

NOTAS

CUATRO DRAMAS DE LA DESESPERACION

Cada día con más exigencia el público reclama en la obra literaria el reflejo del hombre. Han periclitado las modas generalizadoras, las invocaciones a lo humano y a la humanidad. Es el problema de la persona concreta lo que interesa. Porque concreta e individual es la tragedia que nos agobia. Creo que se acerca una apoteosis del rasgo o del sucedido concretos, de la anécdota. Es misión del artista o del escritor, presentarla envuelta en las formas que afecten a la mayor parte de los individuos. Es decir, en fraseología de don Eugenio D' Ors, que los caminos de la literatura se abran hacia la anécdota convertida en categoría.

Esta preocupación por el hombre—en la novela inglesa, en el teatro norteamericano, en la lírica italiana—es la característica más saliente del pensamiento y del arte actuales. Entiendo que «actual» es todo lo que coloca en el primer plano del enfoque al hombre concreto, angustiado por los problemas de este tiempo. Cabe una actualización de personajes y de motivos pretéritos siempre que incluya la problemática de hoy. Todo lo que se haga en otros tonos tendrá la pátina de lo antiguo y el valor correspondiente pero no se traducirá en la emoción, en la sacudida que la propia imagen nos produce cuando nos miramos al espejo.

He dicho, pues, que *actual*—me constriño a lo literario—es aquella obra literaria que recoge la problemática del hombre del siglo XX. Son los problemas de

la existencia, de la validez de la lógica, de los límites de la voluntad, de la violencia, etc. De cuáles son las notas que definen a nuestro *hombre* ya se ha hablado demasiado para que trate de enumerarlas: están en el conocimiento de todos.

Y en cuanto al estilo, la tendencia dominante es la depuradora. La eliminación de lo inútil, de lo no inmediatamente significativo. La alquitaración de la mena expresiva y el desprecio hacia las gangas retóricas.

El teatro francés contemporáneo está enraizado en la actualidad más exacerbada, en una preocupación casi única por el hombre, por un hombre que se llama con un nombre y unos apellidos ya que el símbolo y la abstracción pretenden demasiado. No, lo que importa en el teatro francés es decir *todo* y para conseguirlo es preciso abandonar las figuras típicas para tomar y analizar y desentrañar una persona.

¿Cómo lo consigue? Digamos unas palabras introductorias al análisis de las obras ejemplares.

El hombre encerrado en su mismidad, he ahí la congoja de los *dramatis personae* cumbres del teatro francés contemporáneo. O la solitaria desesperanza del hombre frente al mundo enemigo. En el drama francés hay un acento trágico: la intimidad atormentada proyectándose contra la superficie plana y rebotante de la externidad.

Esto no es privativo de la escena. También la novela conoce la misma tragedia. Pero en la novela la técnica difiere, hay métodos diversos: Camus y Sartre practican dos maneras opuestas aunque la finalidad—el hombre rodeado por el absurdo—sea idéntica. Mas en el teatro, el estilo es unánime. Se ha llamado a esta depuración estilística *retórica del no estilo*. La estética de la sugerencia, de la desnudez, de la renuncia a las galas externas alcanza aquí su culmen.

No es difícil comprender que en un clima hostil—terminación de la guerra más destructora de todos los tiempos—, en una época de pésima situación material, cuando no abundan las posibilidades de un mejoramiento próximo, el horizonte psíquico esté cerrado y sea poco amplio. Desesperación y violencia en las palabras; desesperación y violencia en los hechos. Y una tremenda austeridad. Quiero decir, eliminación de lo ilusorio, de lo estrictamente imaginativo. La frivolidad ha muerto, no hay ni un solo resquicio en la dramaturgia francesa de hoy por donde le sea permitido entrar.

Un peligro apunta: la invasión de lo feroz. El peligro está en la brutalidad de algunos personajes, en las locuciones groseras de muchos diálogos.

