la sofocante moralidad y buscar nuevos valores, ayudado por la ciencia, destruyó la tranquilidad, tan estable en apariencia, del victorianismo. Para Bernard Shaw, solo en

Londres y preocupado con la búsqueda de fama y de comprensión del momento contradictorio e histórico que vivía, el socialismo ofrecía la solución. Fue fervorosamente fabiano.

EL SOCIALISMO FABIANO

Los fabianos tomaron su nombre, muy justamente, del general romano Fabius Maximus Cunctator, quien ganaba todas sus batallas retirándose. Negándose a luchar logró sus éxitos; pero los fabianos se olvidaban de decir que nunca ganó la batalla decisiva. La sociedad fabiana, organizada en 1884, creía en el advenimiento del socialismo por la educación; ellos, un pequeño grupo de intelectuales, iban a ser los educadores. Con ideas correctas se cambiaría el mundo. La reforma y la paciencia, la "inevitabilidad del gradualismo", lograrían una distribución más equitativa de la riqueza y eliminarían la explotación del hombre por el hombre. Había que educar a la gente. Por lo tanto, los fabianos escribieron panfletos, pronunciaron discursos y discutieron entre sí en largas sesiones del ejecutivo. Siempre fueron pocos. Variaban entre dos y dos mil, cifra mucho más alta de la que les permitiera estar unidos. Nunca fue una organización política rígida. Cada uno de los miembros tenía el derecho a no estar de acuerdo, y ninguno lo estaba nunca. Por ejemplo en oposición a los Webb, Shaw insistía en la distribución equitativa del dinero para todos.

La meta de los fabianos era influir sobre la opinión pública y lograr de los capitalistas que, por su voluntad, dejaran el poder. La razón era la guía del cambio social. Una vez que se supiera la verdad, las gentes de buena voluntad de todas partes se unirían para reconstruir el mundo. El hombre había llegado al punto en que iba a cambiar la anarquía de la historia por medio de un progreso planificado. Así, Bernard Shaw, crítico de música y drama, novelista y dramaturgo, escribía tratados políticos y discursos, libros de economía política y panfletos socialistas. Llegó a ser el fabiano más conocido del mundo, el portavoz de la *Sociedad*, y en un tiempo, su presidente; llegó a simbolizar toda la filosofía fabiana, tan profundamente entrelazada con su propia vida y obra, que no se puede comprender a Shaw sin analizar su relación con la sociedad de los fabianos.

LA DISECCIÓN DE LOS FABIANOS

Los fabianos se apropiaron las teorías económicas de Marx, pero rechazaron sus conclusiones. Eran partidarios del socialismo, pero negaban

la lucha de clases. Creían lograr la revolución con su infatigable devoción teórica. Se negaban a dejar en manos de la clase obrera el papel de líder de los cambios sociales que Marx le concedía. En lugar del sucio, interminable y diario trabajo, y de las, a veces, sangrientas batallas, predicaban la doctrina teórica. Los males sociales podían remediarse con una acción adecuada, dirigida adecuadamente por la gente adecuada que era, desde luego, la clase media inglesa, de la cual procedían todos los fabianos que, por ser los mejores, dirigirían la nueva sociedad. Todo ello era muy ético y rezumaba buena educación. He aquí lo que Shaw le escribió a Hyndam, líder socialista y prototipo (con un mucho de Shaw) del John Tanner de *Hombre y Superhombre*:

“Soy un revolucionario moral; no me interesa la guerra de clases, sino la lucha entre la vitalidad humana y el artificial sistema de moralidad.”

Esto se parece a Ibsen, pero con una diferencia: donde Ibsen exigía fortaleza moral, Shaw exige la reforma social para destruir la artificialidad. Ibsen quería cambiar al hombre; Shaw, a la sociedad. Porque Shaw presumía de ser “un escritor revolucionario”, y, para que no hubiera dudas, explica cuidadosamente su postura, como de costumbre. En el Prefacio a *La Comandante Bárbara*, escribió:

“Héme aquí... por educación: una persona respetable; por sentido común: un enemigo a muerte del desperdicio y del desorden; por mi constitución intelectual tengo una mente legalista colindante con la pedantería, y por temperamento soy aprehensivo y con una inclinación económica casi de solterón; sin embargo, soy, siempre he sido, y lo seré siempre, un escritor revolucionario porque nuestras leyes hacen de la ley un imposible; nuestras libertades destruyen toda libertad; nuestro sistema de propiedad es el robo organizado; nuestra moralidad no es más que una impúdica hipocresía; nuestra sabiduría la administran tontos sin experiencia o con mala intención; nuestro honor es, en todo falso. Tengo buenas razones para odiar el sistema de nuestra sociedad.”

