

---

# Letras

---

## Corrientes de la literatura dramática contemporánea

OMAR DEL CARLO

OMAR DEL CARLO ES actualmente profesor de historia de la cultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de nuestra universidad. Nació en 1918 en La Plata, ciudad donde cursó estudios. Como crítico de arte y escritor ha colaborado en el diario La Nación y en las revistas Ficción, Lyra, Polifonía, De Frente, Atlántida, etc. Ha dictado cursillos en la Universidad Nacional del Sur (1957) y de Tucumán (1958). Publicó: *Electra al amanecer* (1948), *Proserpina y el extranjero y El jardín de cenizas* (ambas obras en un volumen; ed. Nova, Bs. Aires, 1956). Esta última —que mereció el "Premio Argentores" a la mejor producción dramática de 1955— fue estrenada en el Teatro Odeón de Buenos Aires. *Proserpina y el extranjero* se representó en 1957 en el Teatro de Verano de la Municipalidad de Buenos Aires. Como ópera —con música de Juan José Castro— fue estrenada en el Teatro Alla Scala de Milán en 1952, recibiendo el Premio Verdi.

EL testigo más explícito y más fiel del mundo actual, donde el hombre se revuelve ante el caos de los antiguos enigmas al mismo tiempo que pretende enfrentarse conscientemente con el mundo que asoma tras un inquietante porvenir, es el teatro de nuestros días. Su valor fundamental, la capacidad de indagación.

Esta dignidad recuperada, esta reasunción de lo puramente trascendente, que el teatro había ido perdiendo a través de los siglos, al punto que en las últimas centurias su preocupación más evidente era la de divertir al público antes que su valor didáctico, ha sido posible ante el advenimiento de un arte de origen mecánico como el cinematógrafo, capaz de atraer a su área de influencia a la mayor parte de las muchedumbres que antes buscaban en el teatro una forma de liberarse de lo estrictamente cotidiano.

La antinomia entre el cine y el teatro es un malentendido hace mucho tiempo superado, pero que, sin embargo, es necesario re-

plantear en todo momento, porque sólo de esta manera quedarán limitados satisfactoriamente los contornos de cada una de estas dos formas de espectáculos de naturaleza esencialmente diversa, aunque a simple vista parezcan conjugables en la idea de "representación". Mientras el cinematógrafo se expresa por medio de la imagen superada por el movimiento, el teatro recurre a la palabra como la forma esencial de su expresión. De tal manera ambas formas de espectáculo se dirigen a zonas diversas de la conciencia, actuando sobre ellas individualmente, o de manera colectiva en el peligroso conglomerado que constituye el público, valiéndose de sus características esenciales.

La estructura del mundo contemporáneo denota su voluntad de transformarse de más en más en conciencias colectivas y en tal sentido se dirigen la investigación científica, los planteos económicos y los rendimientos demográficos. El arte, en su calidad de barómetro sensible de la sociedad en cada instante equinoccial de su desarrollo, registra esta conciencia universal en pleno desarrollo.

No es extraño que en un mundo donde las disposiciones son las que se han mencionado, que un arte como el cinematográfico, adquiera derechos inalienables y casi absolutos. A los característicos medios de comunicación a través de la imagen y su imperio, indestructible sobre el subconsciente, a su capacidad de actuar taumátúrgicamente sobre el mundo colectivo se unen virtudes de tipo económico, que dadas las estructuras típicas de la sociedad actual, lo hacen fácilmente adaptable a cualquier comunidad humana, aún a las más primitivas, puesto que descontado el trabajo de creación de un film, su proyección —es decir, su puesta en acción como forma estética expresiva— se puede realizar contando como base con unos pocos medios técnicos, cuyo desgaste y costo es infinitamente inferior a la sangre y el calor humano que exige el espectáculo teatral.

Antecedentes tan someros como los enunciados bastan sin embargo, para situarnos en el plano de los problemas que debe enfrentar el teatro en cuanto su supervivencia. Por eso, en condiciones tal de desventaja, sorprende que el teatro viva todavía y que su extinción parezca muy lejana por el momento.