Pero todo esto refuerza la impresión de reflejo de lo actual. Todo esto transmite al lector o al espectador una parcela—la más vivida—de sí mismo y le es-

tremece sobre el sillón acolchado o le hace saltar sobre la dura butaca de los teatros viejos y sin posibilidades de reparación. No hay—superflua indicación—concesiones sentimentaloides o folletinescas. No. Es que se alumbra la más elemental virtud del teatro calando hondo y con derramada sangre en el alma.

Los dramaturgos que más fama han obtenido por el camino de este estilo tienen nombres conocidos en todas las latitudes. Me refiero a Jean-Paul Sartre, a Albert Camus, a Jean Anouhil y a Henri de Montherlant. Han creado apasionantes criaturas en sus dramas. Pero no interesa ahora la producción global, conjunta, sino puntualizar en una sola alma los ecos de la congoja del hombre.

Yo veo en el teatro francés como un cuadrado cuyos lados llevasen estos nombres: el Hugo de «Las manos sucias», Antígona, Calígula y don Alvaro Dabo de «El Maestro de Santiago». Los cuatro van a la conquista del hombre, los cuatro se pierden y se condenan mientras buscan la salvación. Intentan caminos distintos para escapar a la asfixia de la circunstancia y de la inteligencia, van de la razón al absurdo y del absurdo a la nada. Encerrados en el laberinto de la vida no encuentran una flecha indicadora que enseñándoles el sentido del mundo les libre de la desesperación. Hugo, Antígona, Calígula y don Alvaro están desquiciados, carecen de un centro y de una meta. Lo más grave de esta falta es que tienen conciencia de ella. Perfeccionarse, en el sentido de concluirse de hacerse totalmente, de plenarse, es su tarea. Superar los defectos, lo que falta.

Detrás, está la ideología del absurdo, tan extendida en la Francia de hoy. Si pensamos que fué a raíz de la primera guerra mundial cuando florecieron las filosofías irracionalistas, se nos esclarecerá el auge del existencialismo y el recrudescimiento del sentimiento de la absurdidad del mundo y de la vida. En ellas beben, de ellas se nutren desde Sartre—uno de los teorizantes—hasta el más humilde escritor. Y el hombre de la calle. Que aunque no tiene una clara noción, siente cómo, no hay un fin ni una moral.

Y entonces ese hombre de la calle, al que se le han roto los resortes de la religiosidad—al menos los del catolicismo ortodoxo—, que se siente desamparado, abandonado de Dios—al que niega con los argumentos que políticos y conferenciantes le suministran en cualquier esquina—y de los hombres—que han dimitido la caridad—se niega a desaparecer, se aferra a quiméricas amarras, hurga en las posibilidades. Hugo busca salvarse en la pasión política, Antígona en la pureza, Calígula en la nueva moral, don Alvaro en el aniquilamiento religioso.

Cuatro caracteres, cuatro «héroes». «Héroes» en el sentido auténtico de esta palabra. Cada uno de estos agonistas encarna y materializa un ensayo, una pretensión de reformar el mundo, de hacerlo habitable en lo psíquico o en lo so-

cial. En el ensayo ponen toda su carne y toda su sangre. Como en todas las cosas que se hacen hoy en Francia, lo hacen con intensidad, desesperadamente ¿Cómo? Veámoslo.

Antígona es una «muchachita flaca y negruzca». Quiere ser pura, librarse del sexo y de los hombres. La angustia el mundo como es, como lo ven sus ojos: con maldades, con perversiones, con hombres y con mujeres, imperfecto. Para curarlo ahí está la Redención, ahí está la intervención de una voluntad superior, ahí está la Religión para dar un sentido y una eficacia al mundo entero, incluso a las maldades y a las imperfecciones. Pero eso no le sirve a Antígona; ella desciende de Descartes y de Jansenio. Ella no quiere lo que supere a la razón. El sacrificio de Cristo la espanta, la colma del vértigo de lo inhumano. Se cierra en un aislamiento escudado de orgullos, en la esterilidad de una pureza hermética. Es la sola «pura», los demás están carcomidos por la «impureza». Planteado así el conflicto con el mundo se han tapiado las rendijas. Morir, morir dentro de uno mismo o morir para la vida. Morir aplastado, laminado por un heroísmo inútil es el único final posible. Y Antígona muere. Pero su muerte no es el símbolo de la pureza intransigente. Cuando Antígona muere nos damos cuenta de que ha fracasado una posición rigurosamente racional al enfrentarse con problemas que la exceden, con problemas super-rationales.