Sin embargo, en ninguna de sus obras aparece el socialismo como remedio. Sólo en *El Socialista Insociable*, la última de sus novelas, se sugiere. Esto se justifica histórica y artísticamente en los últimos años del siglo XIX puesto que el mundo no estaba preparado, la clase obrera no se organizaba todavía y la expansión capitalista aún tenía un margen dentro del cual moverse. Shaw sugería la reforma inmediata y llegó

a insinuar que sus obras pretendían influir en las elecciones locales. En su Prefacio a *Casas de Viudos*, escrito en 1893, decía:

“El mal que debemos atacar no es el pecado, ni el sufrimiento, ni la ambición, ni los curas, ni los reyes, ni la demagogia, ni los monopolios, ni la ignorancia, ni la bebida, ni la guerra, ni la peste, ni ninguno de los otros pretextos a los que se sacrifican los reformadores, sino que, simplemente, debemos atacar la pobreza.”

Esta es la versión personal del socialismo de Shaw; él mismo acumuló gran riqueza y la guardó celosamente. Estaba dispuesto a representar cualquier farsa que fuera necesaria para dramatizar cualquier problema. Era capaz de dejar de comer carne si creía que la vivisección era un error. Estaba dispuesto a rechazar la religión o la ciencia si las creía imperfectas, pero nunca dio un centavo de su dinero. Así justificaba sus acciones, ridiculizando las falsas virtudes adheridas a la pobreza. La frase “Bienaventurados sean los pobres” es pura hipocresía. Bajo las relaciones comerciales modernas el hombre es totalmente libre, por lo menos en teoría, salvo en lo que toca a recibir dinero. Sin dinero el hombre no es nada; por lo tanto, Shaw se hizo rico. Por lo menos hay que decirlo con honradez.

“El enseñar a los niños que es un pecado desear dinero no es más que empujarlos hacia el impúdico límite de la mentira y la corrupción.”

Sus primeras obras las escribió para demostrar que el hombre no puede guardar en un bolsillo su dinero y en el otro sus ideales. La lucha de clases no es entre el capitalista y el obrero sino entre el obrero y el haragán.

“EL MUNDO SE HACÍA MÁS JOVEN A MEDIDA QUE ME HACÍA MÁS VIEJO”.

La alegre risa y el tono burlón que caracterizaron la primera década de Shaw, apuntaban ferozmente a los males temporales y permanentes del mundo burgués. Su lógica destruyó la facha de la moralidad pretenciosa. Su humor lo mismo ataca las fuentes de la riqueza, que le juega una mala pasada al héroe romántico (*Armas y el Hombre*), o se burla del melodrama histórico (*El Discípulo del Diablo*), hasta llegar *El Sentido Común del Arte* y *El Socialismo para Millonarios*. Era el desfile burlesco de una mente penetrante y burlona que aguijoneaba y daba latigazos y se reía. Para los victorianos, Shaw era un peligroso socialista.

Pero los hechos se cambiaron con rapidez mientras los fabianos se mantenían estáticos. La guerra de los Boers era presagio de la disolución del Imperio, el cual, a pesar de sus victorias en dos guerras mundiales, vio como la India, Irán, el Lejano Oriente y Egipto rompían las cadenas de Londres en medio siglo. Shaw, individualista iconoclasta, en vez de ser un efectivo socialista organizado y disciplinado, tuvo que buscar soluciones entre la espada y la pared. Como Ibsen, estuvo del lado de Inglaterra en la guerra de los Boers, no por razones patrióticas, sino por una curiosa racionalización. Sabía que la guerra estaba al servicio de Mammón, pero decía que en cualquier guerra sólo cabía mantener dos posiciones: a favor de ella o en su contra; ¡él estaba a favor de la guerra porque bajo el dominio inglés, el Africa del Sur llegaría al socialismo antes que bajo el dominio del fanático Kruger!

Los fabianos, como buenos "gradualistas", eran, necesariamente, parlamentarios, y cuando se organizó el Partido Laborista en 1900 se convirtieron en una especie de "intelligentsia" del movimiento sindical. Aquí empezó su fracaso. Llegaron inclusive a ocupar puestos claves en los gobiernos laboristas del Veinte y del Cuarenta, y fueron en parte responsables de la traición de Ramsay MacDonald y de que los laboristas no lograran el socialismo. Todo lo que habían predicado se había cumplido, todo, menos la victoria final, tal como le aconteció a Fabius Maximus. Los obreros y los intelectuales se habían organizado, habían entrado en la política, habían llegado al poder, y no sucedió nada, como dice patéticamente Mazzini Dunn en el último acto de *La Casa de las Penas*. Es más: las condiciones eran peores. En el siglo anterior, Shaw y sus asociados, propagandistas del socialismo para las masas, habían sido importantes y necesarios, almas valientes que lucharon contra la corriente de su tiempo. Fueron brillantes oradores. Pero ahora se necesita acción y son incapaces de ella; dudaban, y hasta tenían miedo, porque se habían separado de su única fuente de crecimiento: una asociación activa con las luchas de la clase obrera. Eran todavía victorianos, anacronismo patético, en la segunda década del siglo XX. Parecían padres cuyos hijos han crecido hasta perderles el respeto. Porque mientras hablaban había estallado la revolución en el mundo. Mientras Europa se lanzaba a las barricadas, los fabianos, académicos, transformaban su fracaso en freno de las mismas acciones que habían fomentado. Su convicción de que el mundo llegaría a la Utopía en cuanto la clase media mejor vestida purgase sus vicios, se quedó boquiabierta cuando los obreros trataban de quitar el poder a una oposición también militante. Como dice Shaw escuetamente: "el mundo se hacía más joven a medida que yo me hacía más viejo".

