

ASPECTOS DE LA POETICA Y TEORIA DEL TEATRO (Boletín bibliográfico)

En la actualidad se van borrando cada vez más las fronteras entre las especulaciones filosóficas sobre el arte y las consideraciones de crítica artística. Sobre todo en lo que se refiere a la literatura. Podríamos decir que se diferencian exclusivamente por razón del proceso inverso que siguen: andan el mismo camino pero con direcciones opuestas. El crítico de literatura parte de las obras concretas para inducir principios generales; aquellos mismos principios desde los que desciende el filósofo para iluminar los hechos estéticos concretos.

Pero esto es sólo verdad a medias. Pues son muchos los casos en que se intercambian la dirección de los procesos. Y más abundantes todavía aquellos en los que se entremezclan consideraciones de filosofía pura con valoraciones estéticas inmediatas en unos y otros.

Algo de todo ello lo veremos reflejado en las obras de que nos vamos a ocupar.

I. ASPECTOS DE LA POETICA

José Miguel Ibáñez Langlois es poeta con libros de poesía publicados en su haber, doctor y profesor de Filosofía. Todo ello se manifiesta en su obra *La creación artística*¹.

¹ JOSE MIGUEL IBANEZ LANGLOIS: *La creación poética*. Ediciones Rialp. Biblioteca del Pensamiento actual. Madrid 1964, 262 pp.

La divide en tres partes, que titula: *El poema*, *La génesis artística* y *El hacer artístico*. Pero toda la exposición gira en torno y como defensa del poema en cuanto tal. Frente a las interpretaciones filosóficas (Hegel, Schelling, Coleridge, Lipps, Dilthey, Croce, Brémond, Maritain) y de crítica literaria que intentan explicarlo desde fuera, por el proceso genético que le precede, propugna —en expresión de Valverde— una “poética del poema”.

Aduce en favor de su tesis las observaciones de Goethe, Poe, Rilke, Benn, etc., y sobre todo de Valéry y T. S. Eliot, más afines a su concepción del problema y sumamente sugestivas en el orden literario.

El libro discurre en una alternancia dialéctica entre las dos posiciones contrapuestas. La poesía como proyección sentimental, como vivencia, como comunicación, como intuición creadora, pasan por una revisión crítica que concluye en condena casi sin atenuantes. El poema se basta a sí mismo para explicarse, tiene en sí entidad sustantiva; su vivencia y su poder de comunicación no es distinto de él mismo. La vivencia poética, la experiencia poética, la comunicación poética es... el poema. En poesía sólo hay lo que el poema es; y lo que no es él no vale para explicarlo. “Las vicisitudes de su origen adquieren poder poético en la justa medida en que se han hecho la obra misma y se han consolidado en su estructura”². Y el poema contiene mucho más que sus antecedentes psíquicos. “El poema —añade— se tiene en pie por sí solo. No es una realidad adjetiva, que sólo subsista como esquema de una relación entre sujetos. No es un puro medio, que reciba su entidad de los efluvios psíquicos que transmite. Tiene un modo de ser sustantivo; y, con él, un valor propio. Un valor espiritual y humano, ciertamente, y por tanto un valor que sólo es real en el acto del espíritu que lo crea o lo contempla: el poema no es una simple cosa. Pero, dentro de este orden al que se adscribe, goza de un carácter objetivo, sustancial, en oposición a las formas no poéticas del lenguaje”³.

Este lenguaje poético no es *medio* de expresión o significación, sino *fin* en sí. “El poema no es lenguaje mediador de estados interiores; a la inversa, se afirma a sí mismo como len-

² *Ib.*, p. 40-41.

³ *Ib.*, p. 58.

guaje”⁴. En él las palabras no significan, *son*; tienen valor de cosa, como los sonidos en la música. En su unidad el contenido es indiscernible de la forma, la emoción del sonido. Por eso la palabra poética se sostiene por sí sola.

Concordamos con el autor en su idea fundamental. El poema —y la obra de arte en general— no es el proceso formativo que le originó; tiene su ser y finalidad propia. Las finalidades y motivaciones del poeta que determinaron su creación, sólo permanecen en el poema en el grado y medida en que se integran o confunden con la finalidad y el ser del poema. Y esto nos parece imprescindible y básico para estructurar una crítica poética bien orientada, una crítica que explique y valore el poema y no al poeta que lo compuso.

Creemos también en la unidad íntima de contenido y lenguaje en el poema.

Pero nos parece que el autor, llevado del calor polémico —y del impulso poético— exagera un tanto sus afirmaciones. No podemos confundir la realidad artística con la realidad natural, y dar a aquélla una consistencia y sustantividad que es propia de ésta. Los sonidos *son* aun antes y al margen de toda música; y siguen *siendo* en ésta. Pero no es tal entidad natural la que les da su ser musical, sino la peculiar configuración que presentan. Y esta configuración u ordenación es algo accidental a su entidad sonora, aunque esencial para su ser artístico. Y no confundamos, como alumnos principiantes de filosofía, esencia y sustancia.

En poesía la cosa se complica aún más. Los poemas los forman las palabras o lenguaje, que a su vez no son entidades naturales. La entidad natural en la que se fundan es la voz. La palabra imaginada y la palabra escrita dicen orden a la palabra pronunciada; sobre ella se apoyan. Y cada palabra tiene un significado establecido (y si forjamos una nueva, por el hecho de hacerlo le estamos dando un significado). Sobre ese significado se establecen las evocaciones, sugerencias, resonancias rítmicas de la palabra poética. En la palabra poética su condición de “poética” siempre será una cualificación —una adjetivación—

⁴ *Ib.*, p. 60.

de su ser de palabra. No un simple adorno, desde luego, que arrastra detrás de sí o la envuelve como un vestido; sino algo que la determina intrínsecamente, que la transforma en ese orden poético. La antigua doctrina de la cualidad explicaría aquí muchas cosas del ser de la poesía.

Esa condición "poética" la palabra no la tiene de suyo, a no ser potencialmente. La pone en acto el poeta con su creación del poema, al poner algo íntimo suyo en ella; algo que, ciertamente, es ya más del poema que del poeta, y de éste sólo en cuanto creador del poema. Pues poeta se es no por las vivencias, por las experiencias íntimamente vividas, sino porque se escriben poemas. La intuición factiva en cuanto factiva, es decir, en cuanto ordenada y volcada sobre el poema, es lo que constituye a un hombre en poeta. Y aquí también estamos plenamente de acuerdo con el autor.

Teoría de los géneros literarios

Emil Staiger, en *Conceptos fundamentales de Poética*⁵ no trata de establecer una enseñanza práctica sobre el modo de componer poemas o piezas dramáticas. Aunque el nombre de Poética (de ποιητική τέχνη) originariamente tuviese ese carácter preceptivo, hace tiempo que se abandonó ese sentido en el uso general, a favor de una mayor libertad del poeta en sus creaciones. Siguen, sin embargo, atendiendo las Poéticas por lo común a determinadas piezas y a su conformación exterior, que consideran modelos de cada uno de los géneros. Dividen la literatura en literatura lírica, literatura épica y literatura dramática.

E. Staiger sigue un proceso diverso: se pregunta por las esencias de lo lírico, lo épico y lo dramático, que no viene dado por estructuras externas ni responde a la división clásica que se establece de la literatura.

Atiende a los ejemplos más puros de cada uno de estos estilos y trata de profundizar en ellos en una búsqueda de sus respectivas características esenciales. No los mira como "modelos", sino como punto de partida para detectar una determinada esencia.

⁵ EMIL STAIGER: *Conceptos fundamentales de Poética*. Versión y estudio pre-

Ve las características del estilo lírico en una unidad inmediata entre la significación de las palabras y su música —su sonido y su ritmo—, entre estado interior y lenguaje. En el poeta lírico la inspiración es inmediata e instantáneo el acorde de su corriente anímica con la expresión; de ahí la brevedad de su poema. En su verso se prescinde o se suavizan al máximo los nexos lógicos. No se pueden razonar; sólo vibrar al unísono con ellos. El poema se nos da inmediatamente, infundido, o no se nos comunica de ninguna manera.

El lenguaje lírico es paratáctico, pero las partes del poema no son independientes; constituyen tan sólo “ondas de la corriente lírica”⁶. Las palabras no expresan o significan nada completo, redondeado; son huidizas, colmadas de asociaciones. Sus imágenes son imprecisas, como en los sueños, “ajenas a los vínculos de espacio y tiempo”⁷. Por último, el lírico es llevado, está sumergido en la corriente de la vida.

En el estilo épico el poeta se sitúa, inmóvil e inalterable, ante la corriente de la existencia; no se sumerge en ella; no toma parte en la contienda de la vida: la contempla desde un punto de vista previamente elegido. Destaca claramente en el poema su presencia como narrador.

El poeta épico “no conoce sino lo que sucede o se manifiesta”⁸; el pensamiento o las emociones se relatan como sucesos ocurridos a un personaje concreto en un espacio y un tiempo determinados. Busca la claridad. Lo épico se emparenta con las artes figurativas —es descriptivo—, mientras que la lírica se empareja con la música. Se detiene en “pintar” el detalle. No le importa la meta: propiamente no se ha trazado ninguna; cada lance, cada momento de la acción tiene valor por sí mismo y no sólo por lo que le precede o le sigue. Es decir, las partes del poema son autónomas. La unidad del ritmo favorece la objetividad en el relato, y la extensión del verso se acomoda a la extensión natural de la frase, teniendo así sentido completo cada verso, en una construcción paratáctica opuesta a la parataxis lírica. Las comparaciones —tan abundantes, por ejemplo, en Homero—

liminar de Jaime Ferreiro Alamparte. Ediciones Rialp. Madrid, 1966. 267 pp.

⁶ *Ib.*, p. 58.

⁷ *Ib.*, p. 61.

⁸ *Ib.*, p. 111.

se construyen con ese mismo sentido independiente: tienen valor de episodio completo. Su ilación con el contexto principal es mínimo. "El verdadero principio de la composición épica es la simple adición"⁹.

La poesía épica es histórica porque es comunitaria; es poesía de la comunidad: el poeta siente no individualmente, sino en su pueblo, con y para su gente. "Homero —dice Staiger— es el único poeta en que la esencia de lo épico aparece todavía en cierto modo"¹⁰.

Para determinar el estilo dramático E. Staiger no parte de la escena teatral, como suele ser costumbre, sino que mira también a sus características esenciales como estilo: la representación dramática —dice— surge del espíritu dramático como el instrumento más adecuado para su manifestación.

El espíritu dramático es tenso y se orienta en dos direcciones: el pathos y el problema. "El pathos presupone una resistencia, una abierta hostilidad o también una pereza, e intenta romperla con ahinco"¹¹; la frase, por eso, no se disuelve soñadoramente como en el estado lírico —con el que guarda ciertas afinidades—, sino que se concentra en exclamaciones, que son como golpes lanzados al oyente. Su discurso es violento, pues el hombre patético "está movido por aquello que debe ser" y no es¹². Como fuerza impulsiva que es, tiene un origen y se dirige a una meta. Su modo de expresión es elevado, y en él las elipsis gramaticales alcanzan la mayor fuerza expresiva de la violencia.

Y en este lenguaje el gesto adquiere valor determinante.

El que así habla y gesticula se sitúa *frente* a su auditorio; de ahí la elevación del estrado para el orador, o del escenario para desarrollar ante la vista del público la acción patética.

El poeta patético no se siente inmerso en su auditorio, confundido con él, sino se le enfrenta corporal y dialécticamente para vencer su resistencia, quebrar su actual estado de ánimo o pensamiento y grabarle con la violencia uno distinto. Piensa y actúa movido por este fin.

⁹ *Ib.*, p. 132.

¹⁰ *Ib.*, p. 144.

¹¹ *Ib.*, p. 157.

¹² *Ib.*, p. 160.

Lo "problemático" es lo "proyectado" (*Vergeworfene*) hacia un fin. Cada momento de la acción, cada situación, cada frase están orientados hacia esa meta, dependen y se dirigen a ella. No tienen valor por sí mismos, sino sólo por razón del fin a que se ordenan. Por eso aquí la parataxis, tanto lírica como épica, aparece desplazada por la hipotaxis más circunstanciada. La unidad orgánica del todo se contrapone a la pluralidad del poema épico. En las narraciones largas (por ejemplo, en Dostoyewski) se concentran o se aligeran las situaciones y las descripciones del ambiente externo, buscando lo esencial de los acontecimientos que mantienen e intensifican el movimiento problemático hacia su desenlace. Cada cuadro o suceso tiene que significar algo que sólo al final recibe plena comprensión.

Según el final en que eclosiona el problema o se disuelven las situaciones problemáticas, tenemos lo trágico o lo cómico y las múltiples especies intermedias.

Tales géneros —lírico, épico y dramático— no se dan nunca en estado puro, sino entremezclados en cada poema u obra, participando en modo y grado distintos en cada uno de ellos. Según el predominio de alguno sobre los demás el poema se encuadrará en uno de los géneros.

La fundamentación de estos géneros la ve Staiger en la estructura misma del lenguaje y en la temporalidad constitutiva de la existencia humana. La condición de lo lírico, lo épico y lo dramático responde respectivamente a las características de la sílaba, la palabra y la frase, en concordancia a su vez con las fases de desarrollo del lenguaje que describe Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*: expresión sensorial, expresión intuitiva y expresión del pensamiento discursivo.

Por otra parte la división tripartita de los géneros se funda también en el tiempo tridimensional del hombre: "la existencia lírica recuerda, la épica la hace palpable en su presentidad, la dramática la proyecta"¹³ —nos dice Staiger con referencia directa a Heidegger en *El ser y el tiempo*. Cita de allí:

"Entender, comprendido en su sentido originariamente existencial, significa estar proyectándose hacia

¹³ *Ib.*, p. 221.

un ser posible, en virtud de lo cual el ser ahí existe en todo momento.”

“El modo de la situación radica primariamente en la modalidad de lo sido... El carácter fundamentalmente existencial de un estado anímico es un retrotraerse a.”

“Así como el futuro posibilita primariamente el entender, y la modalidad de lo sido posibilita el estado anímico, así también el periclitar, que es el tercer momento estructuralmente constitutivo de la preocupación, tiene su sentido existencial en el presente.”

Los ejemplos de que Staiger parte en su exposición y con los que ilustra los diversos estadios del proceso, están tomados casi exclusivamente de las literaturas alemana y griega. Juzga —y nosotros con él— que esto no implica una limitación importante para su teoría.

De novela y poesía

La Editorial Morata publicó en segunda edición la *Filosofía del Arte*, del doctor Alvarez Villar¹⁴. Se reproduce en ella el texto de la primera edición, de la que ya dimos cuenta en esta revista¹⁵, añadiéndole al final tres nuevos capítulos: *Psicología y literatura*, *La psicología de los personajes unamunianos* y *La ciencia - ficción en nuestro tiempo*. En el primero el autor expone los principios psicoanalíticos de interpretación literaria, con referencias precisas a las obras de Allan Poe y de Kafka, de la mano respectivamente de María Bonaparte para el primero y Selma Fraiderer para el segundo, que ya los habían estudiado desde esta concreta perspectiva psicoanalítica. Los mismos principios de interpretación los aplica al estudio de los personajes capitales de cuatro de los más conocidos relatos unamunianos: *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *La tía Tula* y *Abel Sánchez*. En ocasiones —sobre todo en *Amor y pedagogía*— nos parece que desvirtúa el sentido preciso que Unamuno dio a sus personajes.

¹⁴ A. ALVAREZ VILLAR: *Filosofía del Arte*. Segunda Edición. Ediciones Morata, S. A. Madrid, 1968. 254 pp.

¹⁵ *Estudios Filosóficos*, mayo-junio, 1964, pp. 226-228.

El último estudio más que una interpretación analítica, es la exposición de los diversos géneros dentro de la actual literatura de ciencia - ficción.

El libro ha ganado así en extensión temática —como para responder mejor al título amplio que se le ha dado—, pero ha perdido en unidad. Pues el resto del libro se refiere a las doctrinas estéticas de un grupo de escritores y artistas del empirismo inglés.

La profesora Nélide Salvador nos presenta un estudio sobre la nueva poesía argentina a partir de 1950 y una interesante muestra antológica de sus manifestaciones¹⁶.

Su estudio se refiere a la temática que inspira y con la que se enfrenta la nueva generación poética de su país, a los condicionantes sociológicos y geográficos que la afectan. No se buscan en ese estudio, por tanto, análisis estilísticos ni juicios estéticos de valor. Le encontramos el gusto pasado de ideas y expresiones ya muy sobadas en nuestro viejo continente. No sólo en el texto de Nélide Salvador, sino en los testimonios o "manifiestos" que aduce de los propios poetas. Siguen éstos afirmando retóricamente su tierra y su argentinidad, ocultando malamente su inseguridad en la cultura propia de la nación; o afirman —con más fuerza de la necesaria— su inmersión en la problemática universal.

La antología comprende 35 autores, con muestras de su diversa producción. A los poemas precede una breve nota biográfica y bibliográfica de cada poeta.

En los poemas sí hay acento propio (en el contorno aludido, en la imagen, en el sentimiento expresado, en la arquitectura poemática). En ellos el poeta no expresa directamente aquellas ideologías, sino su sentir concreto —también acerca de ellas—; y éste resulta en la mayoría de los casos pleno de contenido, enteramente personal al tiempo que saturado de valores universales. Y modernísimo.

Ya es sabido que la literatura hispanoamericana ha alcan-

¹⁶ NELIDA SALVADOR: *La nueva poesía argentina (Estudio y antología)*. Editorial Columba. Nuevos Esquemas. Buenos Aires, 1969. 280 pp.

zado perfecta y espléndida madurez. En la poesía —aunque menos conocida— no menor que en la novela. Sobran, pues, aquellas autojustificaciones propias de adolescencia cultural, fruto de la inseguridad en el propio valor y en la propia personalidad.

El libro termina con una Bibliografía en dos secciones: la primera de Antologías y la segunda de crítica y guía bibliográfica.

II. TEORIA DEL TEATRO

El P. Raimundo Kupareo, O. P., siguiendo el curso de publicación de su Tratado de Estética¹⁷, ha editado en 1966 un volumen sobre *dramaturgia*¹⁸. Aplica en su análisis los principios expuestos en su estudio sobre *El valor del arte*.

Entiende el término "drama", sobre la base de su significación etimológica, en un sentido genérico como aquella forma de arte "que encarna conflictos humanos y cuyo símbolo visible es el actor-personaje"¹⁹.

Esta situación conflictiva está en la esencia de todo ser creado, en su misma estructura ontológica; y en el hombre abarca desde el subsuelo de su contextura biológica hasta el firmamento de su religación religiosa. En el "drama" se *encarna* en una acción, desvelándola, la naturaleza de estos conflictos humanos con su contenido conceptual y emocional.

Como estos conflictos implican momentos o situaciones críticas más o menos agudas y numerosas, han querido ver algunos en la "crisis" o situación extrema lo esencial de un drama, siempre que aquella se presente como excitación emocional y sirva de manifestación vivida de un carácter. En esta concepción influiría el desarrollo actual del teatro norteamericano.

Pero crisis —nos dice Kupareo— se dan el orden moral, científico, económico, religioso y artístico. Para que configuren un

¹⁷ Véase la recensión de los dos anteriores volúmenes en *Estudios Filosóficos* 15 (1966) 361-364; 368-371.

¹⁸ RAIMUNDO KUPAREO, O. P.: *Creaciones Humanas - 2. El Drama*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas. Santiago, 1966. 264 pp.

¹⁹ *Ib.*, p. 10.

conflicto dramático esas crisis han de ser “dramáticas” y deben desarrollarse en una progresión dramática, la cual, a su vez, debe estar incluida en el diálogo, que es el medio dramático de expresión. En el diálogo dramático se plantea, se desarrolla y concluye el conflicto dramático en una exposición simbólica concreta cargada de un contenido sentimental e ideológico universal.

Analiza después el autor los modos de presentarse y desarrollarse este conflicto dramático, estudiando la tragedia, el drama en sentido restringido y la comedia.

Ahora bien, la Dramaturgia debe comprender conjuntamente la teoría del drama y la de su representación. Por eso se detiene luego Kupareo en el examen de la representación dramática y de los diversos elementos que en ella se implican: la sala y el público, el escenario y el actor, como sus elementos visibles; y detrás de ellos, originando y moviendo la representación, el autor y el director.

Finalmente atiende al análisis valórico del arte dramático, en una confrontación de sus valores específicos con los de la poesía, la novela y la escultura.

Como en los volúmenes anteriores de este Tratado de Estética y a modo de comprobación de la doctrina expuesta, se incluye el examen de una concreta composición dramática: *La vida que te di*, de Luigi Pirandello, por Rodoslav Ivelic. Y se concluye con una amplia Bibliografía de libros aparecidos en lo que va de siglo, ordenados temáticamente.

El tomo presente está concebido y desarrollado con un sentido didáctico de exposición y claridad, mirando a la fácil comprensión de los alumnos de clase, a quienes se dirige. Abundan las transcripciones de textos dramáticos para ejemplarizar los diversos puntos del proceso, abarcando las diferentes etapas y modos del arte escénico. En este aspecto alcanza un grado de universalidad que habíamos echado de menos en el volumen anterior sobre la poesía.

El teatro trágico

Sobre el tema de la tragedia en Occidente se tuvieron reuniones de estudio en Anger (19-22 de junio de 1959) y en Ra-

yaumont (12-17 de mayo y 3-4 de diciembre de 1960), recogién-dose luego en un amplio volumen los trabajos presentados. Una segunda edición de esta obra se publicó en 1965²⁰.

Los temas comprenden las diversas etapas del teatro trágico en Occidente, desde los orígenes de la tragedia griega hasta nuestros días. Su número es amplio (cuarenta y tres), como asimismo los ponentes (treinta y cinco). Se divide la materia en cinco secciones: I.—El Mundo Antiguo, II.—De la Edad Media al Renacimiento, III.—Siglos XVI y XVII, IV.—Del “Sturm und Drang” al Romanticismo, V.—De la Era Naturalista a nuestros días.

Se establecieron los temas con un propósito explícito por parte de los organizadores, de alcanzar las esencias de lo trágico, mediante un proceso que podríamos llamar histórico-fenomenológico de investigación. No se restringen a los periodos y autores tradicionalmente atendidos en la literatura de la tragedia; piezas incluso y formas teatrales que se encuentran indudablemente fuera de las fronteras de lo trágico, pero próximas a sus límites, se toman en consideración y se estudian por cuanto explican situaciones posteriores del género, en un intento por aclarar también desde ellas la naturaleza de la tragedia. Tal el caso de los “Misterios” medievales.

Las tres últimas comunicaciones se establecen en un intento de síntesis.

Esta síntesis no resulta fácil en el orden conceptual. Se ve sobre todo en el estudio final del volumen (*La Tragédie et l'espoir*, por Jean Jacquot). Y no es extraño. Las piezas clásicas del teatro griego, o la concepción derivada de las tragedias de Séneca, no bastan ya para encuadrar, por aproximación temática o por estructura formal, las múltiples manifestaciones de lo trágico en la historia del teatro occidental. Al explicar sus propios ejemplos e interpretarlos, cada uno de los ponentes deriva hacia una noción que concuerde o se desprenda de los mismos; sino presidía ya de antemano y determinaba el propio proceso de análisis. El sentido de la existencia mortal y su destino, la ac-

²⁰ *Le Théâtre Tragique. Etudes... réunies et présentées par JEAN JACQUOT. Seconde Edition. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1965. 543 pp.*

tuación de fuerzas superiores que se interfieren en el acontecer humano, la necesidad o el determinismo interno o externo que acosan y limitan la actuación libre del hombre, las fuerzas religiosas, sociales, políticas y culturales en pugna con las decisiones del individuo, las diferencias en la estimación y jerarquización de los valores, las diversas posturas de enfrentamiento ante un mismo problema o problemas similares que determinan procesos dramáticos contrapuestos, etc., a través de una historia tan compleja en situaciones, ideologías y avatares como la de Occidente, hace difícil una armonización de presupuestos, procesos y procedimientos que desemboque en la unidad de un concepto común para todos ellos.

Es bueno, por eso, que la inducción buscada a través de estas inquisiciones particulares no termine en una definición de precisión y claridad cartesianas. Nos sumiría en una duda, muy justificada, de si acaso no se falsearon los resultados de la encuesta, no se recortaron excesivamente las aristas diferenciadoras para lograr una homogeneidad ficticia.

Por otra parte, no debemos pensar para la tragedia en una esencia así precisa y recortada, como si se tratase de cualquier realidad natural. Reflejo de situaciones conflictivas extremas, fruto del pensar y el sentir humanos, sus manifestaciones pueden ser tan variadas cuanto lo han sido aquéllas a través de los tiempos y según los individuos. Su concepto común deberá ser lo suficientemente vago e impreciso para que las abarque todas. Podría ser la que se recoge de H. D. F. Kitto, uno de los colaboradores de este volumen: "una acción dramática importante que plantea algunos de los problemas fundamentales de la existencia y de la condición humana". Diversas etapas y diferentes modos implicarían una concreción de este concepto generalísimo.

Además hay que contar con las interferencias, aun dentro de las piezas más estrictamente trágicas, de otros elementos ajenos, sin que se desvirtue por eso su contenido; enriqueciéndose incluso. La pureza de un género literario no siempre y necesariamente implica su grado máximo de valor.

En diversos momentos surge el problema de la tragedia cristiana: de su existencia y de sus características. Jean Jacquot se

refiere a ello con alguna extensión en el último de los trabajos, sin inclinarse definitivamente por ninguna solución en lo referente a su existencia. Personalmente estamos convencidos de ello tanto en el campo de los hechos como en sus títulos de derecho.

Sería muy conveniente —diremos para terminar— que, como complemento de estos estudios y en orden a esta determinación de su naturaleza, se realizase un trabajo conjunto similar, analítico y comparativo, sobre las Teorías o Preceptivas acerca de la tragedia que en las diversas épocas presidieron la composición y representación de las mismas. En el presente volumen sólo incidentalmente se alude a la doctrina de Aristóteles en su *Poética* y, al estudiar la tragedia italiana del siglo XVI, a las imitaciones y comentarios que allí se escribieron de ella.

La vida como sueño

Según García Bacca y Gaos, en el fondo ideológico de las comedias y autos sacramentales de Calderón es donde se encuentra la más genuina manifestación de la filosofía española; y ya es sabido que para Unamuno las más altas cimas de nuestro pensamiento nacional son el *Quijote* de Cervantes, *Las Moradas* de santa Teresa y *La vida es sueño* de Calderón. Pablo Cepeda Calzada, que es de la misma opinión, se enfrenta en profundidad con el tema de esta última en lo que tiene de representación del ser espiritual del hombre español, como explicitación ideológica de la conciencia española. También en cuanto al valor y significación universal del mito de Segismundo²¹.

No se examina el desarrollo del pensamiento de Calderón a través de la acción dramática de la comedia; se nos quieren dar más bien unas reflexiones sobre los presupuestos que implica una consideración de la vida como sueño y la perspectiva intelectual acerca de la persona y la vida humana que de ella podemos deducir. “Las obras de arte —nos dice el autor— las tenemos ahí, en el mundo de la cultura. La meditación la tiene siempre en potencia el hombre, en su mundo interior. La obra de

²¹ PABLO CEPEDA CALZADA: *La vida como sueño. Reflexiones sobre la conciencia española*. Madrid, Librería Editorial Augustinus, 1964.

arte nos provoca unas meditaciones parejas a las del genio en su trance creador. Pudo el genio no haber pensado conscientemente la serie de reflexiones y argumentos que se hace el comentarista del tema propuesto. De hecho, en la mayoría de los casos, es casi seguro que no lo habrá pensado." Sin embargo, tratándose de una obra genial, ello es lícito, por cuanto su contenido está firmemente enraizado en el misterio mismo de la existencia, hacia cuyas tinieblas proyecta, tratando de desvelarlas, un rayo potente de luz. "La inspiración —sigue diciendo Cepeda Calzada— de que se nutre el trance creador, susceptible de ser aprisionada en los moldes de un tema, ha de estar engarzada y ha de moverse en el anchuroso mar donde las musas y demiurgos insinúan y cantan, haciendo coros formidables, los enigmas de la vida"²².

El presupuesto, a un tiempo central y radical, de la obra calderoniana es la libertad humana: su ser y su problemática. Segismundo es el hombre que lucha por su libertad, enfrentada con las coacciones externas, con el destino anunciado por los astros, consigo mismo y con la muerte: el hombre que —según la terminología de la comedia— quiere que su *libre albedrío* se realice en *libertad*, en actos con los que pueda modificar su presente y su destino. Pues no basta con la libertad de coacción externa, como muy bien experimenta Segismundo, para que la libertad se cumpla plenamente, si falta el dominio de uno propio, si los impulsos instintivos e irracionales se adueñan del sujeto y lo dirigen necesaria e inexorablemente desde dentro. Tal apariencia de libertad en un tumulto de reacciones incontroladas, anárquicas y ruidosas, lleva al desengaño: a comprender la vanidad de las cosas terrenas y lo insulso de su posesión. En una palabra, a una concepción de *la vida como sueño*. La vigilia que se contrapone a este estado de sueño está en un estadio superior y más íntimo —menos aparential— de la vida del hombre. La libertad real, contrapuesta al libertinaje engañoso, está hecha de autoconsciencia, de regulación, de dominio de uno mismo. "Sin esta certidumbre no podríamos enjuiciar ni calificar de engaño a lo demás. En la anulación que hacemos del mundo efímero de las apariencias, actuamos desde una segura realidad inaparential. La filosofía del desengaño supone una capa o estrato

²² *Ib.*, pp. 12 y 13.

visible de realidad, que se anula, bajo la cual existe otra realidad cierta e invisible”²³. Por eso el desengaño sirve de portillo para salir del error.

Pero el sueño no implica sólo el desengaño; tiene también otro sentido más positivo. La realidad imaginaria de los sueños nos presenta elementos ideales que el poder electivo de nuestra libertad debe transformar en realidad plenaria y actual. “Para ello es necesario una concordancia y una vinculación entre la libertad y la imaginación”²⁴. “Es la libertad una especie de coincidencia del hombre consigo mismo (de su efectividad —que es poder—, con su anhelo —que es imaginación—), cuya exteriorización se manifiesta en obras”²⁵.

La imaginación, al ponernos en contacto con las virtualidades del pasado y del futuro nos hace trascender los imperativos del presente, nos capacita para, eligiendo nuestros propios caminos, modificar el curso de nuestra vida en un orden de trascendencia. El sueño y la imaginación, por eso, orientan hacia lo trascendente; en ellos va implícito un anhelo del más allá.

Y tienen potencialidad creadora: hacer que sea lo que no es, pero que podemos hacer que sea. En virtud de su imaginación crea el artista sus obras. “Así ocurre, por ejemplo, con el teatro. La imaginación es componente del teatro”²⁶. Este, como obra de arte, cae dentro del pensar poético —el pensar mítico o simbólico—, donde concuerdan los estados anímicos con la realidad captada, relacionándose los objetos entre sí por ciertos elementos o facetas comunes y en virtud de la afinidad que guardan con determinados estados interiores del sujeto. La expresión propia de tales semejanzas objetivas con el acompañamiento de las resonancias subjetivas que su percepción ha provocado, es la metáfora.

Lo que sucede en la escena es “re-presentación”: un intermedio por el que nosotros alcanzamos lo que la acción quiere significar. “Bien sabemos cuando vamos al teatro que el drama no ocurre realmente a los actores. Sin embargo, nos emociona porque ha ocurrido o podrá ocurrir, y esa potencialidad de realidad

²³ *Ib.*, p. 58.

²⁴ *Ib.*, p. 63.

²⁵ *Ib.*, p. 68.

²⁶ *Ib.*

de lo que en la escena sucede es lo que conmueve nuestras almas. Esa potencialidad es la flecha que apunta a otro lugar, a la realidad *imaginaria e imaginada* por el autor. Imagen que constituye la representación teatral”²⁷. También se da aquí, por tanto, como en la metáfora, un desdoblamiento o transferencia del significante a lo significado, de la representación a lo representado. La metáfora —como también el mito y el símbolo— es una representación.

Representación teatral, metáfora y sueño se encuentran en estrecha relación. El barroco español ha concebido la vida como una gran representación teatral: los hombres, en el inmenso tablado del mundo, representan ante los otros hombres su papel de monarcas, mendigos, soldados, nobles o plebeyos, nos dirá Calderón en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*; como nos había dicho en *La vida es sueño* que soñaban lo que eran.

¿Quiere decir esto que nuestros actos —simple imagen soñada o representada— carecen de responsabilidad? Así puede parecer a simple vista; aunque bien consideradas las cosas y siguiendo el desarrollo de este concepto en Calderón y los otros autores —en un entronque directo con Séneca y el estoicismo cristiano—, su sentido es otro. Lo que es sueño, representación, son las acciones epidérmicas de los individuos, la presencia sensible de unas figuras. Pero “bajo esa vida y como fundamento de la persona, está el mundo moral, la conciencia. No se dice de ésta que sea un sueño. No sólo no se dice así, sino que precisamente por haber estimado como tal al resto del mundo, se incorpora y adquiere su primacía ese fondo de lo personal. A éste no alcanza, por consiguiente, ningún ataque de irresponsabilidad”²⁸. Aparte de que, como ha aclarado Freud, en el argumento de nuestros sueños intervienen ciertos actos “potencialmente cometidos en estado de vigilia por algún deseo o tendencia *nuestra*, que quedó reprimida”²⁹. Por eso, como dice Segismundo después de haber asimilado la enseñanza de sus extraordinarios avatares, aun en sueños

²⁷ *Ib.*, p. 95.

²⁸ *Ib.*, p. 97.

²⁹ *Ib.*, p. 98.

obrar bien es lo que importa

Y en cuanto a la interpretación de nuestro papel en *el gran teatro del mundo*, está sujeta a un examen crítico. “Toda actuación en las tablas —escribe Cepeda Calzada— ha de someterse a juicio. La *crítica* que indefectiblemente va unida a las representaciones teatrales es un trasunto de la *crítica* o juicio que cada cual merece ante los demás. Tales *críticas* han de ser siempre provisionales. Provisionalidad que está pidiendo un enjuiciamiento definitivo”³⁰.

Ese enjuiciamiento definitivo viene al término de la representación, al despertar del sueño en el que se representa.

El sueño es así imagen de la muerte en una doble dirección: como su anticipación o anuncio, y como una cierta experiencia de la misma, en cuanto que en el sueño se transmutan y desintegran los elementos de la realidad.

Todo ello lo relaciona Cepeda Calzada con la personalidad española: con su desprendimiento del mundo —hijo de una consideración tanto metafísica como teológica— y, como fruto de él, con un robustecimiento del sentido de la libertad espiritual.

En el último capítulo de la obra examina el desenvolvimiento de la libertad en un examen paralelo de la *Orestiada* de Esquilo y *La vida es sueño* de Calderón, en cuatro estadios o momentos, que serían: Primero, la pérdida de la libertad; segundo, lamentación por la libertad perdida; tercero, reincorporación o vuelta de la libertad; cuatro, triunfo de la libertad y de la razón sobre el destino ciego.

En estas “reflexiones sobre la conciencia española” el autor analiza en ocasiones el contenido doctrinal de la obra de Calderón, buscando los orígenes, las analogías y derivaciones del mito de Segismundo, o de situaciones concretas de su realización dramática en la obra de Calderón. En otras abstrae de ella para sumergirse en consideraciones personales, que resultan a veces no sólo marginales, sino incluso contrarias al pensamiento expuesto en *La vida es sueño*. No faltan referencias a la literatura crítica o erudita más notable sobre la gran comedia de Calderón,

³⁰ *Ib.*, p. 99.

ni se dejan de examinar concepciones diversas que presenten alguna afinidad con el tema general o con el aspecto concreto que se desarrolla. A veces el paralelismo que se quiere destacar es muy lejano o demasiado accidental. Por ejemplo al querer identificar la duda cartesiana con la que experimenta Segismundo; o la concepción de la vida como sueño en Calderón y en Unamuno.

Digamos también que su concepto de la imaginación es demasiado amplio, muy poco preciso, y que sólo así se le puede atribuir la libertad como poder suyo.

Poesía y drama

Beatriz S. Kaze Svestka, profesora asistente de Literatura inglesa en la Universidad Católica de Chile, ha publicado un estudio sobre los elementos mecánicos como símbolos dramáticos en el teatro de T. S. Eliot³¹.

En su ideología y en la estructura de su teatro, Eliot aparece como un restaurador de las "viejas normas". En el orden doctrinal propugna el retorno a un cristianismo vivido y áctuate en todas las esferas del pensamiento y de la acción, para superar el vacío de nuestra civilización materialista; en cuanto a la conformación externa del drama emplea el verso, desde tiempo atrás abandonado y proscrito del teatro contemporáneo.

Y no le importa —más bien los busca— que en sus obras resuenen ecos de las antiguas tragedias griegas y de los viejos misterios medievales.

Pero su obra restauradora es lo más lejano a cualquier modo de arqueología; su modernidad es acusadísima e indiscutible. No imita, sino crea, y con una conciencia siempre alertada en la determinación de los fines y minuciosa para el examen del instrumental más apropiado. Eliot, además de poeta y dramaturgo ensayista notable, ha examinado con agudeza los problemas de todo género que su postura planteaba en el orden estético. En

³¹ BEATRIZ S. KAZE SVESKA: *Mechanical elements as dramatic symbols in the plays of T. S. Eliot*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas. Santiago, 1965. 160 pp.

las antípodas de todo romanticismo e irracionalismo literario, antes de acometer cualquier empeño estudia detenidamente los fines concretos que se propone, las ilaciones necesarias entre sus fases, exigidas por la lógica interna del asunto que trata, y las soluciones expresivas que en su totalidad y en cada momento de su desarrollo postula el tema propuesto.

Así Eliot, antes de componer su teatro, se planteó el problema del uso del verso en el mismo. No debería tratarse —dirá luego— de un adorno añadido a la acción dramática. Y los momentos de intensidad poética dentro del drama deberán justificarse por sí mismos dramáticamente, y no como mera finalidad poética mejor o peor ajustada a la forma dramática. No debe escribirse en verso —añade— un teatro al que resulte suficientemente adecuada la prosa³². La verdadera poesía *dramática* “no interrumpe, sino intensifica la situación dramática”³³.

El verso dramático en una obra de teatro actual no debe distanciarse demasiado del lenguaje coloquial en uso. Por eso renunció Eliot al verso blanco en “Asesinato en la Catedral”, inclinándose más bien hacia el modo de versificación de los *Everyman*: “el uso mesurado de los yambos, el empleo de algunas aliteraciones y, ocasionalmente, una rima inesperada”. El tema medieval y el ambiente de festival en su estreno, facilitaban la experiencia. Pero al intentar escribir una pieza moderna también por su asunto y con personajes de nuestro tiempo (“Reunión de Familia”), aquel primer logro no le valía gran cosa. Precisaba un ritmo más próximo a la conversación actual donde la situación de los acentos no resultase chocante. El resultado de su estudio fue un verso de longitud variable y de variable número de sílabas, con una cesura y tres acentos. Estos pueden encontrarse casi en cualquier parte del verso, unidos o separados por sílabas breves, un acento a un lado de la cesura y dos en el otro³⁴.

Esta será la clase de verso que Eliot utilizará en sus posteriores obras dramáticas.

El empleo del verso y el entranamiento de la poesía en la misma acción dramática que hace Eliot, se debe —según Kaze

³² Cf. T. S. ELIOT: *Poesía y Drama*. Traducción de J. Zalamea (Buenos Aires, 1952) p. 16.

³³ *Ib.*, p. 45.

³⁴ *Ib.*, p. 42.

Svestka— a que la poesía es más precisa que la prosa, y que al ser fundamentalmente metafórica, le permite expresar en símbolos lo que requeriría páginas enteras para parafrasear en prosa. El acierto dramático de su poesía en los más conseguidos pasajes de sus obras cree que se debe al uso de palabras sencillas y ordinarias a las que el autor dota de un complejo significado simbólico. Por eso, sin la comprensión de tal simbolismo es imposible entender el significado pleno de tales palabras y, en consecuencia, el mismo contenido dramático de las obras.

Estudia los que llama “objetos mecánico-simbólicos” en el teatro de Eliot, entendiéndolo por tales no solamente los fabricados por máquinas, sino cuanto es obra de la mano del hombre (por ejemplo, casas, caminos y jardines). Analiza la inclusión de estos objetos en cada una de sus cinco piezas teatrales, con su función expresivo-simbólica dentro de la problemática de la obra. Así “jardín” es la alegoría más común en *The Confidential Clerk*, significando un lugar de felicidad, de entendimiento espiritual con los otros, en consonancia con la perspectiva que en esa obra se abre hacia una mutua comprensión y simpatía entre los hombres. “Puerta” se encuentra en todas las obras; abundan las que implican un cambio o movimiento, con referencia al paso del tiempo: camino, pasaje, corredor, escalera, reloj...

Según Kaze Svestka la idea de pecado y expiación está presente en *The Family Reunion* y en *The Elder Statesman*; la de tiempo en *Murder in the Cathedral* y en *The Family Reunion*; el problema del conocer es muy relevante en *The Confidential Clerk* y en *The Elder Statesman*. Y no obstante la unidad e independencia de cada obra, las cinco en su conjunto se establecen en una unidad más amplia. El tema subyacente a todas ellas sería el de la liberación o redención. “En cada una de las obras el personaje principal intenta liberarse de la carga que arrastra por su propio pasado o por la vida que él mismo ha escogido: Becket, del conflicto de las lealtades, la temporal y la espiritual; Harry, de su propio crimen y del pecado de su padre; Celia, de la trivialidad de la sociedad contemporánea; Colby, de la preocupación por su pasado y su futuro y, finalmente, Lord Claverton, del conocimiento de su propia inutilidad”³⁵.

³⁵ *Mechanical elements...*, p. 154.

La referencia simbólica a objetos mecánicos sería un aspecto importante para estructurar esta unidad y, al tiempo que aproxima el diálogo teatral a la conversación ordinaria, lo dignificaría elevándolo a cimas de expresividad poética.

FERNANDO SORIA, O. P.