Calígula aun va más allá. No hay en él una rebelión contra la sociedad o el poder constituido. Calígula es el poder mismo. En sus manos, con el cetro, está la posibilidad de modificar, de revolucionar el orden del mundo. Él es la encarnación de un sistema nuevo, él puede instaurar una estructura social equitativa o lógica. No olvidemos que un emperador romano era casi omnipotente. Calígula pasea sus ojos alrededor de sí mismo y ve el fracaso de las estructuras lógicas, la ruptura de la lógica. Cabría contentarse con la contestación de Antígona, con decir «no». Pero esta posición estéril no basta a un emperador. Un emperador debe construir. Es el responsable del imperio y está obligado, por su mismo poderío, a ensayar una nueva solución.

El ensayo ha de partir de un supuesto: del fallo de la lógica. Pero si la lógica se abandona, adviene el absurdo. Insensatez, absurdo, locura. Y Calígula grita «viva la locura», como slogan propagandístico. Partiendo de la locura, de esta insegura plataforma de despegue hacia el vacío, Calígula inicia su labor. En ella pone rigor y meticulosidad. Se cree portador de la verdadera salvación. Para conseguir salvarse ha de salvar a los demás, a sus súbditos. Y los edictos revolucionarios abarcan al orbe entero: los peces volarán, los ríos discurrirán hacia la cumbre de las montañas. ¿Y el hombre? El hombre se somete al miedo (¡qué fe-

cundo un estudio sobre el miedo en la ética del hombre moderno!), a colaborar en el más trágico y grandioso experimento que haya podido soñarse. Escribo trágico porque Calígula sabe de antemano que 'su intento está condenado a la ruina, a la destrucción, al perecimiento. Su voluntad está ya enloquecida y se lanza, sin inquietud, hacia lo absoluto del imposible. Y, minuto a minuto, acumula odios y reacciones. Tanta pasión, tanto esfuerzo se vuelven contra él. Como un río de lava, lo aniquilan con el ardor de su intencionalidad. Fracasa, pero nadie le regateará grandeza. Y Calígula agonizante nos quema el oído con la última frase, no para la galería, sí para la intimidad: «¡Todavía estoy vivo!»

De aquí, de esta altura fatigante por elevada, pasemos a la altiplanicie yerma de la política. Hugo es, como Antígona, un héroe. Pero un héroe con más carne y más hueso. Cree en la política. Afiliado al comunismo, es un intelectual que presta su fé a una empresa de montar la sociedad sobre unas bases que salven al hombre y al mismo cuerpo social. Se entrega con avidez a la tarea de lograr el triunfo del comunismo. Se le somete a una prueba: ha de matar al hombre que más admira. Vacilaciones. Al fin, lo mata. Un crimen al servicio de una idea redentora. La tragedia comienza en el instante posterior a la muerte: Hugo se da cuenta de que mató por motivos personales, por celos. Sus manos se han manchado, se ensangrentaron. La asepsia del crimen político le está negada. Tiene las «manos sucias» porque las puso encima de la vida de otro hombre a causa de una mujer. Agrava la angustia la inutilidad de la acción de Hugo: el Partido decide adoptar la línea política preconizada por el dirigente asesinado. Y Hugo prefiere morir a soportar el doble fracaso; el del individuo ante su conciencia, que le acusa de impuro en la maldad; y ante el mundo: su acción no ha servido de nada y el error, que él quería eliminar, ha triunfado.