En el marxismo, la teoría y la acción van tan completamente unidas que la una es ciega sin la otra. La acción guiada por la teoría, empuja a la teoría hacia nuevos niveles de acción. Rehuyendo la prueba de los hechos, evadiéndose de su tiempo, los fabianos se aferraron desesperadamente al pensamiento y quisieron dominar la actualidad en solitaria contemplación de la revolución de las ideas. Esto significaba más discusión y más palabras, y fue la esencia del drama de Shaw; a medida que el mundo se alejaba de él, las obras de discusión de Shaw se alejaban más y más de los males sociales más importantes. Shaw se dedicó a escribir acerca de la Fuerza Vital, acerca del rechazo de los santos por la sociedad, acerca de la naturaleza esencial de Don Juan. Después de la primera guerra mundial, el Theater Guild de Nueva York presentó, como algo muy especial, su obra más filosófica, *Volviendo a Matusalén*, una obra demasiado larga, en la que los viejos de luengas barbas pasan el tiempo dedicados a la contemplación, mirando con desprecio a los jóvenes que construyen activamente. Al divorciarse del pueblo, sólo queda rechazar la democracia, sólo queda el aislamiento y la desesperación. Cuando Shaw perdió toda esperanza en el mundo porque los capitalistas habían traído la guerra, escribió *La Casa de las Penas*, en el momento en que el socialismo surgía pujante. Había abogado por el socialismo cuando este no era más que una lejana posibilidad; ahora que era un hecho, ya no podía identificarse con él.

EL DESPRECIO POR LA DEMOCRACIA

Al encerrarse en el pensamiento puro, Shaw empezó a subrayar la importancia de la mente superior. Porque los fabianos no consideraban haber fracasado. Sus ideas eran buenas. El pueblo era el que había fracasado, el pueblo incapaz de alcanzar el nivel de sus líderes. Semejante manera de pensar empujó a Shaw a desconfiar del proletario porque, en el calor de la batalla, los obreros resultaban voluntariosos, destructivos e incontrolables. No siempre se apegaban a la teoría fabiana. Shaw cayó en un caos de pasiones contradictorias. Su lógica lo llevó a creer, con mayor insistencia, en la importancia del líder, del superhombre, de un Shaw político, especie de Carlyle-Nietzsche-Wagner, porque cuando se tiene fe en el pueblo sólo se puede creer en el genio. Su lógica lo llevó a decir que "el ciudadano medio es un fascista", en tanto que él mismo, en un momento de alucinación, llegó a admirar a Mussolini. Todavía en 1946, en su Prefacio a *Ginebra* escribió:

"Toda la evidencia, hasta hoy, indica que desde el principio de la historia no ha existido ningún cambio en la capacidad política natural de la especie humana."

Shaw veía la meta pero no encontraba el camino para llegar a ella. Sin embargo nunca cesó de predicar la revolución, defendiendo siempre a la Unión Soviética.

“La Revolución que hasta hace poco no era más que un capítulo sensacional de la historia o un vocerío demagógico, es ahora una posibilidad tan inminente que nuestros gobiernos no podrán mantenerla alejada de casa tratando de detenerla con las armas y la difamación y llamando a este proceso antibolchevismo”.

Pero en sus obras de teatro, como resultado de su fe en el individuo superior inaccesible para las masas, los revolucionarios son siempre de las clases altas, llámense John Tanner o el Rey Magnus. Cuando en ellas aparecen personajes de la clase obrera siempre son de la peor ralea (por ejemplo el triste grupo de Londres que vive en el hotel de *La Comandante Bárbara*, en Ham), y cuando se tratan problemas sociales, bien sea el problema de las viviendas o el de la prostitución, las discusiones tienen lugar en elegantes mansiones de Kensington. Como ya se ha dicho, Shaw “amaba a la humanidad, pero sólo tenía un ligero interés en los seres humanos”.

LA VOLUNTAD SHAWIANA

De esta manera, Shaw no pudo integrar sus opiniones políticas ni su ética. Se quedó al margen de los problemas, preocupado con la unicidad del individuo. Entendía el drama como conflicto entre la voluntad humana y el medio ambiente. Antes de haber escrito una sola obra de teatro, afirmaba lo siguiente:

“Y puesto que la vida consiste en el cumplimiento de la voluntad, que está en continuo crecimiento, y no puede cumplirse hoy bajo las condiciones con que se cumplía ayer...”

En el siglo XIX, tal aseveración ampliaba brillantemente la teoría dramática; Shaw fue de los primeros en ver la relación intrínseca entre la voluntad y el cambio social. Pero él mismo limitó la amplitud de su obra al menospreciar el choque de voluntades en situaciones de grupo y al deificar al individuo superior que impone su albedrío sobre la fuerza de los hechos. Así, el Capitán Shotover, que quería descubrir un rayo mental para hacer explotar la dinamita de los bolsillos de los capitalistas con un

puro acto volitivo, es un ejemplo extremo de lo que sería el dominio de la voluntad sobre la naturaleza y de los cambios sociales que se podrían lograr con ella. Esta es la cualidad romántica esencial de Shaw, y va unida a su teoría de que el progreso lo realiza el superhombre: Andrew Undershaft, Julio César, Napoleón, John Tanner, Juana de Arco. Asimismo, esta teoría le permite al artista —Shaw por ejemplo— desempeñar un papel extraordinario en la historia: el artista es el que transforma el caos en orden. En su elogio de Brioux, que no es más que una apología del mismo Shaw pues exagera la habilidad de Brioux, dice lo siguiente:

“A Brioux le corresponde ir seleccionando, del caos de nuestro vivir diario, los incidentes significativos; le corresponde ordenarlos para que su relación íntima adquiriera sentido convirtiéndolos así, de confusos espectadores de la infusión monstruosa, en hombres inteligentemente conscientes del mundo y sus destinos.”

Shaw, el economista político y el teórico, encontró en el drama la realización de su ser de artista; el artista llegó a ser el fabiano, el genio despreciativo que se dignaba ilustrar a los demás. Lo único que dejaba a un lado esta teoría era la fuente del continuo crecimiento del artista, su participación e identificación con la realidad, y aquí se nos aparece la contradicción de la vida y la obra de Shaw: la lucha para construir la democracia mientras él la evita; el intento de mantener un equilibrio entre el individualismo y el colectivismo, entre la libertad y la autoridad, entre la diversidad y la unidad. El Shaw vegetariano fue siempre consecuente consigo mismo: el anarquista se hizo fabiano y el ateo se convirtió en santo.

LA RELIGIÓN DE SHAW

Puesto que el mundo no podía colocar a Shaw en el poder y seguirlo con fe ciega (se trataba, después de todo, de una ingenua fe en la perfección de la lógica que no se daba cuenta de que la lógica es la esencia abstraída de los hechos y sólo válida cuando vuelve a aplicarse a los hechos), Shaw, rechazando la ciencia que nunca pudo entender, se fabricó un Dios a imagen suya con el cual podía discutir y al que podía aceptar fuera de los dogmas establecidos. Le puso por nombre Fuerza Vital, aunque su imagen se parecía mucho a la del Demonio. Bentley, el admirador de Shaw, habla de la “seriedad religiosa” de éste, y el archicatólico-anglicano medievalista, T. E. Eliot, llamó a este Dios “potente títere de la

fuerza vital" y "grave superstición". Sin embargo, cuando el revolucionario John Tenner es cazado por Ann, resulta ser una víctima de la Fuerza Vital, y cuando el viejo Shotover busca dominar la materia con la mente, él es la Fuerza de la Vida, la cual se parece cada vez más al mismo Shaw. Este poder misterioso llegó a ser un velo que escondía todo lo desconocido, en la ciencia, en el fabianismo y en la religión. No es extraño que Ervine afirmara que Shaw era "un San Juan Bautista con pretensiones de Carlos Marx".

Aunque Shaw se mantuvo fiel al socialismo durante toda su vida, cada vez se inclinó más y más a su especial sobrenaturalismo. El socialismo poco a poco fue desapareciendo; el método, el humor y la inversión persistieron. Se vio obligado a rellenar su método con algo, y siguió repitiendo sus viejas ideas ya muy diluídas. Lo que sobrevivió fue una gran cantidad de situaciones cómicas brillantes y un magnífico "caos de ideas claras". Tal como Lenin afirmara de Shaw: "un buen hombre caído entre fabianos".

LA FORMA — EL DRAMA DE DISCUSIÓN

El socialismo fabiano impuso la forma al drama de Shaw. Puesto que las ideas revolucionarias permitían llevar a cabo el cambio, al escoger el drama como la tribuna más efectiva, Shaw se vio obligado a desarrollar los valores dramáticos de la discusión. Creó conscientemente un aspecto, hasta entonces no explorado, de la forma, y la evidencia de su éxito está en la influencia que su obra ha tenido.

La tragedia griega había conocido el "agon", el debate, como elemento esencial de los conflictos, y las moralizaciones del medioevo eran exposiciones visuales para la educación religiosa. Pero el drama moderno nacido del Renacimiento, al subrayar la importancia del individuo, hizo de la acción lo más importante. En el siglo XIX, el melodrama, la aventura y la intriga convirtieron el "suspense" en esencia. Ibsen examinó con ojo crítico la moral y los convencionalismos de la sociedad moderna, pero siguió la forma ya establecida de la comedia bien estructurada. Lo que él impuso fue un nuevo contenido. Shaw lo precisa muy bien:

"La feroz mano de Marx y ahora la de Ibsen le han quitado la máscara al siglo XIX y han dejado al descubierto una de las páginas más sucias de la historia escrita."

Mientras que al mismo tiempo "la extraña confianza" con que la clase media

“se veía a sí misma como cima de la civilización, y hablaba del pasado como de algo cruel y oscuro que ya había desaparecido para siempre gracias al ferrocarril y al telégrafo.”

Las ideas estaban en conflicto, el debate había empezado. “Después de siglo y medio de regodearse en su propia honradez”, la clase media empieza a acusarse a sí misma de “asquerosa corrupción sexual y comercial”. De Marx, Shaw aprendió que el hombre es dueño de su destino cuando toma conciencia de la arquitectura social. De Ibsen tomó la forma, la discusión dramática. Defendiendo a Ibsen, Shaw escribía en 1891:

“Antes teníamos lo que se llamaba una obra bien hecha, con su exposición en el primer acto, la situación en el segundo y el desenlace en el tercero. Ahora tenemos la exposición, la situación, y la discusión; y la discusión es la prueba de fuego del dramaturgo. Los críticos protestan en vano. Dicen que las discusiones son dramáticas y que el arte no debe ser didáctico. Ni los dramaturgos ni el público les hacen el menor caso.”

Shaw era demasiado versátil para limitarse a una forma cualquiera. Era capaz de escribir melodramas de aventuras (*El Discípulo del Diablo*), o una obra de tres actos a lo Ibsen (*Cándida*), o la totalmente disgresiva *Volviendo a Matusalén*, pero amplió las fronteras del drama con mayor éxito en las obras en que el conflicto de ideas está ordenado con la gran arquitectura de una composición musical: *La Casa de las Penas*, *La Comandante Bárbara*, o *Santa Juana*. Esto no quiere decir que las obras de Shaw sean meros debates. Shaw era un artífice demasiado inteligente y un amante del teatro demasiado fervoroso para excluir de sus obras las esencias del drama: personajes, situaciones, conflicto de intereses, una sorprendente cantidad de acción física, crisis y resoluciones. Lo que se quiere significar es que el ingrediente muy especial de su teatro resulta ser la oposición de ideas en conflicto. Shaw se aprovechó del teatro, como todos los dramaturgos, para presentar una filosofía de la vida. Por ser él socialista, su drama es una multifacética discusión de los valores sociales que por su brillante despliegue de ideas contrarias despertaba una reacción muy especial en el público. Es inútil decir que la discusión no es drama. Shaw demuestra que lo es.

Pero aunque Shaw logró grandes progresos en su técnica, perdió fuerza en el desarrollo de sus personajes. Los individuos llegaron a ser menos importantes que las ideas que representaban. Perdieron sus tres dimensiones porque son una dimensión de Shaw, y, lógicamente, se pierden en un mundo de ideas puras. Como dice el Anciano Matusalén: "Llegará un día en que no haya gente, sólo ideas".

En *La Casa de las Penas* encontramos las diferencias fundamentales entre Chejoy y Shaw. La obra lleva por subtítulo "Una fantasía al estilo ruso", y significa un esfuerzo por lograr, con temas ingleses, lo que Chejoy había logrado con temas rusos. La obra es chejoviana en cuanto a que se desarrolla en una residencia de campo, entre gente culta de las clases ociosas inglesas, entre los miembros de las moribundas clases altas que hacen poco y hablan mucho. Pero en Chejoy los personajes sufren desde dentro de sí mismos mientras que en Shaw son muñecos de la discusión. Resultan ser figuras como las de los moralizadores en vez de ser personajes representativos de la vida inglesa. Cada una de las figuras simboliza un vicio o una virtud y son vehículos para el choque y comunión de conceptos. Ellie es Todas las Mujeres; Hesione es el Amor Sofisticado; Ariadne, la Dama de la Casa Grande; Randall, el Imperio; Héctor, el Heroísmo Romántico con su talón de Aquiles en la búsqueda inútil; Mangan es Los Negocios y el Realismo; Mazzini Dunn, el Liberal y Tecnócrata; y Shotover simboliza la Vieja Sabiduría. Al estilo de la técnica cinematográfica, la cámara se mueve de una combinación a otra deteniéndose en cada persona y situación apenas lo suficiente para recoger el sonido de los problemas individuales, de la inutilidad y el vacío de cada vida, para luego fundirlo todo en una elaborada pesadilla de temas fabianos. En Shaw, los personajes *hablan* acerca de la sociedad; en Chejoy, *son* la sociedad.

En la mayoría de los dramas modernos, los personajes no saben lo que quieren. Son víctimas de las fuerzas ambientales, subconcientes o psíquicas, que ellos no entienden. En *La Casa de las Penas*, por el contrario, los personajes tienen plena conciencia de lo que quieren. Como Mangan, se desnuda casi por completo en su auto-revelación. Saben quiénes son. Esta es su tragedia cómica, el hecho de que tienen una clarísima conciencia del mundo en que viven. Este es el misterio y la extraña fascinación de la casa: en ella la verdad se desnuda, y al conocer la verdad los personajes no saben a qué acogerse porque son conscientes de que el mundo es un caos. Y, la lógica de Shaw, tan inspirada y diabólica hasta este

momento, abandona a sus personajes al llegar a esta última conciencia del desorden del mundo. Sólo pueden actuar por impulso. La desesperación final nos dice que la verdad y la razón no les va a servir de nada a estos hombres y mujeres.

LOS VILLANOS Y EL SEXO

En el drama de discusión no puede haber héroes ni villanos. Puesto que se exponen las ideas y la sociedad es culpable de todo, no se puede culpar a los hombres. Por lo tanto, Shaw lo tolera todo y hasta hace un esfuerzo por enseñarnos las virtudes del villano. Así, el voraz fabricante de armas resulta ser el comprensivo Undershaft. Los personajes no pueden morir al final de la obra, como en Ibsen, porque esto significaría que la idea que representan habría muerto. Shaw ha dicho de Hedda Gabler que "la tragedia de Hedda en la vida real no es que se haya suicidado sino que sigue viviendo". Es por lo tanto significativo que, en *La Casa de las Penas*, el ladrón y el millonario mueran. Shaw estaba dispuesto a dejarlos morir porque ninguno de los dos sabe de la desilusión ni tienen siquiera el valor de desesperarse; y así, los deja volar por los aires con el estallido de una bomba y diez kilos de dinamita; pero los héroes, por lo menos el protagonista y el antagonista, Ellie y Shotover, la primera, joven y obligada a vivir, el otro viejo y consorte del diablo, siguen con vida porque apenas han comenzado su discusión.

Lo mismo ocurre con la actitud de Shaw para con el sexo. Frank Harris acusó a Shaw de ser asexual porque ninguno de sus personajes vibra con la pasión del amor físico. He aquí la incomprensión que sufre la naturaleza y las intenciones de Shaw. Harris, bohemio finisecular, se rebeló contra la gazmoñería victoriana. Shaw, que se dio cuenta del sensacionalismo que significaba substituir la belleza por la vulgaridad sexual:

"La pasión, la vida dramática, no significa para ellos más que la emoción sexual primitiva: frases como "poesía apasionada", o el "amor apasionado de la verdad", han perdido por completo su sentido..."

tenía mayor interés en las consecuencias, en la idea, que en el hecho mismo, y, al reemplazar las personas por conceptos, pierde importancia el mundo físico. En Shaw, lo sexual es un tema de discusión, no un momento gozoso de vida. Una vez más el fabianismo estropea el arte que Shaw buscaba y deja a sus personajes vacíos de humanidad.

Así como el fabianismo impuso la discusión lógica en las obras de Shaw, también le dio el impulso de su sentido del humor. El método es muy sencillo: se yuxtaponen ideas, se les da la vuelta al revés (inversión primaria o simple negación); así que parecen lo opuesto de lo aparente; después se las da la vuelta otra vez (inversión segunda o negación de la negación) en tal forma que no puedan volver a su forma anterior sino que lleguen a ser algo diferente de lo que eran su punto de partida. Se pone una idea de cabeza en el discurso, carácter o relaciones de una persona; luego se la pone de pie otra vez, pero en un medio ambiente desconocido y, así, nos vemos obligados a observarla cuidadosamente, a pensar en ella y, por lo menos Shaw así lo espera, a actuar. Desarraigada de sus asociaciones convencionales, la idea se presenta, ante el público, molesta y llamativa al aparentar ser lo que no es. Shaw empleó este método en frases sueltas, personajes, escenas y en la obra completa, ramificando así, hasta el infinito, la paradoja, y haciendo que las inversiones caigan unas sobre otras en pesos y medidas diversas. Un análisis de cualquier obra de Shaw nos revelará toda la extensión de estas manipulaciones. Por ejemplo, la inversión en frases sueltas:

“El Infierno es el hogar del honor, el deber, la justicia y las otras siete virtudes mortales.”

Así se subraya el hecho de que sobre la tierra “toda la maldad se hace en su nombre”. O bien:

“La verdad es que el ingenio es uno de los grandes purificadores de la religión, aunque él mismo esté muy lejos de ser puro.”

O bien, en *La Profesión de la Sra. Warren*, cuando Vivie aprende de su madre que:

“La única manera en que una mujer puede protegerse decentemente es siendo buena con algún hombre que pueda permitirse el lujo de ser bueno con ella.”

y contesta con una de las frases más enérgicas de toda la obra de Shaw:

“Mi madre adorada: eres... más fuerte que toda Inglaterra.”

No sólo queda aquí invertido el sentido normal de “bondad” y del empleo del dinero, sino que significa un cañonazo a la complacencia victoriana,

desde el momento en que una hija bien educada le puede decir a su madre, la dueña de unos burdeles florecientes, "Eres una mujer maravillosa".

Es común también el empleo de la inversión en los personajes: Don Juan no es el gran amante, sino que su éxito estriba en su rechazo de las mujeres que lo persiguen; o Andrew Undershaft, el "fabricante de armas", que resulta ser el más religioso de todos los hombres porque su religión está armonizada con el mundo moderno.

Encontramos también la inversión en la obra entera: Dick Dudgeon, *El Discípulo del Diablo*, resultar ser un santo por estar dispuesto a tomar el lugar de otro en la horca, mientras el cura, hombre de paz, resulta ser un hombre de acción que capitanea una banda armada para ir al rescate.

La inversión de frases sueltas, de personajes y de toda la obra produce esa sensación violenta de lo inesperado. En *Guía Política de Nuestro Tiempo*, publicada en 1944, dice el todavía beligerante nonagenario:

"A menos que se digan las cosas en forma irritante, más vale no decirlas."

O bien:

"Siempre es necesario exagerar un asunto para que la gente despierte y escuche con atención."

Esta es la fe humillante del humor. Tras ella se esconde el corazón destrozado de Shaw. No podía atacar en serio porque se reírían de él y, por ello, se ríe para que lo tomen en serio. En la *Quintaesencia*, escrita antes de su primera obra dramática, había dicho:

"La máscara de la risa desgasta las vergüenzas y los males; pero los hombres las ven al fin como realmente son."

Cuando Shaw se hizo dramaturgo, allá por 1890, sabía que el teatro que predicase el socialismo no haría justicia ni a los personajes ni a los hechos; sabía también que no sería aceptado por un público de la clase media. Escogió por lo tanto un aspecto de la moral y le dio tales vueltas y lo distorsionó de tal manera que obligó a la gente, por lo menos, a dudar de sus dogmas. Es un método didáctico. Con todo y el odio que Shaw le profesaba a los maestros ("El que puede, hace. El que no puede, enseña"). Shaw se tenía a sí mismo por maestro. El drama era la forma de exposición que dejaba a un público sorprendido el tener que decidir sobre la vida después de haberlo enfocado desde un punto de vista inesperado. Pero la versión, como sucede en *Fabius Maximus*, huye del ataque

directo. Atacar de lado, sugiere, incita, y, naturalmente, provoca la incompreensión. Mientras Shaw le daba vueltas a una idea, al revés y al derecho, pocos se daban cuenta de su verdadera posición. La paradoja de la incesante paradoja es que nos presenta un Shaw sin aparente arraigo en nada. Y es muy elegante. El abogado del diablo es un revolucionario bien vestido.

DIFICULTADES DE REPRESENTACIÓN

Representar las obras de Shaw presenta problemas apasionantes para el actor y el director. El teatro de Shaw no puede escenificarse en forma tradicional, como tampoco el de Ibsen, con sus personajes bien delineados, puede representarse con la técnica melodramática. Brahm, Antoine y Stanislavsky inventaron un método de actuación que responde a las necesidades del drama realista. Pero las obras de Shaw no pueden representarse de la manera como generalmente trata de hacerse, pues con ello se lograría lo que con frecuencia ocurre: que casi nunca podemos ver una obra verdaderamente shawiana. Shaw, que conocía el teatro por experiencia práctica, tuvo conciencia de este problema desde el principio. En el Prefacio a *Comedias Desagradables* decía lo siguiente:

“Los actores naturales son tan susceptibles a la emoción dramática que pueden aceptar intuitivamente el tono de los personajes que representan. Pero esperar que sean capaces de intuir el significado intelectual y las condiciones circunstanciales, a la vez, es pedirles que sean advinos.”

Esto explica su largo pleito con Henry Irving. Cuando yo dirigía la escena final de *La Casa de las Penas*, un buen actor educado en los métodos del Group Theater, que representaba el papel de Shotover, interrumpió un ensayo con el angustioso comentario de que, después de que cayeran las bombas, él no podía decir “el barco está a salvo”, y echarse a dormir plácidamente. Educado en el realismo de Stanislavsky, intentaba empararse de las reacciones emocionales de un personaje basándose en la lógica de la vida. No había comprendido la vitalidad intelectual de Shaw y no se daba cuenta de que cuando Shotover se echa a dormir estamos ante el comentario final de un mundo hecho pedazos. Para representar a Shaw, los actores deben tener la capacidad de jugar con las ideas y captar el sentido pleno de las palabras.

A ningún hombre le han llamado tantas cosas contradictorias, a veces dichas por hombres distinguidos, como a Shaw. Pero, naturalmente, la vida de Shaw, que casi llegó a completar el siglo, permitió a sucesivas generaciones dar sucesivas opiniones muchas veces contradictorias. Ezra Pound, el esotérico socio de Mussolini, lo llamó “ratón intelectual”; George Moore aseguró que era “el cómico de la casa de huéspedes”; el retórico Winston Churchill dijo que era “el más famoso payaso intelectual y Pantaleón del mundo, todo en uno, y, a la vez, la más encantadora Colombina de la pantomima capitalista”; el místico Yeats lo bautizó como “bárbaro de las barricadas”; y el joven poeta Auden le dio el calificativo de “un Fígaro fabiano”. Shaw contribuyó mucho a todo ese mar de confusión. Su arrogancia, sus autoelogios y exhibicionismo, la forma en que constantemente hacía el papel de payaso, permitía a los demás hacer tantos chistes sobre él como él había hecho sobre los demás.

Sin embargo, Shaw trataba valientemente de crear una obra de arte. De su primera obra dijo:

“Es una comedia de propaganda, una comedia didáctica, una obra de tesis”.

Y añadía en seguida:

“Al reclamar para mi comedia un lugar entre las obras de arte... y el arte que puede producirse en estas condiciones, digo que lo he puesto en mi obra; por lo tanto, la juzgarán ustedes, por favor, no como un panfleto dialogado, sino como obra de arte, de la misma manera que cualquier comedia de Molière es una obra de arte.”

Shaw cayó en su propia trampa. El mismo había separado superficialmente lo útil y lo artístico. De Ibsen afirmó:

“*Casa de Muñecas* será tan vulgar como el agua de lavadero cuando *El Sueño de una Noche de Verano* sea todavía tan fresca como una pintura; pero habrá logrado más en el mundo; y eso basta para el genio más alto.”

Nunca logró darse cuenta de que el arte y la tesis, la forma y el significado, son la sustancia indivisible de toda gran obra. Una obra de arte no es tal porque lo diga el artista. Como su política fabiana, su método de discusión y de inversión, su protesta artística cayó en la trampa de su incapacidad para establecer una relación inmediata con la acción. Per-

dió poder artístico, tanto como importancia filosófica, al divorciarse de la participación social y al subrayar la efectividad de la idea pura. A pesar de esto, su formación ambiental, su fe en el socialismo, le dieron las bases para poder ridiculizar lo que ha ocurrido antes o lo que está ocurriendo ahora. El cinismo total no es nunca comedia. Como Molière y Aristófanes, Shaw podía reírse de lo que *era* porque tenía idea de lo que *debía ser*. Y al ir más allá de Ibsen creó un amplio campo para el desarrollo del teatro moderno.

R E F E R E N C I A S

- 1.—Todas las citas están sacadas de prefacios, ensayos y obras teatrales de Shaw, a menos que se indique especialmente su proveniencia.
- 2.—Aunque por nacimiento sea irlandés, Shaw figura siempre entre los dramaturgos ingleses.
- 3.—Obtuvo recientemente en Broadway un éxito sorprendente la lectura dramática del *Interludio de Don Juan*; tomó parte en ella un excelente elenco de cuatro actores insignes, siendo Charles Laughton el actor principal. Un estilo dramático, una forma teatral antigua, son la expresión perfecta para representar las obras de Shaw.
- 4.—Cf. el relato de Sean O'Casey sobre la intervención de la señora Shaw en la lucha por *The Silver Tassie*, la obra discutida de O'Casey, "Pero aunque Shaw permaneció de su lado, la señora Shaw trató de influir sobre él para que envainara la espada". Luego se refiere a ella como *tía Shaw*, y afirma que ella "estaba resentida, en el fondo de su corazón, por el grito de independencia de Sean" en *Rose and Crown* Sean O'Casey, Macmillan, Londres, 1952, p. 44-5.
- 5.—Nota: Shaw ha escrito tanto sobre tantas cosas, incluyendo lo que ha escrito sobre sí mismo, que hay pocos libros sobre Shaw que puedan igualar lo que él tiene que decir sobre sí mismo.
En lo que se refiere a material bibliográfico aparte del que se encuentra en las obras mismas de Shaw, consúltese la obra *Bernard Shaw, Playboy and Prophet* N. Y., 1932.

INDICE

	PAGINA
PREFACIO	7
CAPÍTULO PRIMERO	
El Teatro y La Sociedad.	9
CAPÍTULO SEGUNDO	
El Renacimiento — Shakespeare	
<i>Romeo y Julieta</i>	27
CAPÍTULO TERCERO	
El Drama de la Clase Media — Ibsen	
<i>Espectros</i>	71
CAPÍTULO CUARTO	
El Drama de Discusión — Shaw	
<i>La Casa de las Penas.</i>	108