Podrían analizarse las dos causas de esta terrible supervivencia, señalando por una parte que a pesar de los adelantos técnicos probados, hay algo en el hombre, por lo menos en el terreno de lo pura-

## LETRAS

mente espiritual, que le hace preferir la comunicación directa, el acercamiento a la fuente misma de la comunión del ser a través de lo artístico —ya sea en el plano de la interpretación como en el de la creación— a que tal expresión le llegue a través de un medio mecánico. Por supuesto, este tipo de actitud me parece más clara a medida que el hombre supercivilizado tiene una conciencia más patente de lo que damos en llamar *humanidad* como rasgo distintivo de un género animal. La otra causa de la vitalidad atribuída al teatro, es la zona de la inteligencia a la que la mayor parte de la producción dramática contemporánea se refiere sin respiro. La palabra dirige sus impactos sin cesar a la zona de la razón, buscando por medio de habilísimos desarrollos contestar a la mayor cantidad de preguntas acuciosas que hieren al hombre contemporáneo. No es extraño entonces que las “élites” intelectuales que habían desertado del teatro en los inicios del siglo, hayan vuelto a él con renovada esperanza, asumiendo la responsabilidad de imbricar su preocupación metafísica en el árbol carnal del teatro.

Peio habría que calar aún más hondo para explicarnos por qué el teatro ha llegado a ser una forma de expresión eminente de la época contemporánea. El teatro se ha liberado de convenciones estéticas para entrar de lleno en interrogaciones y debates que cuestionan, más allá del plano meramente estético, la llegada al plano de la verdad. En esto el teatro no es la excepción. Todo el arte contemporáneo se ha decidido a traspasar los límites formales para coadyuvar en el ataque frontal y definitivo que el hombre del siglo XX, nuestra época en crisis, ha decidido realizar sobre las cuestiones radicales.

El escenario liberado de la convención burguesa que lo reducía a una habitación, a una calle, a un puerto, fatigado por el trajín de gente que no iba a ninguna parte, recupera su carácter ideal de tablado del mundo. Su carácter de ejemplaridad se va acentuando cada día, gracias a las corrientes literarias por donde desagota sus preocupaciones más trascendentes el artista actual.

Los teatros de las grandes capitales del mundo, tanto como los pequeños teatros que van nucleándose denodadamente en las ciudades más pequeñas testimonian no sólo el interés de un grupo de autores y de actores enfebrecidos, sino que pone de manifiesto algo mucho más importante; la existencia de grupos sociales cada vez mayores, que se

interesan por las formas profundamente significativas del acontecer humano. El teatro va recuperando así su carácter trascendente, su carácter de función sagrada según la cual el hombre se contempla a sí mismo proyectado al plano de lo trascendente; se contempla cuestionado en su esencia y asiste a las preguntas que se hace sí mismo, última esfinge para la que no hay respuesta, sino espera.

El hombre como eje del teatro, como su protagonista absoluto, busca expresarse a través de tres zonas distintas de preocupaciones capitales. En primer lugar, la superación de la actitud ingenuamente positivista ha vuelto la mirada de los autores hacia el mundo de lo religioso, hacia ese mundo tremendo donde la criatura deja de ser un instrumento de complejos fenómenos biológicos y pretende esclarecer su relación con Dios, en el plano de lo absoluto, capaz de variar la totalidad de los fenómenos óptimos con que ha enfrentado la vida. En segundo lugar, el hombre se ha vuelto a examinar sus relaciones con sus iguales, a considerar la legalidad de sus asociaciones, a verse a sí mismo como motor eficiente de una sociedad donde lo político representa llegar a asumir las funciones de una divinidad omnipotente. Y por fin el individuo se ha vuelto sobre sí mismo, escudriñándose, inquiriendo sobre su esencia y sobre la existencia que lleva, queriendo establecer el nexo, cualquiera sea su carácter, con el curso general de la existencia terrena.

Ante semejantes planteos la dramaturgia contemporánea, no sólo no ha retrocedido jamás, sino que se ha precipitado, mordiendo en la entraña, haciendo de ellos su alimento y su motivo de expresión. Y si pudiera objetarse que la producción verdaderamente perdurable de nuestro teatro actual, quizá no logre superar una docena de nombres, habría que contestar que dado la calidad de sus obras y el coraje en el riesgo de hundirse en los problemas más candentes del género humano, resultan no sólo suficientes, sino también excepcionales.

La precedencia de los problemas psicológicos o morales, dentro de cuya órbita de acción se desarrolla la mayor producción dramática de los dos últimos siglos, hizo que el teatro religioso, que languidecía desde el ocaso de los Siglos de Oro de la literatura española, desapareciera prácticamente de la escena. La temática que le sustituyó, acorde con los imperativos de cada época, pudo llegar a un grado de perfección, de importancia extrema, pero esa gran inquietud metafísica

## LETRAS

que había abordado los tablados como una plaga saludable parecía extinguida para siempre y con su partida el empobrecimiento de la literatura teatral pudo creerse definitivo. En rigor podía decirse que con Calderón de la Barca, la relación dramática entre el hombre y Dios había cesado en capacidad de integrar conflictos capaces de sacudir la sensibilidad de un público que se volvía de más en más, a las diversiones cortesanas y fútiles. Con la excepción de un teatro que como el de Racine (Polyenete), se plantea casos especiales de la fe como lo es el fansenismo.

El siglo pasado, ese siglo donde el teatro formó parte del ritual burgués más estricto, asistiendo a sus bautizos, legislando en sus bodas, subrayando sus excesos culpables, un sentimiento parecía definitivamente muerto. El teatro parecía anclado definitivamente por una sociedad enérgica, industrial, alegre y emprendedora que observaba con despectiva suspicacia las más altas operaciones espirituales. No en vano, la forma específica de la literatura del siglo pasado es la novela, a la que puede accederse sin participación física ninguna con el resto de la colectividad. La novela es un mundo que se abre a quien se acerca a ella sólo aceptándolo pacientemente, sin exigirle nada más que elementales condiciones de lectura y recepción. El teatro se iba degradando, salvo excepciones que empiezan a perfilarse a mediados del siglo, en un esparcimiento agradable, pero totalmente incapaz de acceder a los grandes planteos por los que el hombre accede a los planos superiores de la realidad.

Es a Ibsen, con su tragedia *Brand*, a quien por motivos especiales, le toca señalar por primera vez con un criterio trascendente la aparición de la idea divina en relación trágica con la criatura. Pero es evidente, que a pesar de su grandeza, Ibsen no sobrevive en el teatro contemporáneo por este motivo. Tal vez debería señalarse que en esta naturaleza proteiforme, y en especial en los últimos años de su vida, este aspecto de la naturaleza humana pudo inquietarlo de manera aguda, pero no de forma tan definitiva como para olvidar que el tema central de su obra es la indagación de la verdadera personalidad en oposición con el medio en que se desarrolla.

Corresponde luego a un poeta insigne como Paul Claudel, en medio del triunfo de la literatura dramática más intrascendente, haber iniciado una dramaturgia —en un principio quizá se tratara solamen-

te de ensayos poéticos y que para poner orden en su estructura fluvial se viera precisado a recurrir a esquemas teatrales elementales—destinada al libro más que a la escena. La enumeración de autores contemporáneos y de sus obras, sólo serviría para señalar la pobreza de un repertorio de ideas y de medios de expresión al que una sociedad brillante que entraba en su ocaso arrebatador, prestaba su aprobación, exigiéndole en cambio una total vacuidad de sentimientos, o de pensamientos rectores.

Puede anotarse así que a partir de Paul Claudel, que sólo muchos años después vería subir sus obras al tablado gracias al esfuerzo de los grandes directores que han devuelto al teatro francés contemporáneo su garantía de trascendencia, se inicia lenta, sinuosa, múltiple esta corriente literaria, en conexión con los grandes trances espirituales que afronta el hombre de nuestro siglo.

Esta corriente de filiación cristiana, generalmente aparece bajo el ángulo especial del catolicismo, aunque tengan participación activa dentro de ellas las muras diversas con que los cristianos han enfrentado su relación con Dios, fuera de la égida rectora de la Iglesia Romana. Esta relación, este vínculo por el cual la criatura y la divinidad se atraen, se reciben, comparten riesgos, necesidades y sancionan un plano de la realidad, parece de posturas muy diversas.

Podría considerarse que la primera vinculación es por la negativa del hombre a la Esencia divina. Esta relación por ausencia asume sus formas más altas en Camus, en Sartre y en Becket. En Camus, que clama por una comunión con los hombres en el dolor, fuera de toda sanción sagrada. En Sartre cuando retrotrae el orden de los negocios al mundo del azar que desemboca en la invocación final a la Nada que hace Goetz. Y por fin, en esa agotadora espera, en ese tránsito infinito e inagotable, con el que Becket pretende sustituir la relación con Dios, de manera que recuerda perturbadoramente a algunas de las más arriesgadas especulaciones de los teólogos alemanes medievales.

La otra posibilidad de rechazar a Dios, consiste en la voluntaria elección de todo lo que sobre el universo representa al mal. Consiste en elegir el infierno, el culto eterno del mal y las tinieblas, y hacer de ello la materia de un rechazo. Pero la abominación no es la negación de la existencia divina sino su más atrevida confirmación por el

rechazo. Dos autores entran de lleno en esta tendencia, y ponen su perfil insospechado al servicio de un arte estremecedor y terrible. Por una parte Jean Genet, cuya experiencia del mal —una de las más terribles experiencias cuyos resultados, concordantes con las más absurdas atrocidades del Orden Negro, parecen dignas de figurar entre los acontecimientos de nuestro tiempo—, abisal y definitiva, parece señalar para lo puramente demoníaco el orden de lo material, fijándole como límite extremo de su eficiencia el instante de la destrucción de esa misma materia. La figura de Michel de Ghelderode es diversa y diverso su significado. Su sentido constante del Infierno, aparece encarnado en la ausencia de la Caridad, y más entrañablemente aún en la constante evocación de los Siete Pecados Capitales. Así lo grotesco, lo ridículo, lo salvajemente monstruoso asume la forma de lo impío que se quiere a sí mismo voluntariamente a espaldas del Creador. Michel de Ghelderode coincide con Jean Genet en el significado que atribuye a la voluptuosidad, entendiendo que este es un camino del exterminio y sólo puede ser acallada por la destrucción de quien la ostenta, reuniendo en este símbolo la idea de un Infierno material que parece común a ambos dramaturgos.

De otra manera contestan los que aceptan a Dios íntegramente y designan a esta relación procurando ponerla de manifiesto a pesar de las antinomias que parecen arrancar de ella, y que en la mayoría de los casos no son sino una imperfecta forma de sumisión a los reclamos eternos.

Paul Claudel, a quien corresponde cronológicamente el privilegio de ser quien inicia el retorno del teatro a las fuentes de lo sagrado, no tiene más precedente europeo que las creaciones máximas de Calderón de la Barca a quien en cierta manera completa. Su obra se caracteriza a lo largo de todo su recorrido, por las estructuras barrocas a las que se adscribe el poeta, entendiendo por barroco la voluntad creadora espiral, que en simultáneo ascenso y descenso concierta entre sus límites todo el universo sensorial, contenido en sus avances, gracias a la idea de un Orden Legítimo de origen divino. En el dominio de lo puramente individual, el tema que Claudel reitera a lo largo de su carrera dramática es el de la Gracia, que como un señuelo se interpone en el camino del hombre, obligándole a elegir según la voluntad de Dios o a negarse a ella. Como los autores españoles de los

Siglos de Oro, el dramaturgo concebirá la realidad como una relación teocéntrica, considerando los acontecimientos políticos de la historia universal bajo la interdependencia de este vínculo, en una actitud que puede resultar cara a los más ortodoxos islamitas. Como dramaturgo cósmico, Claudel se obstina en abrazar el universo, sabiendo sin embargo que todo lo que abraza es lo que en definitiva se interpone a su comercio con Dios. Pero es gracias a la acción de nombrar esa realidad que le sirve de valla, que Claudel reconoce en ella su calidad de transitoria, y dominándola en su esencia, restablece el encuentro con la Divinidad.

Frente a Paul Claudel dos artistas ingleses de origen dispar y medios de expresión diametralmente opuestos, se obstinan por caminos diferentes en probar la presencia infinita de Dios en medio de los trances más cruentos. T. S. Eliot, uno de los más ilustres poetas contemporáneos ha puesto su poesía ígnea al servicio de un teatro donde a lo largo de su mayor parte, el artista bucea en la presencia de Dios en el momento del crimen, en su doble calidad de juez y víctima, con que le fuerzan las criaturas humanas a entrar en su historia. Para Grahame Greene, obsesionado por el signo de la contemporaneidad más estricta y el lenguaje más cotidiano, la relación se estrecha en la terrible piedad con que Dios patentiza la Gracia para la criatura humana corriente y desvalida, forzándola a entrar en un orden al que no es fácil ni cómodo acceder. Y del que quizá no hubiera querido participar jamás. En realidad de todas las imágenes de Dios, Grahame Greene se obstina en ver él, antes que ninguna otra imagen, la del Pescador en cuya red se recoge una infinita cosecha de criaturas destinadas a otro orden que el que cree propio.

Planteado así, el teatro alcanza toda la gama de los acontecimientos humanos, señalándose que su implantación en el orden de los negocios divinos no sólo acrecienta la riqueza del registro sino que le otorga la capacidad de plantearse la más terrible relación ensayada por el hombre desde el principio de los tiempos.

Si el teatro contemporáneo pretende un lugar fundamental en la formación de la conciencia de nuestros días, no podrá apartarse de los planteos políticos en torno a los cuales gira la mayor parte de la vida diaria de los ciudadanos occidentales. Asistimos a un mundo donde el hombre asume conscientemente su tarea de formar parte de la



## LETRAS

sociedad, declinando, en beneficio de la colectividad, la mayor parte de los privilegios sobre los que se han asentado las grandes estructuras de la conciencia occidental. El teatro recoge este conflicto, y bajo la influencia, erosiva o compulsiva, de la revolución que se va desarrollando lentamente bajo nuestros ojos, llega a adoptar signos distintos y finalidades diversas.

Después de Shakespeare, sólo Büchner fue capaz de buscar en el hacer político la sustancia de una pieza dramática, planteando el conflicto de la conducción y los hombres, cuestionando los grados de responsabilidad que el hombre asume frente a la eficiencia ideal que reclama. Los intentos de un teatro de tipo político, incluida la dramaturgia rusa post-revolucionaria, no alcanzaron más allá de un temperamento meramente descriptivo, destinado a poner de manifiesto las deficiencias de un régimen social.

Con la aparición de Bertolt Brecht el sentido de un teatro político se hace patente por primera vez gracias a la presencia de uno de los artistas más grandes de nuestro siglo. Como teórico, Bertolt Brecht es otro de los artistas occidentales que después de veinticinco siglos resulta capaz de oponerse a los planteos aristotélicos en torno al valor de la dramaturgia. Al principio de *catharsis* sostenida por Aristóteles, Bertolt Brecht opondrá la idea de una *objetivación* destinada a despertar en el espectador su sentido crítico, y por ende, su volición consciente en los avatares sociales de los que participa.

Para conseguirlo, comenzará por romper la identidad entre actor y personaje, procediendo a renovar toda la fase estructural del teatro de occidente, partiendo de sus conocimientos del teatro oriental, cuyos secretos dominaba totalmente. Brecht alejará al personaje del espectador, impidiendo entre ellos cualquier clase de comunión patética, y obligará al actor a exponer con claridad los motivos de las acciones que realiza el personaje, tanto como las mismas acciones. Por otra parte, procede a instalar a sus personajes y sus argumentos en un plano histórico, de clara filiación social, llevando a un plano visible toda la trama económica de la que estos forman parte. El público al que aspira Brecht difiere en esencia del público ideal que reclamaba para sí el arte europeo. No se trata ya de un público que participa del drama uniéndose a él en una identidad patética, sino de uno que de-

berá oponerse críticamente al espectáculo, haciendo de éste el motor de la acción diaria.

Frente a un planteo de la magnitud enunciada es obvio señalar que todas las teorías en cuanto al valor y el sentido del teatro deben ser revistas. Si la participación se transforma en motor de acciones inmediatas procediendo no a educar los sentimientos del individuo sino indicándole la manera de conducir en la acción diaria, el teatro ha adquirido de pronto una responsabilidad y un radio de acción que los estudiosos y los conductores de pueblos no sospechaban.

A lo largo de toda su obra, Bertolt Brecht no puede ser considerado un creador de temas, puesto que su casi totalidad provienen de la literatura europea u oriental, y de obras consideradas casi siempre como los altos exponentes de la literatura o la historia de cada país. Su valor reside en la óptica peculiar que aplica a los temas que toca, al punto de transformarlos totalmente, puesto que todo su teatro se hace viable ideológicamente como una objetivación de los planteos del marxismo al que se adscribe íntegramente.

Desde la demolición del héroe —fundamento del culto de la individualidad sobre la que reposa la esencia de la cultura occidental— hasta el Estado económico del que éste forma parte, se extiende la escala crítica de Bertoldt Brecht. Por la amplitud y profundidad de la misma, debe considerarse la respuesta del dramaturgo alemán, como una de las más audaces que se han hecho al mundo de los valores sobre el que pretendemos regirnos en la actualidad.

A partir de Brecht el teatro político tendrá un sentido distinto, pero debe señalarse que aún no ha encontrado un sucesor digno de su genio, porque si bien Adamov puede considerarse como un artista cuya obra intenta continuar en plano diverso la denuncia social del artista alemán, sus creaciones tienden a la descripción intelectualizada de determinados problemas antes que a despertar en el espectador la acción reclamada por este nuevo arte.

Dentro de la temática social y sus implicaciones, pero fuera de la actividad didáctica de Bertolt Brecht, asoman las figuras de Sartre y de Camus, que por motivos distintos se han acercado al mundo de las relaciones políticas, testimoniando el primero la calidad insoluble del conflicto entre la acción y el sentido moral, mientras que en el segundo caso, aunque sólo parcialmente, señálanse lo que arrastra una

## LETRAS

política a la que no respalda una moral trascendente. En todo caso, Bertolt Brecht, iniciador y sumo pontífice de este arte dramático, abre por su sola presencia el más fascinante de los caminos ante los que se ha visto el teatro al asignarle un valor del que se le creía incapaz.

Pero el teatro donde el hombre se cuestiona a sí mismo como ser social, analizando las relaciones con sus iguales y con quienes le gobiernan, no termina ahí, sino que tiene, a mi entender, una posibilidad más. Y esa posibilidad es la de prever, tomando como punto de partida el análisis del mundo actual, el porvenir de la comunidad humana. A las amenazas que pesan en el horizonte de la humanidad, amenazas que no tienen ningún carácter mítico, sino que están condicionadas por el dominio del hombre del campo de la física, al que ha accedido sin tener una conciencia muy clara de su responsabilidad ante el género al que pertenece, responde sorpresivamente en estos días un escritor italiano como Ezzio D'Errico, con una obra publicada sólo en parte, donde empiezan a plantearse con caracteres trágicos las relaciones entre las criaturas y la sociedad actual cercada por las crudelísimas fuerzas de la naturaleza que el hombre ha sido capaz de desencadenar en favor de tal o cual forma de gobierno de la comunidad. No se trata ya de una descripción del problema de la interrelación entre el hombre y el gobierno sino más bien del planteo de un porvenir inmediato donde las formas de sociabilidad están destinadas a replantearse en su integridad en vista a las formas de coexistencia social hacia las que se encamina la colmena humana.

Encarado de esta manera, el teatro cuya temática intenta el análisis de las relaciones políticas de los individuos, puede considerarse como la más brillante tribuna de ensayo de las *élites* contemporáneas, que acuden a él en busca de análisis lúcidos de sus problemas antes que a descripciones emotivas cuya eficacia está destinada a borrarse ante el acoso de una vida ciudadana cuya dificultad se acrece con el paso de las horas.

Cuando el hombre se vuelve sobre sí mismo, inquirendo sobre la calidad definitiva de su carácter de tal; buscando el sentido último de su existencia; colocándose a sí mismo en el banquillo de los acusados y proyectando sobre sí mismo las múltiples miradas de la ciencia actual; participando por fin de la naturaleza del acusado, del juez y del verdugo e intentado como un ser de esencia múltiple pero indi-

visible escudriñar los lazos que ligan a la existencia del mundo, es que el teatro contemporáneo alcanza su tercera y última de sus preocupaciones más definitivas.

Esta búsqueda del valor de la personalidad, este análisis tendiente a establecer los componentes de un carácter, fundamentan todo el teatro de Luigi Pirandello y se prolongan de manera sorprendente en la mayor parte de la dramaturgia contemporánea. Pirandello, siguiendo la tradición ibseniana que se inclina sobre el individuo como sobre un abismo en cuyo fondo duerme una inscripción que es preciso descifrar, arremete contra la personalidad y comienza a desmontarla en un hábil juego de relojería. Su capacidad de cuestionamiento resulta mucho más excepcional si se tiene en cuenta su origen siciliano y la luz vertical que ilumina el mundo en que se crió. Quizá esta sea su mayor hazaña: cuestionar en el pleno mediodía la unidad del hombre estableciendo de manera perentoria que sobre el ser más íntimo del individuo obran los otros, de modo que gracias a esta relación coaccionadora el ser del individuo se va desarrollando en un proceso sin solución de continuidad.

Esta rebelión contra el elemental principio de identidad significó, junto con el aporte de las teorías freudianas, una nueva perspectiva abierta sobre el individuo, capaz de prevenir sobre mitos comunes hasta hace muy poco tiempo concernientes al valor atribuible a la conducta de un hombre, generalmente considerados como desligados o artificialmente ligados de una manera no muy justificable, con la comunidad de la que el individuo hacía parte.

Aunque el análisis de los elementos de una personalidad ayudan a la comprensión del individuo, algo profundamente oscuro que se renueva continuamente en la criatura humana, le pide ser juzgado. Juzgado, a fin de establecer el grado de culpabilidad o inocencia que le corresponde en el juego de una existencia de la que sabe que sólo en parte es responsable. No en vano, entre los mitos que fundamentan más tremendamente los días de nuestro siglo, Kafka instauró un proceso destinado a juzgar al individuo por un jurado invisible. Determinar el origen de esta necesidad es prácticamente imposible, si no se recurre a complejas motivaciones que superan el perímetro de la razón y por ende quedan fuera de los límites de los presentes enunciados. Pero lo real, es seguido a diario y soportado pacientemente, como

## LETRAS

si tratara de algo imposible de obviar, por hombres o instituciones que estarían en todo derecho de rehusarse a él, de huir o de desconocerlo.

Portavoz de este hecho entrañado como un cáncer en la contemporaneidad, es el teatro de Ugo Betti. Los personajes llegan a la escena atraídos por un crimen pretérito, o que va a cometerse después, y se presentan asumiendo culpas con una integridad que aterra porque bajo esta aceptación parece ocultarse un sentimiento indescriptible.

Esta necesidad de ser juzgado, parece propia de un mundo donde los valores religiosos periclitán y el hombre se ve de frente al cosmos, mide su relación con el cosmos y retrocede aterrado ante el cúmulo de responsabilidades que le asechan confusamente.

A este horror del abismo ante el que se han inclinado voluntariamente, ha contestado ya el hombre religioso proponiendo un mundo de relaciones tremendas, sí, pero perfectamente comprensibles dentro del esquema racional del universo que tiene por centro a la Divinidad. En cuanto al teatro político no puede ni quiere tomar en cuenta este sentimiento, porque su interés se centra en la necesidad de una acción eficiente capaz de actuar sobre las estructuras reales con las que trabaja. El hombre que se contempla a sí mismo a orillas de la existencia o se debate en su remolino, se ve acosado por una innumerable jauría, que como las Euménides que agujonean a Orestes en su interminable huída, no le permiten ningún descanso, ningún reposo, ni siquiera un instante de sueño del que aparezca ausente esta pregunta sin precedentes: ¿qué sentido tiene todo esto?

Consciente de este mundo es que Ionesco ha construido lo más valioso de su obra. Las historias y los personajes; el lenguaje que usan para comunicarse no hacen sino testimoniar esta carrera del absurdo que como un nuevo Moloch amenaza con devorar a la naturaleza humana envenenada por una indagación de lo absoluto sin haberse provisto de los recaudos necesarios en quienes emprenden una tarea similar.

La obra de Ionesco corresponde a un mundo contemporáneo donde la mayor parte de las formas sociales a las que se adhería han entrado en el plano de liquidación; donde la ciencia se replantea el conocimiento de la realidad desde ángulos diversos que hasta hace poco se consideraron como imposibles; donde el hombre incluso parece des-

cubrir en el ser nuevas capacidades que ayer no más eran leyenda. No es extraño que el individuo recurra al absurdo para preservarse del porvenir que se le viene encima imponiéndole un nuevo cúmulo de responsabilidades.

Quien se detenga a observar someramente la manera con que el teatro contemporáneo ha penetrado en la realidad que nos toca protagonizar, no puede negarle la dignidad de testigo enunciada al principio, como tampoco desconocer el valor indagatorio que caracteriza a un arte al que ligeramente se ha denunciado como perimido.

Pero el teatro contemporáneo asume una característica más, y quizá la más alta de todas. La que tuvo en los días iniciales cuando su destino estaba unido al destino de la civilización de la que provenimos. Por el teatro el hombre se contempla a sí mismo en su proyección metafísica y última al mismo tiempo que la criatura se celebra en la multiplicidad de su visión de la naturaleza.

Comunión de la criatura con la eternidad; motor de la acción requerida e implacable; comunicación necesaria y peligrosa de la criatura con los enigmas que lo acosan, el teatro, como el más alto de los juegos humanos guarda su sitio de privilegio en esta hora del mundo cuando las puertas de una era distinta e inquietante comienzan a abrirse ante los ojos de la estirpe humana.