Hugo, Calígula y Antígona prescinden de Dios. En ninguno de los tres dramas se ha tocado la esencial relación del hombre con su Creador. La obra religiosa de este cuadro escénico es «EL Maestro de Sanriago». Montherlant cierra con el vínculo mismo de la fe religiosa esta cuádruple indagatoria. Antígona encarna una actitud integral negativa, Calígula una pasión de moral, Hugo la creencia de una idea política. Y don Alvaro Dabo es el hombre fiel y fanático, el creyente, el espectador que mira al mundo en relación—en única relación posible—al absoluto divino. Colocado, como los otros personajes, en conflicto con el mundo, esperamos—en la lectura, en la representación—que el milagro se realice, que la fé frotada con el pedernal haga surgir la chispa deslumbradora de la verdad.

Pero no hay que apresurarse. «El Maestro de Santiago», como Antígona, des-

ciende de Descartes y de Jansenio. Dos elementos constituyen el nódulo de su religiosidad: desprecio del mundo hasta rebasar toda ortodoxia e incidir en un ávido egocentrismo y amor a la pureza, a la pureza simplista e infecunda de Antígona, transformada en áspero nihilismo.

Ambos errores toman cuerpo en el Maestre procediendo de un intenso amor a Dios, confesémoslo. Pero es un amor desnaturalizado, un amor que nace del corazón y al corazón vuelve sin participar en la empresa de salvar al mundo. Don Alvaro dice: «Yo no tolero sino la perfección».

El Maestre de la Orden de Santiago vive en Avila con su hija Mariana; es el siglo XVI. Mariana está enamorada y quiere casarse y a don Alvaro le solicitan para la empresa de evangelizar América: son dos amenazas a su soledad. Condena «el cochino sentimiento carnal» de Mariana y la colonización. Para librarse de las impurezas de este mundo solo encuentra una solución: encerrarse y encerrar a su hija en un convento. Así no hay responsabilidad, así no hay más que egoísmo. «¡Perezca España y perezca el imperio!» Aún más si yo logro mi salvación «todo se salva y todo se cumple».

Admiremos la obra. Mejor que en «Antígona», mejor que en «Las manos sucias» mejor que en «Calígula» el estilo depurado, la austeridad violenta tienen aquí su consagración para la escena. Ni un detalle inútil, ni una greca decorativa. Precisión, expresividad. Y para añadir actualidad esa herejía de la desnaturalización del amor divino.

Cuatro personajes, cuatro vías para la salvación del hombre. Del hombre inmerso en el mundo porque el hombre individual no se puede salvar solo.

No sé si estos personajes del teatro francés representan modos o tipos del europeo de 1950. De todas formas, conjugan las maneras más difundidas de la actividad desasosegada por los fracasos y las esperanzas. De esas esperanzas que pueden serlo por sí mismas o por esperar la resignación en la desesperanza. Son comprobaciones del hombre—«todavía estoy vivo»—engreído, endiosado, vuelto hacia sí mismo. Y son cuatro fracasos, las cuatro equivocaciones que cada día vemos repetirse a nuestro alrededor.

Hermanos nuestros, sus ambiciones son las del mundo actual, sus errores también. Son cuatro caracteres en busca de una perfección. He creído oportuno presentarlos ahora que tanto se habla de la decadencia de Europa, de la decadencia de Francia para lección de todas las lenguas. Porque Europa—y Francia—siguen cumpliendo la misión de despertar todas las inquietudes, de apuntalar todos los edificios, de abrir todos los caminos. Que en esta misión nos dividamos en opuestas soluciones es la prueba de la fecundidad de Europa y de la pervivencia

de su espíritu. Que el de Dios descienda sobre ella para darle la paz que los Sartre, los Camus, los Anouilh y los Morthierlant no alcanzan a golpes de inteligencia y caídas de telón.

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO