

ÍNDICE

- Reflexión preliminar

Primera parte

TEXTOS DE ALBERT CAMUS SOBRE TEATRO

TEXTOS CRITICOS JUVENILES

- 1- Manifiesto del Teatro del Equipo (1937)
- 2- Presentación de Revuelta en Asturias (sin fecha)
- 3- Jean Giraudoux o Bizancio en el teatro (1940)

TEXTOS CRITICOS SOBRE SUS PROPIAS OBRAS DRAMÁTICAS

- 4- Prefacio para la edición conjunta de El Malentendido y Calígula (1944)
- 5- Prefacio para El Malentendido (sin fecha)
- 6- Carta al director de La Nave (1946)
- 7- Doce autores en busca de personajes (entrevista, 1945 o 46)
- 8- Otra entrevista de la misma época (sin fecha)
- 9 Programa para el Nuevo Teatro (1958)
- 10-Presentación de. Los Justos (1949)
- 11-Prefacio para la edición americana del teatro de Albert Camus (1958)

TEORIA DE LA TRAGEDIA

- 12-Sobre el porvenir de la tragedia (conferencia de Atenas, 1955)

TEXTOS CRITICOS SOBRE OBRAS TRADUCIDAS O ADAPTADAS POR A. CAMUS

- 13-Presentación de Los espíritus de Pierre de Larivey (1953)
- 14-Presentación de Un caso interesante de Bino Buzzati

sobre TEATRO ESPAÑOL:

- 15-Presentación de La Devoción a la Cruz de Pedro Calderón de la Barca
- 16-Presentación de El Caballero de Olmedo de Lope de Vega (1957) (1953)

sobre REQUIEM PARA UNA MONJA:

- 17-Presentación de Requiem para una monja, adaptación de la novela de William Faulkner (1956)
- 18-Prólogo a la edición de la obra de Faulkner (1957)
- 19-Entrevistas sobre Requiem para una monja (1956)

sobre LOS POSEIDOS:

- 20-Presentación de Los Poseídos, adaptación de la novela de Fedor Dostoievsky (1959)
- 21-Los Poseídos, cuestionario para espectáculos (1958)
- 22-Dostoievsky (1955)

TEXTOS CRITICOS DE RECAPITULACIÓN

- 23-Últimas entrevistas sobre teatro (1958)
- 24-Copeau, único maestro (sin fecha)
- 25-Por qué hago teatro (1959)

Segunda parte
ANÁLISIS DE LA CRÍTICA TEATRAL DE ALBERT CAMUS

Cap. I - Albert Camus y el teatro: una experiencia completa

Cap. II- Los primeros aportes: de Argel a París

1-Textos juveniles de Argel

2-E1 primer artículo de crítica teatral en París

Cap. III® Camus crítico de sus propias obras de teatro: Calígula, El Malentendido, El estado de sitio, Los Justos

Cap. IV- Dos extremos y una misma intención:

1-Una vieja comedia remozada por Camus (Los espíritus)

2-Una muestra de teatro italiano contemporáneo (Un caso interesante)

Cap. V- Camus crítico del teatro español. La devoción a la Cruz y El Caballero de Olmedo

Cap. VI- Teoría de la tragedia: la conferencia de Atenas Sobre el porvenir de la tragedia

Cap. VII- El Requiem, una de las raras tragedias modernas

Cap. VIII- E1 último aporte de Camus al teatro: Los Poseídos

Cap. IX- El credo teatral de Albert Camus

Cap. X- La crítica de Camus en el panorama de la crítica

- Bibliografía

REFLEXION PRELIMINAR

¿Tiene sentido "criticar al crítico"? Creo que no a cualquier crítico. Sí al mal crítico y al buen crítico. O más bien, a la mala crítica y a la buena crítica. Se me objetará: ¿y qué pretensión es ésta de pretender juzgar sobre lo bueno y lo malo? Respondo: no es pretensión, sino tentativa. Creo que es posible y aún necesario, en una época como la nuestra en que se multiplican hasta el infinito no sólo las obras de creación sino las críticas, intentar un deslinde entre las prescindibles y las valederas. Obras críticas prescindibles son, en mi opinión, aquellas que no son objetivas, las que no parten del respeto por la obra ni se atienen a ella antes que a cualquier método o sistema de crítica. Las obras de arte y las obras literarias son tan únicas como los individuos. Cada una es un universo en sí mismo. Y si bien es lícito hacer comparaciones entre una y otra, como entre las personas, no lo es querer reducirlas a un común denominador. La comparación surge naturalmente en ambos casos cuando se descubre entre ellas su naturaleza común, una esencia de la que participan: el ser obras de arte, el ser obras dramáticas o narrativas o poéticas, el ser tragedias o comedias, o cuentos o novelas, etc. Surge también porque entre las obras como entre las personas, hay relaciones de parentesco o afinidad o parecido así como de propósito o ideales o de sensibilidad. Pero todo esto, que no contradice aquella irreductible individualidad, ha de ser descubierto en contacto con ésta, es decir: mirando la cosa concreta y tratando ante todo de penetrar en lo posible hasta su raíz secreta. Esta es siempre misteriosa en última instancia. El misterio está en su hondura, que la hace inagotable. De ahí que toda crítica debe saberse insuficiente por definición y por ello mantenerse dentro de un marco de humildad. Debe imponerse la veneración que suscita todo objeto espiritual, por eso mismo profundo.

De ahí en más, el crítico procederá de acuerdo con sus posibilidades: conocimientos de historia y teoría literaria, ejemplos y experiencia en el trato con los textos; así como dotes personales de captación y sensibilidad intelectual. Pero todo este equipo debe quedar como medio y ponerse al servicio del fin, que es la obra misma a la que se acerca y que ha de acercar al lector.

La buena crítica es servicial: sirve a la obra: la ilumina, haciendo que luzcan sus valores y logros específicos; muestra de dónde viene y adónde va, lo que refleja de la vida y lo que proyecta sobre la vida. Esto es decir que a la crítica ha de importarle discernir lo verdadero de lo falso, lo bello de

lo feo, lo bueno de lo malo. Juzgar, en este sentido, es ubicar la obra, y no sólo dentro del campo específico de la literatura, sino dentro del panorama general de la existencia y la historia humanas. Toda obra cultural sale del hombre y va al hombre. No es posible encerrarla. El crítico, entonces, no ha de hablar críticamente, sólo para otros críticos. Criticar es juzgar, no jugar. Y juegan aquellos que, desentendiéndose de lo que es comprensible para todos, proponen un lenguaje y reglas que sólo por ellos son conocidos. Esto es como proceder en una partida de ajedrez, que se rige por supuestos arbitrariamente elegidos. Todo empieza y acaba en ella misma. Se juega por evasión. Al contrario, el juicio hace referencia a lo concreto, que es anterior a toda imposición de pautas arbitrarias.

El lenguaje y el método, por tanto, no pueden surgir como convenciones sino adecuarse a la cosa misma, y responder a la relación que ella tiene naturalmente con la realidad a la que alude y a la que se dirige.

La obra literaria es un todo en sí, pero abierto al mundo. Sale del espíritu de un hombre y trasciende al espíritu de otros hombres. Dice, y habla. Con más razón la crítica debe decir acerca de la obra y hablar a los lectores o a su público. Debe ser mediadora. Debe intervenir como factor de aclaración y no como fin en sí mismo. La mala crítica es la que se interpone: la que, en lugar de ayudar a la comprensión, agrega de yapa una dificultad más: el tener que ser comprendida ella, antes. ¡Cuántas veces, leyendo este tipo de crítica, uno se siente enredado y desconcertado si no completamente desviado del tema que interesaba!

Sí este trabajo tiene justificación, es, la de señalar a un buen crítico. Los textos que he traducido son de buena crítica.

He querido darlos a conocer por lo que dicen y también como ejemplo. Al comentarlos mi intención ha sido mostrar cómo procede esta buena crítica. Finalmente, la he calificado y ubicado dentro del panorama de la historia de la crítica, sin pretender encasillarla. En este aspecto, me siento especialmente comprometida con Camus quien, como crítico, nunca se permitió hacerlo, y como crítico, protestó contra quienes lo hicieron con él.

Para terminar este prólogo y como muestra que introduce al espíritu y al criterio de Camus me parecen adecuadas algunas citas suyas ilustrativas:

"Yo hubiera querido ser, en la medida de lo posible, un escritor objetivo. Llamo objetivo al autor que se propone temas sin tomar se nunca a sí mismo como objeto. Pero la rabia contemporánea de

confundir al escritor con su tema no admite esta relativa libertad del autor...Es cómodo explotar una fórmula más bien que un matiz. Se escoge la fórmula..." (El enigma, en El verano, II, p.864)

"Aún sobre un banco de acusado es interesante oír hablar de uno. Durante los pleiteos del procurador y mi abogado... ¿acaso eran tan diferentes? El abogado levantaba los brazos y defendía mi culpabilidad pero sin excusas...A veces me sentía tentado a intervenir y entonces mi abogado me decía: 'Cállese, no es asunto suyo'. Dé alguna manera, parecía que trataban el asunto por fuera de mí..." (El extranjero, I, p.153)

"Sola la verdad... es decir, el esfuerzo ininterrumpido hacía ella... Pero en una época de mala fe el que no quiere renunciar a separar lo verdadero de lo falso se ve condenado a una especie de exilio. Pero al menos sabe que tal exilio supone una reunión, presente o futura, la única valedera, y a la cual debemos servir." (Carta a Jean Gillibert del 10/2/56 citada por Lottman,p.586.

Inés de Cassagne

TEXTOS DE CRÍTICA TEATRAL DE ALBERT CAMUS
(Traducción de Inés F. de Cassagne)

TEXTOS CRÍTICOS JUVENILES

1

Manifiesto del Teatro del Equipo.

(Octubre 1937)

En momentos en que se afirma en toda Francia un brillante re nacimiento del teatro caracterizado por una extendida descentralización, el Teatro del Equipo se propone dar en Argel una temporada digna de ella. Joven ciudad, Argel merece tener un teatro joven. El Teatro del Equipo se aplicará a representar buenas obras en un espíritu de juventud, y ya esto constituye un programa.

VIDA Y CONVENCION

Las realizaciones no requieren ideas generales pero a veces imponen ideas generales. Y si el Teatro del Equipo entiende trabajar en un sentido preciso es porque cierta experiencia de la escena ha llevado a sus miembros a ciertas conclusiones. El teatro es un arte de carne que encarga a cuerpos vibrantes la traducción de sus lecciones; un arte grosero y sutil al mismo tiempo; una alianza excepcional de los movimientos de la voz y de las luces. Pero es también el arte más convencional, hecho de esa complicidad del actor y el espectador que aportan un consentimiento mutuo y tácito en la misma ilusión. Así, por una parte, el teatro sirve naturalmente a los grandes sentimientos simples y ardientes alrededor de los cuales gira el destino el hombre (y sólo ellos): amor, deseo, ambición, religión. Pero, por otra parte, satisface la necesidad de construcción que es natural al artista. Esta oposición hace al teatro, lo vuelve apto para servir a la vida y conmover a los hombres.

PROGRAMA

El Teatro del Equipo restituirá este contraste. Es decir: pedirá a las obras verdad y simplicidad, violencia en los sentimientos y crueldad en la acción. Así, se volverá hacia las épocas en que el amor a la vida se unía a la desesperación de vivir: Grecia antigua (Esquilo, Aristófanes), la Inglaterra isabelina (Forster, Marlowe, Shakespeare), España (Fernando de Rojas, Calderón, Cervantes),

América (Faulkner, Caldwell), nuestra literatura contemporánea (Claudel, Malraux). Pero, por otra parte, reinará la mayor libertad en la concepción de la escenografía y de los decorados. Los sentimientos de todos y de todo tiempo en formas siempre nuevas: es, a la vez, el rostro de la vida y el ideal del buen teatro. El programa del Teatro de Equipo es servir ese ideal y, con ello, hacer amar ese rostro.

El Teatro del Equipo, sin banderías políticas ni religiosas, procura hacer de los espectadores amigos. Para ello ha establecido tarjetas de Amigos del Equipo (20 francos por año) que dan derecho a una reducción del 25%, en las representaciones y al servicio gratuito y personal de los avisos y prospectos del Teatro que permitirán a todos participar de su esfuerzo. Además, será puesto a disposición del público un cuaderno en el que podrá consignar sus deseos y sus críticas.

2.

Presentación de REVUELTA EN ASTURIAS

("ensayo de creación colectiva" dedicado a los amigos del Teatro del Trabajo")

El teatro no se escribe; hacerlo es un mal menor.

Es lo que ocurre con la obra que presentamos hoy al público. No pudiendo ser representada, será al menos leída.

Pero que el lector no juzgue. Que se aplique más bien a traducir en formas, en movimientos y en luces, lo que aquí sólo está sugerido. Sólo a ese precio volverá a poner en su lugar este ensayo.

Decimos: ensayo de creación colectiva. Es verdad. De ahí su único valor. Y también el valor, a título de tentativa, de introducir la acción en un cuadro que apenas le conviene: el teatro. Por otra parte, basta que esa acción conduzca a la muerte, como sucede aquí, para que alcance cierta forma de grandeza que es peculiar de los hombres: la absurdidad.

Por ello, si tuviéramos que escoger otro título, le pondríamos la nieve. Se verá luego por qué. En noviembre, ella cubre las cadenas de Asturias. Hace dos años se extendió sobre nuestros camaradas que fueron muertos por las balas de la Legión. La historia no conservó sus nombres.

El decorado rodea y comprime al espectador, lo obliga a entrar en una acción que prejuicios clásicos le harían ver desde el exterior. No está ante la capital de Asturias sino en Oviedo, y todo gira alrededor de él, que sigue siendo el centro de la tragedia. El decorado está concebido para impedir que se defienda. A cada lado de los espectadores, dos largas calles de Oviedo; ante ellos una plaza pública a la cual da una taberna vista en corte. En medio de la sala, la mesa del Consejo de ministros coronada por un gigantesco altoparlante que figura Radio Barcelona. Y la acción se desarrolla en esos distintos planos alrededor del espectador, que es obligado a ver y a participar según su geometría personal. El ideal sería que la butaca 156 vea las cosas de otro modo que la butaca 157.

3

Jean Giraudoux o Bizancio en el teatro

El teatro francés vive sobre una paradoja a propósito de la cual es quizás tiempo de reflexionar. Tenemos algunos de los mejores escenarios de Europa, si no los mejores. Y desde la otra guerra no tenemos una sola obra dramática que pueda contar como tal. Nuestros escenógrafos están entre los más grandes, pero nuestros autores no los han ayudado para nada. Y se diría que lo que nos falta hoy en día no es tanto el sentido del teatro cuanto el de la obra dramática que, sin embargo, no debiera separarse del primero. Es difícil decir a qué se debe ese divorcio. Pero es fácil ver que existe y, por lo tanto, sería pecado no denunciar-lo cada vez que se presenta la ocasión de hacerlo.

No se trata aquí de las piezas llamadas "de boulevard", que están perimidas y que, para ser indulgente, no son sino juguetes parisienses. Igualmente hay poco qué decir de una cierta categoría de autores dramáticos franceses, especializados en el género "áspero", aplicados a hacer sensible lo más posible la descomposición de una clase o de un medio. Ese teatro pertenece, según los casos, a la broma, al simple diálogo, o al ejercicio.

Pero es más significativo referirse al único autor cuyas piezas estén hoy consagradas por el éxito y el talento, a quien difícilmente pueda negársele una vocación profunda, y que, además, se instala en la actualidad tanto por el lugar exclusivo que ha tomado en el mundo teatral como por el cartel que mantiene todavía en uno de nuestros mayores escenarios. Ya se comprende que se trata del señor Jean Giraudoux y de las representaciones de ***Ondine***.

No caeremos aquí en el ridículo de hablar de una pieza retomada en París después de haber sido aplaudida durante largos meses. Pero el éxito continuo de que goza aún, hace más sensible quizás la paradoja de la que hablaba más arriba y autoriza en cierta medida reflexiones más amplias sobre nuestras actuales concepciones del teatro.

Puesto que, en fin, nadie puede negarle al señor Giraudoux la calidad, la sensibilidad siempre, la emoción a veces. Y, con todo, a quien le pide al teatro algo más que una ebriedad pasajera o la sonrisa de una inteligencia despierta, su obra dramática no puede ofrecerle sino decepción. Bien se siente en qué espíritu se expresa esta opinión. En efecto, nada podría alegrarnos más que ver llegar a un escritor al teatro con la preocupación del estilo y con todos los escrúpulos que hacen al talento. Y una vez que esta aventura ocurre, en una época en que este arte está envilecido por los periodistas de la literatura, uno querría poder adherir plenamente a una expresión que, al menos, no es nunca vulgar. Sin embargo el teatro tiene sus leyes que no parecen ser las del señor Giraudoux, si es que se juzga por esa extraña decepción que, para algunos, sigue a todos sus espectáculos.

Siempre es vano reducir un arte a una sola estética. Pero queda en pie el que cada una de las artes obedece a movimientos que le son propios. La obediencia a esos movimientos, la humildad ante las reglas que a su vez sirven al escritor, constituyen las condiciones de la obra de arte. Y, justamente, el teatro es un arte demasiado singular para que se pueda rechazar sus servidumbres.

Hasta el día de su primera representación, una obra dramática es un poco como la Bella del bosque. No es nada sin el príncipe que viene a despertarla. Y por más que éste sea Dullin, Jouvet o Copeau, nada puede aún por sí solo, y necesita de una serie de monstruos que son tanto los artistas como los maquinistas y los electricistas. Que el teatro sea la realización colectiva del pensamiento de uno solo, he aquí lo que muestra cuál es su verdad profunda y cuál el éxito que le es contemporáneo. Con respecto a los que lo aplauden como respecto de los que lo hacen vivir, este arte está sometido al sufragio universal. Y los sentimientos que ilustra deben recibir, en consecuencia, el acuerdo de todos. Por eso, lo que cuenta en el teatro es la evidencia y la acción. Además, el lado elemental le confiere su nobleza, y si un arte se mide, como se puede creer, por las dificultades contradictorias que presenta, éste es uno de los más grandes, pues pide al artista ser evidente sin ser chato, simple sin vulgaridad, y viviente sin grandilocuencia.

Y es así cómo, a pesar del señor Giraudoux, lo propio de las grandes obras en este dominio es ilustrar un gran sentimiento que avanza sin descanso hacia su fin. Shakespeare ilustró casi siempre

temas de folletín. Pero ese drama del marido engañado se convierte en *Othello* por la fuerza convincente del genio teatral; esa historia de policía y de aparecidos, en Hamlet; y, en otro plano, esa aventura de una suegra enamorada nos da *Fedra*. Así también, el secreto del gran teatro es situarse como lugar geométrico de lo familiar y de lo inhumano. Ya que por esa luz exclusiva que arroja sobre pasiones bien humanas es por lo que se que se aleja más de la realidad. Y por una paradoja conmovedora y singular, es con materiales sacados del corazón del hombre que edifica ese mundo aparte, ese tablado maravilloso en que surgen y hablan los dioses por algunas horas. El tema dramático por excelencia es la soledad de los grandes sentimientos. Hamlet y Othello son especialistas de la pasión, si es que entiende por ello que ésta es su ejercicio exclusivo y que ya no los toca nada de lo que distrae al hombre de sí mismo en la vida cotidiana: entrar en un restaurante o cambiarse de ropa. Esta constante caricatura de la pasión quizás explica algunos de los artificios dramáticos de todos los tiempos, los que sirven para expresar un sentimiento o un personaje tipo: la máscara griega, la estilización del "No" japonés, los símbolos esquilianos, Iago enfrentado a Othello o el "invitus invitam" que resume toda, una tragedia. Así, la más elemental de las artes, por su simplicidad misma, puede volverse la más lejana y la más nostálgica. Así, por ese juego de los cuerpos de las luces, esa precipitación de hombres violentamente coloreados hacia la consumación final, las tragedias más humanas elevan al espectador por encima de sí mismo. El cuerpo es aquí el servidor de sus propias pasiones, el actor es el intérprete de un destino que les pertenece a todos y a nadie.

Este movimiento único, esta fuerza, su lógica sin razón, esta con-secuencia ciega e implacable, hacen el teatro y su repercusión universal. Vidas comenzadas y concluidas en tres horas, el absurdo esencial que precipita a los héroes a conclusiones que los hombres eluden, esas figuras a la vez familiares y desproporcionadas, han definido un mundo en que los juegos del espíritu le ceden lugar a las razones del cuerpo y sus pasiones. ¿Cómo, entonces, un arte hecho de sutilezas y de delicadezas en-contraría su lugar en este universo sin matices?

El teatro, a pesar de las apariencias, y a pesar del señor Giraudoux, no puede ser un juego. O entonces no es sino eso, el más apasionante de todos los juegos. Pero, trágico o no, este arte es siempre serio. Justamente, podría creerse que todo el esfuerzo del señor Giraudoux está en no tomar y no hacer tomar para nada en serio al teatro.

En lugar de obedecer a las leyes de un arte elemental y poderoso, el señor Giraudoux, al contrario, ha puesto a la conciencia bajo los proyectores y a la psicología ante la rampa. Y ese alumbrado

blanco y mudo muestra que Jovet supo dar a Electre muestra bastante bien lo esencial de una obra que parece ser la renovación del teatro y que no es sino su negación. El señor Giraudoux ha cortado en actos la filosofía que le es propia. Y, por un malentendido que se explica mal en un autor tan avisado, ha creído que podían confundirse el movimiento dramático y las ensoñaciones de la inteligencia. Todo el arte del señor Giraudoux consiste en reemplazar los grandes temas de la fatalidad por las acrobacias de la inteligencia. Y quizás él mismo lo sentía, ya que con tanta frecuencia ha pedido a los trágicos griegos el cuadro rígido y conmovedor que le hacía falta pero que, por su falta de fuerza profunda, no podía pretender forjar. Todo el sentido de *Electre* reside quizás en la desproporción que se siente entre el eterno tema de la venganza y las gracias melancólicas que le agrega el señor Giraudoux. Pero ningún arte se beneficiaría con tal mezcla de estéticas.

Al menos en Ondine la cosa es clara. Pues aquí Giraudoux se ha privado de Esquilo y entonces se asiste a la descomposición de un arte reducido a sí mismo. Porque, de los tres actos, llenos hasta estallar de discursos y de agudezas, sólo el tercero conserva quizás algo de verdad. Pero el segundo es más significativo; en su totalidad no es sino una teoría de lo que debiera ser el teatro. Y por más ingeniosa que sea esta teoría en sus ilustraciones, no deja por ello de estar tan alejada del verdadero teatro como lo está la estética del arte de la creación. Aquí Giraudoux pone en escena las intenciones que tiene, y en verdad toda su obra no parece nunca otra cosa que una larga promesa jamás cumplida. Cuando, a final del segundo acto, el chambelán pide un entreacto para los juegos del mago, y el telón cae sobre el verdadero entreacto, queda probado, por este artificio, que el señor Giraudoux se entretiene y que nadie puede tomar en serio esta historia en la cual el actor se vuelve público mientras que el público mismo nunca se siente actor. En un reciente artículo de la N.R.F.¹, Jean Paul Sartre demostraba, que la profundidad que se le conoce, que el arte novelístico del señor Giraudoux no es más que una ilustración de la metafísica de Aristóteles. Es difícil decir qué parte de juego o de desdén comportaba esta demostración. En cambio es fácil sentir su verdad. Pero el Aristóteles del señor Giraudoux ya ha pasado por Alejandría. La afectación ha hecho su obra. Si la gracia, el espíritu, lo convencional y lo encantador pueden, en rigor, convenir a la novela, son la negación misma del teatro, al cual Aristóteles, desmintiendo por anticipado al más elegante de sus ilustradores, encerraba en las categorías de piedad y terror. Y en efecto, ¿quién, entre los que han aplaudido a Electre y a Ondine, se ha sentido proyectado fuera de sí mismo por un horror sagrado?

¹« Nouvelle Revue Française » (nota de la traductora)

El hecho de que uno de los escritores menos aptos para el teatro sea consagrado hoy en día como gran dramaturgo, demuestra justamente hasta qué punto este arte es desconocido. Electre hacía presentirlo, Ondine la simplificación que realiza el escritor en vistas a exaltar "un sentimiento laico que ha invadido para siempre a un personaje" y al mismo tiempo pasa ponerle "límites" dominándolo eficazmente con su inteligencia. Lo propio de la novela clásica francesa sería "atenerse a una idea y hacerla resonar indefinidamente" a lo largo de una trama. Pero aquí se trata del género dramático. Entonces la pasión única se canaliza por el cauce de la acción, que resulta impulsada por el movimiento único de aquélla: "Este movimiento único, esta fuerza, su lógica sin razón, esta consecuencia ciega e implacable, hacen el teatro y su repercusión universal".

Camus pone aquí ejemplos: los celos de Othello, la venganza de Hamlet, la pasión de Fedra. A través de ellos muestra qué quiere decir cuando habla de "elementaridad": esa simplificación, esa unicidad, ese tender unívoco que ilustraría también la palabra "universo", un conjunto de actitudes y acciones que tienden hacia algo único ("versus" es hacia). Pero además demuestra en qué reside la "repercusión universal" del auténtico teatro. Justamente por poner en acción aquel gran Sentimiento, por su "ejercicio exclusivo" y "sin distracciones", estos grandes apasionados solitarios recogen en sí algo que les es esencial a todos los hombres pero que ninguno realiza completamente en la existencia habitual. De allí el sobrecogerse de los espectadores contemplándolos. Se ven reflejados a sí mismos en las tablas, pero llegando a "conclusiones que eluden". Ven a esos héroes manifestando por entero, por medio de sus cuerpos, lo que ellos con sus cuerpos no llegan nunca a manifestar. Así, "el actor es el interprete de un destino que les pertenece a todos y a nadie". De allí la gran paradoja, la paradoja "conmovedora" del arte teatral: el ser a la vez "familiar e inhumano". Camus dice que es "el lugar geométrico de lo familiar y de lo inhumano". Porque estando hecho del material más humano le permite al hombre sobrepasarse, elevarse, remontarse hasta su anhelo nunca saciado en la vida.

Se ve aquí esa otra gran contradicción que realiza el arte teatral cuando es verdaderamente grande. Aquí reside también su "seriedad". Pone en juego -sin ser un juego, o siendo "el más apasionante de los juegos"- un ansia de infinito que le es connatural al hombre, y que otro gran autor francés, Pascal, muy caro a Camus por sus desgarramientos, ha expresado también con su famoso "l'homme dépasse infiniment l'homme", ofrece la prueba de ello. Allí la emoción corre, luego se detiene. El movimiento se esboza, y bruscamente se desvía. Aquí sólo a sí misma se sirve la inteligencia, y es en vano esperar, esperanzarse, y perseguir un poco de aquel calor humano y de aque-

lLa divina pasión que nos hace amar por igual a Hamlet y a Iago. Al cabo de este fuego de artificio, de estos juegos cosquilleantes del espíritu, en el momento mismo en que Hans, antes de morir, logra encontrar acentos provenientes del corazón para abandonar el poema en el que aparecía como un extranjero, el corazón se nos oprime un poco. Pero, tanto como el destino del caballero sobrepasado por el amor, lo que nos conmueve son los signos de lo que hubiera podido ser Ondine, es esa nostalgia singular que prolonga a las obras de arte frustradas.

Albert Camus

La Lumière, 10 de mayo de 1940.

Primera parte

TEXTOS DE ALBERT CAMUS SOBRE TEATRO

(Traducidos de las Obras Completas, ed. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris.)

TEXTOS CRITICOS
de
SUS PROPIAS OBRAS DRAMÁTICAS

4

Prefacio para la edición conjunta de **EL MALENTENDIDO** y **CALÍGULA** (1944)

En *El Malentendido* y *Calígula* Albert Camus recurre a la técnica del teatro para precisar el pensamiento cuyo punto de partida había marcado en *El Extranjero* y en *El Mito de Sísifo* bajo las formas de novela y ensayo.

¿Esto autorizaría a considerar el teatro de Albert Camus como un "teatro filosófico"? No, sí se designa así a esa forma perimida del arte dramático en la cual la acción languidecía bajo el peso de las teorías. *El Malentendido* no es "pieza de tesis" puesto que solamente se coloca en el plano trágico y repugna toda teoría. Y nada más "dramático" que *Calígula* cuyo solo prestigio le viene de la historia.

Pero el pensamiento es acción al mismo tiempo y, en ese sentido, estas piezas forman un teatro del imposible. Gracias a una situación (el Malentendido) o un personaje (Calígula) imposible, esas piezas tratan de dar vida a los conflictos que debe atravesar primero todo pensamiento activo

antes de llegar a las únicas soluciones valederas. Este teatro da a entender, por ejemplo, que cada uno lleva en sí una parte de ilusiones y de malentendido que está destinada a ser matada. Sólo que ese sacrificio libera quizás otra parte del individuo, la mejor, que es la de la rebeldía y de la libertad. Pero, ¿de qué libertad se trata? Calígula, obsesionado de imposible, trata de ejercer cierta libertad de la cual simplemente se dice, para terminar, "que no es la buena". Es por ello que, a su alrededor, el universo se despuebla y la escena se vacía hasta que él mismo muere. No se puede ser libre contra los demás hombres. ¿Y cómo se puede ser libre? Esto no está dicho todavía.

5

Prefacio para **EL MALENTENDIDO** (sin fecha)

El Malentendido es ciertamente una pieza sombría. Fue escrita en 1943, en medio de un país encerrado y ocupado, lejos de todo lo que amaba. Lleva los colores del exilio. Pero no creo que sea una pieza desesperante. La desgracia no tiene otro medio de superarse a sí misma que transfigurarse por lo trágico. "Lo trágico, ha dicho Lawrence, debería ser como un gran puntapié a la desgracia". *El Malentendido* trata de retomar en una fabulación contemporánea los temas antiguos de la fatalidad. El público dirá si esta trasposición ha sido lograda. Pero, terminada la tragedia, sería falso creer que esta pieza aboga por la sumisión a la fatalidad. Al contrario, es pieza de rebeldía, y podría comportar aún una moraleja de sinceridad. Si el hombre quiere ser reconocido, debe decir simplemente quién es. Si se calla o miente, muere solo, y a su alrededor todo queda condenado a la desgracia. Sí, por el contrario, dice la verdad, morirá sin duda pero después de haber ayudado a vivir a los otros y a sí mismo.

Albert Camus

6

Carta al director de "LA NAVE" (enero de 1946)

Estimado Señor:

He leído el artículo que Henri Troyat ha dignado consagrar a *Calígula* en el último número de "La Nave". Gracias por habérmelo enviado. He apreciado las intenciones de Troyat y la cortesía de su tono.

Pero comienzo a impacientarme levemente (muy levemente) por la continua confusión que me mezcla al existencialismo. Mientras el malentendido corría por los diarios, la cosa no era tan grave. Pero que ahora gane las revistas es prueba bastante de la falta de información del crítico. Puesto que Troyat escribe: "Toda la pieza del señor Camus no es sino una ilustración de los principios existencialistas del señor Sartre", me siento obligado a precisar tres puntos:

1. Calígula fue escrito en 1938. En esa época el existencialismo francés no existía en su versión actual, es decir atea. En esa época Sartre no había publicado aún las obras en las que iba a darle una forma a esa filosofía.

2. El único libro de ideas que yo haya escrito alguna vez, *El Mito de Sísifo*, es taba dirigido justamente contra filosofías existencialistas. Una parte de esta crítica se aplica todavía, en mi espíritu, a la filosofía de Sartre.

3. No es que se acepte la filosofía existencialista porque uno diga que el mundo es absurdo. Con tal criterio, el 80% de los pasajeros del subterráneo son existencialistas si tengo en cuenta las conversaciones que allí oigo. En verdad no puedo creerlo. El existencialismo es una filosofía completa, una visión del mundo, que supone una metafísica y una moral. Aunque perciba la importancia histórica de ese movimiento, no tengo confianza suficiente en la razón como para entrar en un sistema. Y esto es tan cierto que el manifiesto de Sartre, en el primer número de "Los Tiempos Modernos", me parece inaceptable.

La tarea de una revista no es confundir (esto lo hacen muy bien los diarios) sino matizar. Pienso por ello que ni Troyat ni usted me odiarán por estas precisiones. Note que no me hago demasiadas ilusiones sobre el valor de *Calígula*. Pero al fin vale más ser criticado sobre lo que uno es realmente. Cordialmente,

Albert Camus

- ¿Usted se interesó tempranamente por el teatro?

A.C.- Sí. Reuní una compañía y monté piezas en las que yo mismo actuaba. Empujado por la necesidad, intervine en una "tournée" de profesionales e interpreté nuestros clásicos a través de toda la A.F.N.¹. Desde hace veinte años el teatro bajo todas sus formas me apasiona y me instruye.

- ¿Cuándo fue escrito *Calígula*, y para quién?

A.C.- *Calígula* fue escrito en 1938. Yo tenía 25 años. Nuestra compañía, que se llamaba El Equipo, tenía ya varios años de edad. Se había propuesto hasta entonces empresas considerables: Esquilo, los Isabelinos, Dostoievsky, Malraux, Gide. *Calígula* no era sino un ensayo y, por algunos lados, una pieza de escenógrafo. Yo debía interpretar el papel de Calígula. Y después las circunstancias fueron contrarias. Vino la guerra y con ella terminó una cierta vida, que era bella.

- ¿Piensa que la experiencia de las tablas, como actor y como escenógrafo, le sirvió más tarde en la escritura dramática?

A.C.- Por supuesto. Me enseñó primero que había, como se dice, leyes en el teatro, y después que esas leyes están hechas para ser violadas. Leo con frecuencia que tal o tal pieza no respeta las leyes del teatro. A los que siempre hablan de esas leyes, los desafío a que las definan. Si llegan a definir las evidencias que todos conocemos, nos daremos cuenta de que ni los trágicos griegos, ni Shakespeare, ni Moliere las han tenido en cuenta, dada la ocasión. Pero he aprendido sobre las tablas que el teatro se carga con pocas cosas: con la tela para el decorado y, para la pieza, caracteres y un lenguaje.

- Algunos críticos se han obstinado en ver en *Calígula* la ilustración (reconociéndola magnífica, por otra parte) de teorías filosóficas. Yo veo en ella, más bien, el estudio de un carácter y la pintura de ese desgarramiento atroz que es el pasaje de la adolescencia a la edad de hombre. Me gustaría que me diga si, a mi vez, estoy en un error.

¹ A.F.N.: Argelia Francesa Nacional.

A.C.- *Calígula* no es, en efecto, sino la pintura de un carácter tal como conviene en el teatro: simplificado y llevado al extremo con un "movimiento insensible". En cuanto a lo demás, yo no sé lo que es una pieza filosófica. Por poco que uno se eleve por encima de la cama, se clama hoy a la metafísica. Pero le propondría tres temas de meditación:

1) En el teatro contemporáneo no hay más ideas generales, sino más bien menos, que en Esquilo o en Shakespeare.

2) Si se da el caso de oír a veces cursos de filosofía en el teatro, es en el escenario de nuestros bulevares.

3) Se confunde el teatro escrito y el teatro de ideas. Si uno no escribe en el lenguaje de jerga y de onomatopeyas que constituye el fondo de las conversaciones perezosas, sí uno se esfuerza tan sólo por escribir correctamente, entonces uno es un pensador.

¡Qué importa! No hay teatro sin gran lenguaje. Con ese fin... (ilegible) Copeau lo había comprendido antes que nadie. Gracias a él, el teatro fue arrancado de medio siglo de vulgaridad y volvió a ser lo que realmente es: la forma superior del arte literario.

8

Otro texto de la misma época, sin fecha

- ¿El teatro intelectual?

A.C.- No lo conozco. Es curioso, qué sombría se ha vuelto esta época ante las más simples preocupaciones de la inteligencia. Desde que uno se eleva un poco por encima de la cama, surgen **fuertes** sospechas que se inclinan sobre el "mal caso". El resultado es que no se tarda en denunciar como filosóficas ambiciones bien banales. Si se resumiera el argumento de piezas llamadas "intelectuales" se encontrarían perogrulladas. El teatro actual -y guardando todas las proporciones- no es más intelectual que el de los Griegos, el de nuestros clásicos o el de Shakespeare. También temo que se confunda el teatro escrito y el teatro intelectual.

- ¿El porvenir?

A.C.- Este movimiento continuará: no se detiene tan pronto un renacimiento. La prueba está que el único teatro intelectual que conozco se halla en estado de pretensiones en muchas piezas de boulevard.

- ¿Dios?

A.C.- No lo he encontrado en nuestro teatro. Quizás en *El Maestro de Santiago*. Pero a Claudel, a quien se da por competente, le parece una odiosa herejía. Es cierto que un hombre que rechaza los bienes de este mundo con tan diabólica obstinación: ¿Quizás usted querría hablar de un teatro cristiano? Pero para hacer teatro cristiano hay que ser cristiano, me parece. No veo nada de eso a nuestro alrededor.

- ¿El porvenir de Dios en este teatro?

A.C.- ¿Qué vendría a hacer en esta galera?

Programa para el “Nuevo Teatro” (1958)

Calígula fue compuesto en 1938 después de una lectura de los *Doce Césares* de Suetonio. A través de Suetonio, Calígula se me apareció como un tirano de una especie relativamente rara, quiero decir: un tirano inteligente¹, cuyos móviles parecían singulares y profundos al mismo tiempo. En particular, es el único que yo sepa, que haya vuelto al poder mismo en objeto de irrisión. Leyendo la historia de ese gran comediante trágico, lo veía ya sobre las tablas. Por eso escribí esa pieza para el teatrillo que había montado en Argel. La guerra contrarió mis proyectos y Calígula tuvo la suerte más cierta de ser acogido por primera vez en París en 1945 por Jacques Hébertot. Ahora la pieza es retomada en el Nuevo Teatro de la señora Elvire Popesco y del señor Hubert de Malet con jóvenes comediantes, en un escenario de ensayo bastante parecido a aquel para el cual había sido escrita.

¹ Los subrayados son de Camus.

Se sobreentiende que Calígula se inspira también en mis preocupaciones de la época en que encontré a los *Doce Césares*. Por lo cual no se trata de una pieza histórica. ¿De qué se trata?

(Sigue el texto de la Edición Americana desde "Calígula, príncipe relativamente amable...**"hasta"**...juzgar esta obra")

Sí fueran necesarias consideraciones más generales, propondría ahora éstas: en *Calígula* se puede leer que la tiranía no se justifica, ni siquiera por razones elevadas. La historia, y en particular nuestra historia, nos ha gratificado después con tiranos más tradicionales: pesados, densos y medio-cres déspotas, al lado de los cuales Calígula aparece como un inocente vestido de cándido lino. También ellos se creían libres puesto que reinaban absolutamente. Y no lo eran más que lo que lo es el emperador romano en mí pieza. Sólo que éste lo sabe y acepta morir por ello, lo cual le confiere una especie de grandeza que no ha conocido la mayoría de los otros tiranos.

10

PRESENTACION de **LOS JUSTOS**

(En el programa para las representaciones del teatro Hébertot-estreno: 15-12-1949)

En febrero de 1905, en Moscú, un grupo de terroristas, pertenecientes al partido socialista revolucionario, organizaba un atentado con bomba contra el gran duque Sergio, tío del zar. Este atentado, y las circunstancias singulares que lo precedieron y siguieron, constituyen el asunto de Los Justos. En efecto, por más extraordinarias que puedan parecer algunas de las situaciones de esta pieza, son históricas sin embargo. Esto no quiere decir que Los Justos sean una pieza histórica (como se verá). Pero todos mis personajes han existido realmente y se han comportado como lo digo. Sólo he tratado de hacer verosímil lo que ya era verdadero.

Hasta he conservado el nombre real, Kaliayev, para el héroe de Los Justos. No por pereza de imaginación, sino por respeto y admiración hacia hombres y mujeres que, en la más despiadada tarea, no pudieron desentenderse del corazón. Desde entonces se ha progresado, es verdad, y el odio

que pesaba sobre esas almas excepcionales como un sufrimiento intolerable, se ha convertido en cómodo sistema. Razón de más para evocar esas grandes sombras, su justa rebeldía, su fraternidad difícil, los esfuerzos desmesurados que hicieron para ponerse de acuerdo con el asesinato -y para decir así dónde reside nuestra fidelidad.

(Camus completó esta presentación para las representaciones de 1955 en la Comedia del Este con las "precisiones" que figuran en el Prefacio de la Edición americana).

11

PREFACIO A LA EDICION AMERICANA DEL TEATRO DE ALBERT CAMUS

("Calígula and three others plays", Knopf éd., 1958)

Las piezas que componen esta colección fueron escritas entre 1938 y 1950. La primera, *Calígula*, fue compuesta en 1938, después de una lectura de los *Doce Césares* de Suetonio. Destinaba esta pieza al teatrillo que yo había establecido en Argel, y mi intención era, simplemente, hacer el papel de Calígula. Los actores debutantes tienen esas ingenuidades. Además, yo tenía 25 años, edad en la que uno duda de todo, excepto de uno mismo. La guerra me forzó a la modestia y *Calígula* fue representado en 1946, en el teatro Hébertot de París.

Calígula es, pues, una pieza de actor y de escenógrafo. Pero, por supuesto, está inspirada por mis preocupaciones de esa época. A pesar de que la crítica francesa la acogió muy bien, con frecuencia habló, para mí gran asombro, de pieza filosófica. ¿Qué hay de ello exactamente?

Calígula, príncipe relativamente amable hasta entonces, se da cuenta a la muerte de Drusilla, su hermana y su amante, de que el mundo tal como va no es satisfactoria. Desde ese momento, obsesionado por lo imposible, envenenado de desprecio y de horror, trata, mediante el asesinato y la perversión sistemática, de ejercer una libertad que al final descubre no ser la buena. Recusa la amistad y el amor, la simple solidaridad humana, el bien y el mal. Toma al pie de la letra a los que lo rodean, los fuerza a la lógica, nivela todo a su alrededor por la fuerza de su rechazo y por la rabia de destrucción a donde lo lleva su pasión de vivir.

Pero, sí su verdad es rebelarse contra el destino, su error es negar a los hombres. No es posible destruirlo todo sin destruirse a sí mismo. Por lo cual Calígula despuebla el mundo que lo rodea y, fiel a su lógica, hace lo posible para armar en su contra a los que terminarán por matarlo. Calígula es la historia de un suicidio superior. Es la historia del más humano y el más trágico de los errores. Infidel al hombre por fidelidad a sí mismo, Calígula acepta morir por haber comprendido que ningún ser puede salvarse solo y que no se puede ser libre contra los otros hombres.

Se trata, pues, de una tragedia de la inteligencia. De allí que se haya concluido muy naturalmente que ese drama era intelectual. Personalmente, creo conocer bien los defectos de esta obra. Pero en vano busco la filosofía en esos cuatro actos. O, si ella existe, se encuentra a nivel de esta afirmación del héroe: "Los hombres mueren y no son felices". Bien modesta ideología, como se ve, y que tengo la impresión de compartir con M. de la Palíce y con la humanidad entera. No, mí ambición era otra. La pasión de lo imposible es, para el dramaturgo, un objeto de estudio tan valedero como la avidez o el adulterio. Mí proyecto era: mostrarla en su furor, mostrar sus estragos, y hacer estallar su fracaso. En base a ello hay que juzgar esta obra.

Permítaseme todavía dos palabras- Hallaron mí pieza provocativa algunos que sin embargo encuentran natural que Edipo mate a su padre y se case con su madre y que admiten el "ménage á trois", con tal de que se limite a los barrios elegantes. No obstante, tengo poca estima por cierto arte que escoge ser chocante por no saber ser convincente. Y sí, por desgracia, llegara a ser escandaloso, lo sería tan sólo a causa de ese gusto desmesurado por la verdad que un artista no sabría repudiar sin renunciar a su mismo arte.

El Malentendido fue escrito en 1941, en la Francia ocupada. Yo vivía entonces, defendiendo mí pellejo, en medio de las montañas del centro de Francia. Esta situación histórica y geográfica bastaría para explicar el género de claustrofobia del que sufría entonces y que se refleja en esta pieza. Es un hecho que en ella se respira mal. Pero en ese entonces a todos se nos había acertado la respiración. Esto no impide que me moleste la negrura de la pieza tanto como molestó al público. Para estimularlo a abordar la pieza, yo le propondría al lector:

- 1°) admitir que la moralidad de la pieza no es enteramente negativa;
- 2°) considerar al "Malentendido" como una tentativa de creación de una tragedia moderna.

El tema de esta pieza es: un hijo que quiere hacerse reconocer sin tener que decir su nombre y que es matado por su madre y por su hermana, como consecuencia de un malentendido. Sin duda,

se trata de una visión muy pesimista de la condición humana. Pero esto puede conciliarse con un optimismo relativo en lo que concierne al hombre. Porque, en fin, eso quiere decir que todo hubiera si-do distinto sí el hijo hubiera dicho: "Soy yo, éste es mi nombre". Eso quiere decir que en un mundo injusto o indiferente, el hombre puede salvarse a sí mismo, y salvar a los demás, mediante el uso de la sinceridad más simple y de la palabra más justa.

También el lenguaje chocó. Y me lo imaginaba. Pero sí hubiera vestido de peplos a mis personajes, quizás todo el mundo hubiera aplaudido. Hacer hablar el lenguaje de la tragedia a personajes contemporáneos era, en cambio, mi propósito. Nada más difícil, a decir verdad, puesto que hay que encontrar un lenguaje lo bastante natural como para ser hablado por contemporáneos, y lo bastante insólito para alcanzar el tono trágico. Para aproximarme a ese ideal traté de introducir alejamiento en los caracteres y ambigüedad en los diálogos. El espectador debía experimentar así un sentimiento de familiaridad al mismo tiempo que de extrañamiento. El espectador, y el lector. Pero no estoy seguro de haber logrado la buena dosis.

En cuanto al personaje del viejo sirviente, no simboliza obligatoriamente al destino. Cuando la sobreviviente del drama apela a Dios, es él el que responde. Pero se trata, quizás, de un malentendido más. Sí él responde "no" a la que le pide ayuda, es porque en efecto no tiene la intención de ayudarla, y porque en un cierto punto de sufrimiento o. de injusticia nadie puede ya nada para nadie y el dolor es solitario.

Por otra parte, no tengo la impresión de que estas explicaciones sean realmente útiles. Sigo juzgando que *El Malentendido* es una obra de acceso fácil a condición de que se acepte su lenguaje y que se esté dispuesto a admitir que el autor se ha comprometido en ella profundamente. El teatro no es un juego, esa es mi convicción.

Cuando *El Estado de sitio* se representó en París, obtuvo sin esfuerzo una crítica unánime. Ciertamente pocas piezas han logrado una desaprobación tan completa. Este resultado es tanto más lamentable cuanto que yo no dejé nunca de considerar que *El Estado de sitio*, con todos sus defectos, es quizás, entre todos mis escritos, el que más se parece a mí. El lector queda libre para decidir si esta imagen, aunque fiel, no le resulta simpática. Pero para dar más fuerza y libertad a ese juicio, debo primero recusar algunos prejuicios. Es, pues, preferible saber:

1º) que *El Estado de Sitio* no es, en manera alguna, una adaptación de mi novela *La Peste*. Sin duda, he dado a uno de mis personajes ese nombre simbólico. Pero, puesto que se trata de un dictador, esa denominación es correcta.

2º) que *El Estado de Sitio* no es una pieza de concepción clásica. Se la podría aproximar, al contrario, a lo que en nuestra Edad Media se llamaba 'moralidades', y en España "autos sacramentales", especie de espectáculos alegóricos que ponían en escena a temas conocidos ya antes por todos los espectadores. Centré mi espectáculo alrededor de lo que me parecía ser la única religión viviente en el siglo de los tiranos y de los esclavos, es decir: la libertad. Por tanto, es perfectamente inútil acusar a mis personajes de ser simbólicos. Me declaro culpable. Mi objeto confesado era arrancar al teatro de las especulaciones psicológicas y hacer resonar en nuestras escenas murmurantes los grandes clamores que hoy en día humillan o liberan a multitudes de hombres. Tan sólo desde ese punto de vista, sigo persuadido de que mi tentativa merece interés. Es interesante hacer notar que esta pieza sobre la libertad es tan mal recibida por las dictaduras de derecha como por las dictaduras de izquierda. Habiendo sido representada sin interrupción, desde hace años, en Alemania, no ha sido representada ni en España ni detrás de la cortina de hierro. Quedaría aún mucho por decir sobre las intenciones ocultas o explícitas de esta pieza. Pero sólo he querido aclarar el juicio de mis lectores, no inclinarlo.

Los Justos tuvieron más suerte. Fueron bien acogidos. No obstante sucede que la alabanza, como la censura, nazca de un <<malentendido. Querría por ello precisar todavía:

1º) que los hechos recordados en *Los Justos* son históricos, aún la sorprendente entrevista de la Gran Duquesa con el asesino de su marido. Lo que hay que juzgar entonces es solamente acerca del modo con que logré hacer verosímil lo que era verdadero.

2º) que la forma de esta pieza no debe engañar al lector. Traté allí de obtener una tensión dramática por los medios clásicos, es decir, mediante el enfrentamiento de personajes iguales en fuerza y en razón. Pero sería falso concluir de ello que todo se equilibra y que con respecto al problema que ahí planteo, recomiendo la inacción. Mi admiración por mis héroes, Kalyayev y Dora, es total. Sólo he querido mostrar que la acción en sí misma tenía límites. No existe acción buena o justa sin el reconocimiento de esos límites, y sin la aceptación de la muerte, en el caso de tener que traspasarlos. Nuestro mundo nos muestra hoy un rostro repugnante, justamente porque está fabricado por hombres que se acuerdan el derecho de traspasar esos límites, y de matar primero a los de-

más, sin morir ellos mismos. Es así como la justicia, hoy en día, sirve en todo el mundo de coartada a los asesinos de toda justicia.

Dos palabras todavía para hacer conocer al lector lo que no encontrará en este libro. Aunque me gusta apasionadamente el teatro, tengo la desgracia de que me gusten una sola clase de piezas, sean ellas cómicas o trágicas. Después de una larga experiencia de escenógrafo, de actor y de autor dramático, me parece que no existe verdadero teatro sin lenguaje y sin estilo, ni obra dramática que no ponga en juego, a ejemplo de nuestro teatro clásico y de los trágicos griegos, el destino humano entero en lo que tiene de simple y de grande. Sin pretender igualarlos, ellos son, al menos, los modelos que hay que proponerse. La psicología, las anécdotas ingeniosas y las situaciones picantes, sí bien pueden divertirme en cuanto espectador, me dejan indiferente en cuanto autor. Reconozco de buen grado que esta actitud es discutible. Pero me parece preferible presentarme, en ese punto, tal cual soy. Así prevenido, el lector podrá, sí quiere, privarse de seguir adelante. En cuanto a aquellos a los que no los desaliente mi posición, tendré la seguridad de obtener de ellos esa extraña amistad que liga por encima de las fronteras al lector y al autor, y que, cuando es sin malentendido, sigue siendo la real recompensa del escritor.

Albert Camus

TEORIA DE LA TRAGEDIA

12

SOBRE EL PORVENIR DE LA TRAGEDIA

(Conferencia pronunciada en Atenas en 1955)

Un sabio oriental pedía siempre en sus plegarias que la divinidad le evitase vivir en una época interesante. Nuestra época es totalmente interesante, lo cual es decir que es trágica. ¿Tenemos al menos, para purgarnos de nuestras desgracias, el teatro de nuestra época o podemos esperar tenerlo? Dicho de otra manera: ¿es posible la tragedia moderna? Esta es la cuestión que me propongo hoy. Pero esta cuestión, ¿es razonable? ¿No es acaso del tipo: "Tendremos un buen gobierno?", o: "¿Se volverán modestos nuestros escritores?", cuestiones interesantes, sin duda, pero que hacen soñar más que pensar.

No lo creo. Creo, por el contrario, y por dos razones, que podemos interrogarnos legítimamente acerca de la tragedia moderna. La primera razón es que los grandes períodos del arte trágico se ubican, en la historia, en siglos-bisagras, en momentos en que la vida de los pueblos está cargada a la vez de gloria y de amenazas, en que el porvenir es incierto y el presente dramático. Después de todo, Esquilo es el combatiente de dos guerras y Shakespeare el contemporáneo de una bonita seguidilla de horrores. Además los dos están en una especie de recodo peligroso en la historia de la civilización.

Podemos notar, en efecto, que en los treinta siglos de la historia occidental, desde los Dorios hasta la bomba atómica, no existen sino dos períodos de arte trágico, y los dos estrechamente encerrados en el tiempo y en el espacio. El primero es griego, presenta una notable unidad, y dura un siglo, desde Esquilo hasta Eurípides. El segundo dura apenas un poco más, y florece en los países limítrofes de la punta de la Europa occidental. En efecto, no se ha subrayado suficientemente que la explosión magnífica del teatro isabelino, el teatro español del siglo de oro y la tragedia francesa del siglo XVII son prácticamente contemporáneos. Cuando Shakespeare muere, Lope de Vega tiene 54 años y ha hecho representar una gran parte de sus piezas, y viven Calderón y Corneille. No existe más distancia en el tiempo entre Shakespeare y Racine que entre Esquilo y Eurípides. Históricamente, al menos, podemos considerar que se trata, con estéticas diferentes, de una sola y magnífica floración, la del Renacimiento, que nace en el desorden inspirado de la escena isabelina y termina en perfección formal en la tragedia francesa.

Más de veinte siglos transcurren entre esos dos momentos trágicos. Durante esos veinte siglos no hay nada, nada, sino el misterio cristiano que puede ser dramático pero no es trágico, -y diré más adelante por qué. Se puede decir, pues, que se trata de épocas muy excepcionales que deberían, por su misma singularidad, informarnos acerca de las condiciones de la expresión trágica. Creo que éste es un estudio extremadamente apasionante y que debería ser emprendido con rigor y paciencia por verdaderos historiadores. Pero sobrepasa mi competencia, y querría evocar sólo a su propósito las reflexiones de un hombre de teatro. Cuando se examina el movimiento de las ideas en esas dos épocas y en las obras trágicas del tiempo, nos encontramos ante una constante. En efecto: las dos épocas marcan una transición entre las formas de pensamiento cósmico, impregnadas todas de lo divino y de lo sagrado, y otras formas, animadas, por el contrario, por la reflexión individual y racionalista. El movimiento que va de Esquilo a Eurípides es, a grosso modo, el que va de los pensadores presocráticos a Sócrates mismo (Sócrates, que desdeñaba la tragedia, hacía una excepción con Eurípides). De la misma manera, de Shakespeare a Corneille vamos del mundo de las fuerzas oscuras y misteriosas, que son todavía las de la Edad Media, al universo de valores individuales afirmados y mantenidos por la voluntad humana y la razón (casi todos los sacrificios racinianos son sacrificios de razón). Es el mismo movimiento, en suma, que va de las teologías apasionadas de la Edad Media a Descartes. Aunque este movimiento aparece más claro en Grecia, por más simple y encerrado en un solo lugar, es el mismo en los dos casos. Las dos veces, en la historia de las ideas, el individuo se desprende poco a poco de un cuerpo sagrado y se yergue ante el mundo antiguo del terror y la devoción. Las dos veces, en las obras, pasamos de la tragedia ritual y de la celebración casi religiosa, a la tragedia psicológica. Y las dos veces, el triunfo definitivo de la razón individual, en Grecia en el siglo IV, en Europa en el siglo XVIII, seca por largos siglos la producción trágica.

En lo concerniente a nosotros, ¿qué conclusiones podemos sacar de estas observaciones? En primer lugar, esta observación muy general que la edad trágica parece coincidir cada vez con una evolución en que el hombre, conscientemente o no, se desprende de una forma antigua de civilización y se encuentra ante ella en estado de ruptura sin haber encontrado, con ello, una nueva forma que le satisficiera. En 1955 estamos en eso, me parece, y por lo tanto puede plantearse la cuestión de saber si el desgarramiento interior hallará entre nosotros una expresión trágica. Sólo que los veinte siglos de silencio que separan a Esquilo de Shakespeare deben invitarnos a la pru-

dencia. Después de todo, la tragedia es una flor rarísima y la probabilidad de verla desarrollarse en nuestra época no deja de ser escasa. Pero una segunda razón nos anima a interrogarnos aún acerca de esta probabilidad. Se trata, esta vez, de un fenómeno muy particular que hemos podido observar en Francia desde hace unos treinta años, exactamente después de la reforma de Jacques Copeau. Ese fenómeno es el regreso de los escritores al teatro, colonizado hasta entonces por los fabricantes y los comerciantes de la escena. La intervención de los escritores trae así la resurrección de las formas trágicas que tienden a reponer el arte dramático en su verdadero lugar, en la cima de las artes literarias. Antes de, Copeau (y a excepción de Claudel, que nadie representaba) el lugar privilegiado del sacrificio teatral era entre nosotros la cama de dos plazas. Y cuando la pieza lograba un éxito particular, los sacrificios se multiplicaban y las camas también. En suma: un negocio, como tantos otros, donde todo se pagaba, por decirlo así al peso de la bestia. Por lo demás, he aquí la opinión de Copeau: "...sí es que hemos de nombrar más claramente el sentimiento que nos anima, la pasión que nos empuja, nos constriñe, nos obliga, a la que debemos ceder al fin: es la indignación".

"Una industrialización desenfrenada que día a día más cínicamente degrada nuestra escena francesa y aleja de ella al público cultivado; el acaparamiento de la mayoría de los teatros por un puñado de "entretenedores" a sueldo de comerciantes desvergonzados; en todos lados y aún en aquellos donde las grandes tradiciones deberían salvaguardar algún pudor, el mismo espíritu de comiquería y de especulación, la misma bajeza; en todos lados el engaño, la puja de todo tipo y el exhibicionismo de toda clase parasitando un arte que se muere y que ya no interesa; en todos lados pusilanimidad, desorden, indisciplina, ignorancia y necedad, desdén del creador, odio a la belleza; una producción más y más loca y vana, una crítica más y más condescendiente, un gusto público más y más extraviado: he ahí lo que nos indigna y nos subleva."

Después de ese bello clamor, que fue seguido de la creación del "Vieux Colombier", el teatro entre nosotros -y ésta es nuestra deuda inagotable con Copeau- ha vuelto a encontrar poco a poco sus títulos de nobleza, es decir: un estilo. Gide, Martín du Gard, Giraudoux, Montherlant, Claudel y tantos otros le han vuelto a dar una fastuosidad y ambiciones desaparecidas desde hacía un siglo. Al mismo tiempo, un movimiento de ideas y de reflexión sobre el teatro, cuyo producto más significativo es el bello libro de Antonin Artaud "El Teatro y su doble", la influencia de teóricos extranje-

ros como Gordon Craig y Appia, instalaron la dimensión trágica en el centro de nuestras preocupaciones.

Al cotejar todas estas observaciones, podría, pues, dar límites claros al problema que quería evocar ante vosotros. Nuestra época coincide con un drama civilización que podría favorecer, hoy como antaño, la expresión trágica. Al mismo tiempo, muchos escritores, en Francia y fuera de ella, se preocupan de dar a la época su tragedia. ¿Es razonable este sueño, es posible esta empresa, y en qué condiciones? He ahí la cuestión de actualidad, según creo, para todos aquellos a quienes el teatro apasiona al igual que una segunda vida. Por supuesto, nadie hoy en día está en condiciones de dar a esta cuestión una respuesta decisiva del tipo: "Condiciones favorables. Tragedia en consecuencia". Me limitaré, pues, a algunas sugerencias en relación a esa gran esperanza de los hombres de cultura en Occidente.

En primer lugar: ¿qué es una tragedia? La definición de lo trágico ha ocupado mucho a los historiadores de la literatura, y a los mismos escritores, aunque ninguna fórmula ha recibido el acuerdo de todos. Sin pretender decidir un problema ante el cual tantas inteligencias vacilan, puedo, al menos, preceder por comparación y tratar de ver en qué, por ejemplo, la tragedia difiere del drama o del melodrama. He aquí cuál me parece la diferencia: las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas, igualmente sustentadas en razón. En el melodrama o el drama, por el contrario, esa solamente es legítima. Dicho de otra manera, la tragedia es ambigua, el drama es simplista. En la primera, cada fuerza es al mismo tiempo buena y mala. En la segunda, una es el bien, la otra es mal (y por eso en nuestros días el teatro de propaganda no es otra cosa que la resurrección del melodrama). Antígona tiene razón, pero Creón no está errado. De la misma manera Prometeo es a la vez justo e injusto, y Zeus que lo oprime sin piedad está también en su derecho. En resumen: la fórmula del melodrama sería: "Uno solo es justo y justificable", y la fórmula trágica por excelencia: "Todos son justificables, nadie es justo". Esta es la razón por la cual el coro de las tragedias antiguas da principalmente consejos de prudencia. Pues sabe que dentro de un cierto límite todos tienen razón y que el que, por ceguera o pasión, ignora e se(limite se precipita en la catástrofe para hacer triunfar un derecho que sólo él cree poseer. Así, el tema constante de la tragedia antigua era el límite que no había que traspasar. A un lado y al otro de este límite se chocan fuerzas igualmente legítimas, en un enfrentamiento vibrante e ininterrumpido. Equivocar-

se acerca de ese límite, querer romper ese equilibrio, es destruirse. También en "Macbeth" o en "Phédre" (aunque de manera menos pura que en la tragedia griega), encontraremos esta idea del límite que no se debe traspasar, tras el cual están la muerte o el desastre. Nos explicamos así por qué el drama ideal; como el drama romántico, es en primer término movimiento y acción, puesto que figura la lucha del bien contra el mal y las peripecias de esa lucha, mientras que la tragedia ideal; y particularmente la griega, es en primer lugar tensión puesto que es la oposición, en furiosa inmovilidad, de dos potencias, cubiertas cada una de las dobles máscaras del bien y del mal. Por supuesto, entre estos dos tipos extremos del drama y de la tragedia, la literatura dramática ofrece todos los intermediarios.

Pero, quedándonos en las formas puras, ¿cuáles son los dos poderes que se oponen en la tragedia antigua, por ejemplo? Si tomamos "Prometeo encadenado" como tipo de esa tragedia, podemos decir que es, por una parte, el hombre y su deseo de poder, y, por otra, el principio divino que se refleja en el mundo. Hay tragedia cuando el hombre por orgullo (o por necesidad comoe Ajax) entra en contestación con el orden divino, personificado en un dios o encarnado en la sociedad. Y tanto más grande será la tragedia cuanto más legítima sea esta rebeldía y aquel orden más necesario.

En consecuencia todo lo que en el interior de la tragedia tiende a romper ese equilibrio, afecta a la tragedia como tal. Si el orden divino no supone ninguna contestación y no admite sino la falta y el arrepentimiento, no hay tragedia. Podrá haber solamente misterio o parábola, o también lo que los Españoles llamaban acto de fe o acto sacramental, es decir un espectáculo donde la verdad única es proclamada. El drama religioso es, pues, posible, pero no la tragedia religiosa. Así nos explicamos 'el silencio de la tragedia hasta el Renacimiento. El cristianismo sumerge todo el universo, al hombre y al mundo, en el orden divino. No hay entonces tensión entre el hombre y el principio divino, sino en rigor ignorancia y dificultad para despejarse del hombre de carne, para renunciar a las pasiones y abrazar la verdad espiritual. Quizás no ha habido más que una sola tragedia cristiana en la historia. La que se celebró sobre el Gólgota durante un instante imperceptible, en el momento del "Dios mío, por qué me has abandonado". Esa duda fugitiva, y sola esa duda, consagraba la ambigüedad de una situación trágica. Después, la divinidad del Cristo no dudó más. La misa que consagra cada día esta divinidad es la verdadera forma del teatro religioso en Occidente. Ella no es invención, sine repetición.

Inversamente, todo lo que libera al individuo y somete a su sola ' ley humana el universo, en particular por la negación del misterio de la existencia, destruye de nuevo la tragedia. La tragedia atea y racionalista, pues, es también imposible. Si todo es misterio, no hay tragedia. Si todo es razón, tampoco. La tragedia nace entre la sombra y la luz, y por su oposición. Y esto es comprensible. En el drama religioso o en el ateo, en efecto, todo está resuelto por adelantado. En la tragedia ideal, por el contrario, no está resuelto. El héroe se rebela y niega el orden que le oprime, y el poder divino, por la opresión, se afirma en la medida misma en que se le niega. Dicho de otro modo, la rebeldía por sí sola no hace una tragedia. La afirmación del orden divino tampoco. Se requiere no sólo una rebeldía y un orden, como dos arbotantes que se refuerzan mutuamente con sus fuerza. No hay Edipo sin el destino resumido en el oráculo. Pero, el destino no alcanzaría toda su fatalidad si Edipo no lo rechazara.

Y si la tragedia acaba en la muerte o en el castigo, es importante hacer notar que lo que es castigado, no es el crimen en sí, sine la ceguera del héroe que ha negado el equilibrio la tensión. Por supuesto, se trata de la "situación trágica ideal". Esquilo, por ejemplo, que permanece muy cerca de los orígenes religiosos y dionisiacos de la tragedia, acordaba su perdón a Prometeo en el último término de su trilogía: las Euméides sucedían a las Erinnias. En cambio en Sófocles casi todo el tiempo el equilibrio es absoluto, y en esto es el más grande trágico de todos los tiempos. Eurípides, al contrario, desequilibrará la balanza trágica en el sentido del individuo y de la psicología. Anuncia así el drama individualista, es decir, la decadencia de la tragedia. Del mismo modo, las grandes tragedias shakespearianas están todavía enraizadas en una suerte de vasto misterio cósmico que opone una oscura resistencia a las empresas de sus individuos apasionados, mientras que Corneille hace triunfar la moral del individuo, y, por su misma perfección, enuncia el fin de un género.

Se ha podido escribir, así, que la tragedia se balancea entre los polos de un nihilismo extremo y de una esperanza ilimitada. Nada más verdadero, en mi opinión. El héroe niega el orden que lo golpea, y el orden divino golpea porque es negado. De este modo los dos afirman su existencia recíproca en el intento mismo en que ella es contestada. El coro saca la lección, a saber: que hay un orden, que este orden puede ser doloroso, pero que es peor todavía no reconocer que existe. La única purificación consiste en no negar ni excluir nada, en aceptar consecuentemente el misterio de la existencia, el límite del hombre, y este orden, por fin, en donde se sabe sin saber. "Todo está

bien", dice entonces Edipo, y se revienta los ojos. Sabe, desde entonces, sin ver nunca más, su noche y su luz, y sobre este rostro de ojos muertos resplandece la más alta lección del universo trágico.

¿Qué consecuencia sacaremos de estas observaciones? Una sugestión y una hipótesis de trabajo, nada más. Parece, en efecto, que la tragedia nace en Occidente cada vez que el péndulo de la civilización se encuentra a igual distancia de una sociedad sagrada y de una sociedad construida alrededor del hombre. En dos ocasiones, y con veinte siglos de intervalo, nos encontramos ante un mundo todavía interpretado en el sentido de lo sagrado y ante un hombre ya comprometido en su singularidad, es decir, armado de su poder de contestación. En los dos casos el individuo se afirma más y más, el equilibrio se destruye poco a poco, y el espíritu trágico termina por enmudecer. Cuando Nietzsche acuse a Sócrates de ser el sepulturero de la tragedia antigua, en cierta medida tiene razón. En efecto: en la época del Renacimiento, el universo cristiano tradicional es cuestionado por la Reforma, el descubrimiento del mundo y la floración del espíritu científico. El individuo se eleva poco a poco contra lo sagrado y el destino. Shakespeare lanza entonces sets creaturas apasionadas contra el orden a la vez malo y justo del mundo. La muerte y la piedad invaden la escena y, otra vez, resuenan las palabras definitivas de la tragedia: "Mi desesperación da a luz una vida más alta". Después la balanza se inclina de nuevo en el otro sentido, y cada vez más Racine y la tragedia francesa terminan el movimiento trágico en la perfección de una música de cámara. Armada por Descartes y por el espíritu científico, la razón triunfante proclama después los derechos del individuo y hace el vacío sobre la escena: la tragedia descenderá a la calle sobre los tablados sangrientos de la revolución. El romanticismo no escribirá por consiguiente ninguna tragedia, sino solamente dramas, y, entre ellos, solo los de Kleist o Schiller alcanzarán verdadera grandeza. El hombre está solo, no está por tanto confrontado a nada, sino a sí mismo. No es más trágico, es aventurero; el drama y la novela lo pintarán mejor que ningún otro arte. El espíritu de la tragedia desaparece así, hasta nuestros días en que las guerras más monstruosas de la historia no han inspirado a ningún poeta trágico.

¿Qué es, entonces lo que podrá hacernos esperar un renacimiento de la tragedia entre nosotros? Si nuestra hipótesis es valedera, nuestra única razón de esperanza es que el individualismo se transforma visiblemente hoy y que, bajo la presión de la historia, el individuo reconoce poco a poco sus límites. El mundo que el individuo del siglo XVIII creía poder someter y modelar por la

razón ha tomado en efecto una forma, pero una forma monstruosa. Pasional y desmesurado a la vez, es el mundo de la historia. Pero en este grado de desmesura, la historia ha tomado el rostro del destino. El hombre duda de poder dominarla, sólo puede luchar en ella. Curiosa paradoja: con las mismas armas con que la humanidad había rechazado la fatalidad se ha vuelto a forjar un destino hostil. Después de haber hecho un dios del reino humano, el hombre se vuelve de nuevo contra ese dios. Está en contestación, combatiente y a la par desconcertado, dividido entre la esperanza absoluta y la duda definitiva. Vive, en consecuencia, en un clima trágico. Esto quizás explique el que la tragedia quiera renacer: El hombre de hoy que proclama su rebeldía sabiendo que esta rebeldía tiene límites, que exige la libertad y sufre la necesidad, ese hombre contradictorio, desgarrado, consciente, en delante de la ambigüedad del hombre y de su historia, ese hombre es el hombre trágico por excelencia. Marcha, quizás, hacia la formulación de su propia tragedia, que será obtenida el día del "Todo está bien".

Y justamente, lo que podemos observar en el renacimiento dramático francés, por ejemplo, son tanteos en esa dirección. Nuestros autores dramáticos están en busca de un lenguaje trágico porque no hay tragedia sin lenguaje, y ese lenguaje es tanto más difícil de formar cuanto que tiene que reflejar las contradicciones de la situación trágica. Debe ser a la vez hierático y familiar, bárbaro y sabio, misterioso y claro, altanero y lastimoso. Nuestros autores en busca de ese lenguaje se han vuelto, pues, instintivamente a las fuentes, es decir a las épocas trágicas de las que he hablado. Así, hemos visto renacer entre nosotros a la tragedia griega, pero bajo las únicas formas posibles entre espíritus muy individualistas. Esas formas son la irrisión o la transposición preciosa y literaria, es decir, en suma, el humor y la fantasía, puesto que lo cómico solo pertenece al reino del individuo. Dos buenos ejemplos de esta actitud nos lo proporcionan el "Edipo" de Gide y "La Guerra de Troya" de Giraudoux.

(lectura)

Hemos podido notar también, en Francia, un esfuerzo por reintroducir lo sagrado sobre la escena. Lo cual era lógico. Pero se ha debido, para ella, apelar a imágenes antiguas de lo sagrado, mientras que el problema de la tragedia moderna consiste en recrear un nuevo sagrado. Hemos asistido, en consecuencia, a una especie de "pastiche", en el estilo y en el sentimiento, como el Port-Royal de Montherlant, que triunfa en este momento en París.

(lectura)

Pero se ve aquí que el teatro religioso no es trágico: no es el teatro de contestación entre la creatura y la creación, sino el de la renuncia de la creatura. En un sentido, las obras de Claudel anteriores a su conversión, como "Tête d'or" o "La Ville", eran más significativas para lo que nos ocupa. Pero de todas maneras, el teatro religioso es siempre anterior a la tragedia. En cierto sentido, la anuncia. No es entonces sorprendente que la obra dramática en que el estilo, si no la situación trágica, sea ya sensible, continúe siendo "El Maestre de Santiago" de Henri de Montherlant, de las cuales querría leerles dos escenas principales.

(lectura)

teatro de contestación entre la creatura y la creación, sino el de la renuncia de la creatura. En un sentido, las obras de Claudel anteriores a su conversión, como "Tête d'or" o "La Ville", eran más significativas para lo que nos ocupa. Pero de todas maneras, el teatro religioso es siempre anterior a la tragedia. En cierto sentido, la anuncia. No es entonces sorprendente que la obra dramática en que el estilo, sí no la situación trágica, sea ya sensible, continúe siendo "El Maestre de Santiago" de Henri de Montherlant, de las cuales querría leerlos dos escenas principales.

(lectura)

En mi opinión, se encuentra en tal obra una tensión auténtica, aun que un poco retórica y sobre todo muy individualista. Pero me parece que allí el lenguaje trágico se va formando y que nos libra entonces más cosas que el drama mismo. De todas maneras, los ensayos y las búsquedas que he tratado de hacerlos conocer por medio de algunos ejemplos prestigiosos, sí bien no nos dan la certidumbre de que un renacimiento trágico es posible, al menos nos dejan una esperanza. El camino que queda por hacer debe ser recorrido primero por nuestra misma Sociedad, en busca de una síntesis de la libertad y de la necesidad, y por cada uno de nosotros, que debemos preservar en nosotros mismos nuestra fuerza de rebeldía sin ceder a nuestra potencia de negación. A ese precio, la sensibilidad trágica que está tomando forma en nuestros días encontrará su florecimiento y su expresión. Ya es bastante decir que la verdadera tragedia moderna es la que no os leeré, puesto que ella no existe todavía. Para nacer, tiene necesidad de nuestra paciencia y de un genio.

Pero he querido sólo haceros sentir que existe hoy en día en el arte dramático francés una especie de nebulosa trágica en el interior de la cual se están preparando algunos centros de coagulación. Naturalmente, una tormenta cósmica puede barrer la nebulosa y, con ella, los futuros planetas; Pero sí ese movimiento continúa a pesar de las tormentas del tiempo, esas promesas llevarán sus frutos, y el Occidente conocerá quizás un renacimiento dramático. Este renacimiento se prepara seguramente en todos los países. No obstante, y lo digo sin nacionalismo (amo demasiado a mi país para ser nacionalista), es en Francia donde se pueden percibir los signos precursores de este renacimiento. Sí, en Francia, pero ya he dicho lo bastante como para que estéis ya seguros conmigo de que el modelo, y la fuente inagotable, sigue siendo para nosotros el genio griego. Para expresar a la vez esta esperanza y una doble gratitud, la de los escritores franceses, primero, hacía Grecia, patria común, y la mía en relación a esta acogida, no hallo nada mejor, al terminar esta última conferencia, que leeros un pasaje de la transposición, soberbia y sabiamente bárbara, que Paul Claudel ha realizado del "Agamenón" de Esquilo y en la cual nuestras dos lenguas se transfiguran mutuamente en un único verbo insólito y prestigioso.

(lectura)

Albert Camus

TEXTOS CRITICOS SOBRE OBRAS TRADUCIDAS O ADAPTADAS POR ALBERT CAMUS

13

Presentación de LOS ESP1RITUS de Pierre de Larivey

(comedia adaptada para el Festival de Angers y estrenada el 16 de junio de 1953)

Pierre de Larivey nació en 1540 y murió en 1612. Estas fechas son sólo probables. Su importancia, dentro de nuestra historia literaria, reside en ser el más dotado de los autores que hicieron la transición de la comedia italiana a nuestra comedia clásica. Así Los espíritus no es tan sólo su mejor comedia, sino también da la más justa idea del rol que Larivey ha jugado. Esta comedia es, a un tiempo, adaptación libre de una pieza italiana de Lorenzino de Medicis y el modelo que tomó Molière para su Avaro. En particular hallamos en ella el famoso monólogo (apenas modificado por Molière) y un personaje de avaro que tiende ya hacia la comedia de caracteres. También se encuentran, venidos de la commedia dell'arte, auténticas figuras de arlequines y rufianes; Larivey se limitó a des-bautizarlos.

La adaptación que se presenta aquí fue hecha en 1940 y representa da en 1946, en Argelia, por los movimientos de cultura y educación populares. Pero, a pedido de Marcel Herrand, fue especialmente revisada y refundida para el Festival de arte dramático de Angers. Sí me preguntaran qué clase de tratamiento le di a la comedia de Larivey, diría solamente que no hice más de lo que hizo el mismo Larivey cuando se propuso acomodar la pieza de Lorenzino de Medicis. He aquí lo dicho por un comentarista antiguo: "Larivey suprimió muchos personajes... El sacerdote lacomo se con-

virtió en el mago losse. El prólogo del autor habría parecido poco suelto al público francés. Larivey hizo uno completamente nuevo".

Mi excusa para tomarme las mismas libertades es que, si bien resulta impertinente adaptar a Shakespeare o a Calderón, es posible permitirse cierta familiaridad con Larivey. El francés antiguo, la longitud de un texto que se re-siente de sus orígenes improvisados, dos o tres situaciones gratuitas, amenazan hacer olvidar la riqueza y las invenciones de esta linda comedia. Tal como estaban, estos Espíritus hubieran seguido durmiendo en viejas y sabias ediciones. Aquí nos hemos divertido despertándolos, refrescándolos y haciéndolos pasar a nuestra escena en medio del cortejo de máscaras que ya danzaban en torno a su nacimiento.

A.C.

14

Presentación de "Un caso interesante" de Dino Buzzati

(adaptación de Georges de Albert Camus, escenografía Vitaly)

Dino Buzzati es un excelente novelista italiano. Se ha traducido en Francia su Desierto de los tártaros. En esa oportunidad los críticos recibieron calurosamente ese relato insólito que ya había consagrado la reputación del autor en Italia. Yo sabía esto cuando Vitaly me trajo la pieza que se va a oír y me pidió que la adaptara. Después de haberla leído, supe que Buzzati también era un autor dramático, audaz a la vez que directo.

Sólo le hice notar a Vitaly que dado el estado de nuestra sociedad teatral, esta linda pieza comportaba algunos riesgos. Él me contestó simple mente sí esos riesgos no me interesaban tanto como a él. Tras lo cual sólo quedaba ponernos a reír y a trabajar juntos.

No hablaré aquí de la pieza, en la que se puede ver tanto un drama del destino como una sátira social. Es verdad que mezclando la muerte de Ivan Ilitch y Knock se podría obtener quizás un producto tan original como éste que presenta hoy la excelente compañía de Vitaly. Pero más vale dejar al espectador de la obra el mérito de una reacción directa.

38

En cambio, se pueden decir dos palabras acerca de la adaptación.

En todo lo que hacen actualmente nuestros amigos italianos hay una generosidad, una calidez de corazón, una simplicidad viviente que falta un poco en nuestras obras francesas. Nombres como Silone, Moravia, Vittorini: harán comprender lo que quiero decir. Los italianos, hasta cuando pasan por la puerta estrecha que les muestran Kafka o Dostoievsky, pasan con todo el peso de su carne. Y su negrura brilla todavía. En la pieza de Buzzati encontré esa simplicidad trágica y familiar a la vez, y, como adaptador, traté de servirla. Calqué fielmente el descuido estudiado de su lenguaje, su desdén por los prestigios exteriores, y, en cuanto al resto, apenas intervine salvo para ajustar la pieza al tablado en que se desarrolla. Por cierto que en este aspecto la colaboración de Vitaly y de sus comediantes fue decisiva. En todo caso es bueno precisar que por mí parte nunca he creído que el adaptador deba tragarse al autor. Aquí, el trabajo que cuenta es el de Dino Buzzati, que es, sin duda, un dramaturgo de raza.

Justamente, Vitaly y sus colaboradores han querido dar la bienvenida en Francia a Dino Buzzati y de modo conveniente, es decir, sirviendo honestamente su obra y borrándose ante él en el momento en que aparece por primera vez ante el público de París.

A .C.

SOBRE TEATRO ESPAÑOL

15

PROLOGO para la versión de "LA DEVOCION A LA CRUZ" de
Pedro Calderón de la Barca presentada el 14 de junio de 1953
en el Festival de Arte Dramático de Angers)

La "Devoción a la Cruz", muchas veces traducida, no esperaba esta nueva versión para serle revelada al lector francés. Pero Marcel Herrand, seducido por esta extravagante obra maestra, la eligió

para dar tres representaciones, este año, en ocasión del Festival de Arte Dramático que organiza en el patio del castillo de Angers. Deseaba para ello un texto que, al mismo tiempo que permanecía fiel a la letra y al tono del original, pudiera ser hablado y declamado con comodidad. Escrita a su pedido, la presente versión se ha esforzado por responder, sin lograrlo del todo, a esa exigencia ideal. No es una adaptación, y recoge todo el diálogo de Calderón. Procura sobre todo proporcionar un texto de representación, escrito para los actores. Dicho de otro modo, trata de hacer revivir un espectáculo, de reencontrar el movimiento de lo que fue primero una pieza representada ante auditorios populares, una suerte de melodrama religioso en fin, a mitad de camino entre los misterios y el drama romántico. Hemos sido ayudados por las audacias de pensamiento y de expresión del mayor genio dramático que España haya producido. La gracia que transfigura al peor de los criminales, la salvación suscitada por el exceso del mal, son para nosotros, creyentes o no creyentes, temas familiares. Más de tres siglos antes que Bernanos, Calderón pronunció e ilustró de manera provocante, en la "Devoción", el "Todo es gracia" que trata de responder en la conciencia moderna al "Nada es justo" de los incrédulos. En esta ocasión, me consideraría satisfecho si esta nueva versión pudiera haber puesto el acento en la juventud y en la actualidad del teatro español.

Albert Camus

16

PRÓLOGO para la versión de "EL CABALLERO DE OLMEDO"

de Lope de Vega

presentada el 21 de junio de 1957 en el
Festival de Arte Dramático de Angers

Esta versión de "El Caballero de Olmedo" ha sido escrita especialmente para el Festival de Arte Dramático de Angers. Obedece a la misma inquietud que "La Devoción a la Cruz", de Calderón, representada y publicada hace algunos años en las mismas condiciones. Se trataba entonces, y se

trata ahora, de dar a los actores de la representación un texto que, en tanto permanece fiel al original, pueda ser dicho. –

Hay muchas formas de concebir la traducción de una obra dramática, desde la libre adaptación al estricto palabra por palabra. No obstante, me parece que ningún traductor debería olvidar que Shakespeare, por ejemplo, o los grandes dramaturgos españoles, escribían en primer lugar para comediantes y en vistas a una representación. Cualquier actor sabe que es difícil decir una réplica que comienza con un participio presente o con una subordinada. Una frase así, corriente en las traducciones de que disponemos, carece de lo que se llama en el teatro "el ataque". Una proposición principal, el verbo activo, el grito, la de negación, la interrogación, el vocativo, son por él contrario los elementos de un texto en acción, que expresa directamente al personaje al mismo tiempo que arrastra al actor. La necesidad de esas formas se impone tanto más cuando se trata del teatro español del Siglo de Oro que da la primacía a la acción y a la rapidez del movimiento. Lope de Vega, por ejemplo, es el primero y el más fecundo de nuestros escenaristas. Procede mediante escenas cortas, distribuidas en lugares diferentes, cortadas por frecuentes entradas y salidas. Sacrifica casi siempre la psicología al movimiento y justifica con brillo lo que Meredith decía del gran teatro español, al que definía como "un batir precipitado de pies".

No me jactaré aquí de haber resuelto las dificultades que plantea la traducción de una obra tal. Esta versión, al menos, trata de recuperar el movimiento del diálogo y de la acción respetando al mismo tiempo la preciosidad del texto, a veces excesiva para una sensibilidad contemporánea, pero que es con todo la marca de origen de esta comedia dramática. Espero de todas maneras que pero de todas maneras que sea sensible la juventud y el brillo de esta pieza, una de las más logradas de Lope de Vega, y que recuerda frecuentemente a "Romeo y Julieta" por el entrecruzamiento de los temas del amor y de la muerte. El heroísmo, la ternura, la bondad, el honor, el misterio y lo fantástico que engrandecen el destino de los hombres, nos recuerdan una de las dimensiones más constantes de ese teatro que hoy en día se quiere encerrar en pancartas y en alcobas. En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy su inextinguible luz, su insólita juventud, y ayudarnos a recuperar para nuestras escenas el espíritu de grandeza para servir por fin al porvenir verdadero de nuestro teatro.

Albert Camus

SOBRE "REQUIEM PARA UNA MONJA"

17

PRESENTACION de "REQUIEM PARA UNA MONJA"

(adaptación teatral de la novela de William Faulkner, y escenografía, por Albert Camus-1956)

Hablando de "Santuario", André Malraux dijo que Faulkner había introducido la novela policial en la tragedia antigua. Es verdad. Por otra parte, hay algo de novela policial en toda tragedia. Faulkner, que lo sabe, no ha vacilado en elegir sus criminales y sus héroes en los diarios de hoy en día. El "Requiera" es, así, según mi opinión, una de las raras tragedias modernas.

El "Requiem", en su forma original, no es una pieza dramática. Es una novela dialogada. Pero su intensidad es dramática. En primer lugar, porque en ella se va progresivamente revelando un secreto y porque el conflicto que opone los personajes a su destino, en torno al asesinato de una criatura, es un conflicto que no puede resolverse sino en la aceptación de ese mismo destino.

Faulkner contribuye aquí a adelantar el tiempo en que la tragedia, que está aflorando en nuestra historia, podrá instalarse también en nuestras escenas. Sus personajes son actuales y sin embargo están enfrentados con el mismo destino que aplastaba a Electra o a Orestes. Sólo un gran artista podía intentar introducir en nuestros departamentos el gran lenguaje del dolor y de la humillación. Tampoco es casual que la extraña religión de Faulkner sea vívida en esta pieza por una negra asesina y prostituta. Este contraste extremo, por el contrario, resume la humana grandeza de su "Requiem" y de toda su obra.

Agreguemos, para terminar, que el gran problema de la tragedia moderna es un problema de lenguaje. Los personajes de saco no pueden hablar como Edipo o Tito. Su lenguaje debe ser al mismo tiempo suficientemente simple como para ser nuestro y suficientemente grande para alcanzar lo trágico. En mi opinión, Faulkner ha encontrado ese lenguaje. Mi esfuerzo ha consistido en restituirlo en francés y en no traicionar a la obra y al autor que admiraba.

PRÓLOGO a la EDICIÓN de la OBRA de FAULKNER

Albert Camus

(1957)

Este prólogo no tiene por objeto presentar a Faulkner al público francés. Ya Malraux se encargó de ello con brillo, hace unos veinte años, y gracias a él, Faulkner pudo conocer entre nosotros una gloria que su país no le había acordado todavía. Tampoco se trata de elogiar la traducción de M.E.Coindreau. Los lectores franceses saben que la literatura americana actual no tiene entre nosotros mejor ni más eficaz embajador. Imaginemos a Faulkner traicionado como lo fue Dostoievsky por sus primeros adaptadores, y mediremos mejor el rol desempeñado por M.E.Coindreau. Todo escritor sabe lo que debe a sus traductores, cuando son de esa calidad. Quiero, tan sólo, ya que he llevado "Requiem para una monja" a la escena, dar algunas indicaciones a los que se interesan por los problemas que plantea la adaptación teatral. La publicación de los dos textos permite ahora una comparación que querría facilitar.

Notaremos primero que la novela original, aunque está dividida en actos, comporta, a la vez que escenas dialogadas, capítulos históricos y al mismo tiempo líricos sobre el nacimiento de los edificios en donde se desarrolla la acción propiamente dicha. Esos edificios son el Tribunal, el Capitolio, sede del gobernador del Estado, y la Prisión. Cada uno de ellos representa al mismo tiempo el pórtico de un acto y el lugar en donde tienen lugar las escenas. Los diálogos del primer acto están situados en el living-room de los jóvenes Stevens, pero suceden a la salida del tribunal y conciernen a la sentencia de muerte que acaba de ser pronunciada. La gran escena de la confesión de Temple Stevens, que constituye lo esencial del segundo acto, se desarrolla en el gabinete del gobernador, en el Capitolio de Jackson. Por fin, el encuentro de Temple y de la negra condenada, en el tercer acto, tiene lugar en la prisión. La intención de Faulkner es evidente. Ha querido que el drama de los Stevens se anude y se desanude en los templos elevados por el hombre a una justicia dolorosa que Faulkner no cree que sea de origen humano. A este respecto, el tribunal puede

ser visto como un templo, el gabinete del gobernador como un confesionario y la prisión como un con-rento en que la negra condenada a muerte expía su crimen y el de Temple Stevens. Para hacer vivir a esos edificios sagrados, Faulkner ha recurrido a evocaciones poéticas que enraízan en un espesor humano e histórico los acontecimientos que abrigan.

Es evidente que esos capítulos no podían ser utilizados en el teatro, salvo en algunos detalles. Yo los dejé, pues, consciente de lo que perdía, pero resignado a confiar al decorador y al escenógrafo el cuidado de hacer sentir, con discreción, el carácter religioso de los lugares en que se desarrolla la pieza. Solamente las escenas dialogadas podían entonces proporcionar la materia de una acción dramática. El lector de este libro se dará cuenta rápidamente de que ellas no podían ser retomadas tal cual: en muchos aspectos, continúan siendo escenas de novela. Se siente aquí, en ocasión de un ejemplo privilegiado, hasta qué punto pueden ser diferentes la duración dramática y la duración novelesca. La abreviación, la condensación, la alternancia de la ticsura y de la explosión son las leyes de la primera; el libre desarrollo y una cierta ensoñación son inseparables de la segunda. He debido entonces redistribuir esos diálogos en el interior de una continuidad propiamente dramática que hiciese avanzar la acción sin nunca suspenderla, que subraye la evolución de cada personaje y la lleve a su término, que clarifique los móviles sin arrojarlos a una luz demasiado cruda, y que, por fin, reúna en la elevación final todos los temas iniciados u orquestados durante la acción. En la práctica, esto significaba vestir el prólogo del tribunal, recortar de otra manera las escenas del primer acto, desarrollar el personaje de Gowen Stevens al cual le acordé una escena entera en casa del gobernador y al que le hago reaparecer en la última escena, y conducir hasta el fin la historia de las cartas de "chantage". Además, por razones de eficacia dramática, tenía que rehacer las escenas del guardián de la prisión.

Una vez establecido este nuevo andamiaje, quedaba por resolver el problema más difícil, el del lenguaje. El estilo de Faulkner, a pesar de las apariencias, está lejos de rechazar la transcripción dramática. Es más: yo estaba seguro, después de haber leído ese "Requiem", de que Faulkner había resuelto a su modo, quizás sin pensarlo, un problema muy difícil: el del lenguaje en la tragedia moderna. ¿Cómo hacer hablar a personajes de traje una lengua que sea lo bastante cotidiana como para ser hablada en nuestros departamentos, y lo bastante insólita como para mantenerse a la altura de un destino trágico? Ahora bien, el estilo de Faulkner, con su hálito sacudido, sus frases interrumpidas, retomadas y prolongadas en repeticiones, sus incidencias, sus paréntesis y sus cas-

cadadas de subordinadas, nos proporciona un equivalente moderno, y para nada artificial, de la tirada trágica. Es un estilo que jadea, con el jadeo mismo del sufrimiento. Una espiral interminablemente devanada de palabras y de frases conduce al que habla a los abismos de los sufrimientos enterrados en el pasado, a Temple Stevens a los deliciosos infiernos del burdel de Memphis que ella querría olvidar, y a Nancy Mannigoe al dolor Ciego, asombrado, ignorante, que la volverá asesina y santa al mismo tiempo.

Era necesario conservar a cualquier precio esos efectos de estilo. Pero si ese lenguaje jadeante, aglutinado, insistente, podía aportar al teatro algo nuevo, no podía hacerlo sino mediante un empleo limitado. Sin ese lenguaje, la pieza sería ciertamente menos trágica. Pero por sí solo, destruiría toda la pieza con un efecto de monotonía que cansaría al espectador mejor dispuesto y con el riesgo de llevar la tragedia al melodrama con el que constantemente está lindando. Debía entonces utilizar ese estilo y a la vez naturalizarlo a sabiendas.

No estoy seguro de haberlo logrado. De todos modos, éste es el criterio que tomé: durante todas las escenas en las cuales los personajes rehúsan declararse, allí donde la acción queda suspendida en una especie de misterio evidente, durante todas las transiciones, también, que sirven para aportar un desarrollo, para exponer nuevos hechos, o para cambiar el ritmo de la escena; en una palabra en todo lo que no es sufrido directamente por el personaje y, por tanto, tampoco por el actor, sino simplemente experimentado y representado externamente, elegí simplificar el lenguaje de Faulkner y hacerlo lo más directo posible, agregando sólo, por necesidades de unidad y de composición, algunos recuerdos, algunos toques de estilo "jadeante". Por el contrario para todo lo concerniente al sufrimiento desnudo, irreprimible, y particularmente en las confesiones de Temple y las rebeldías de su marido, copié en francés, el estilo de Faulkner.

Una palabra todavía, que interesará sin duda a los que, después de haber asistido al último cuadro en que Nancy dice su fe, me preguntaron si me había convertido (se observará que sí yo tradujera y pusiera en escena una tragedia griega, nadie me preguntaría si creo en Zeus¹). En efecto, yo modifiqué considerablemente la última escena. Se verá en este libro que ella está constituida sobre

¹ Paradoja de nuestra sociedad intelectual, cuando se pretende avanzada: excomunica a los que se hacen cristianos. Y esperándolo, vigila y denuncia celosamente a los que no arrojan con bastante estruendo a esa mala herejía. De allí la tentación, para algunos espíritus diabólicos, de ponerse fuera de la ley de una sociedad tan necia, y de hacerse por lo menos cardenal.

todo por grandes discursos de Nancy Mannigoe y de Gavin Stevens sobre la fe y Cristo. Faulkner expone allí su extraña religión, que desarrolló aún más en "A Fable", y que es extraña menos por su contenido que por los símbolos que propone. Nancy decide amar su sufrimiento y su propia muerte, como muchas grandes almas antes que ella, pero, según Faulkner, ella se convierte así en santa, la monja singular que inviste de pronto de la dignidad del claustro a los burles y a las prisiones donde ella ha vivido. Esa paradoja esencial debía ser conservada. El resto, es decir los largos discursos de edificación, son libertades acordadas al novelista, si es que a él le importan verdaderamente, pero prohibidas al dramaturgo. Corté, entonces, y apreté esos discursos, y, al contrario, utilicé a Temple para contestar la paradoja ilustrada por Nancy y hacerla resaltar mejor. Así, debo acusarme de haber abreviado el mensaje de Faulkner. Pero lo hice sólo obedeciendo a necesidades dramáticas, y creo haber respetado lo esencial de ese mensaje.

Albert Camus

19

ENTREVISTAS

"He tenido que volver a dar forma, podar el texto (¡Ay!): no es una pieza sino un mundo donde introduce la lógica. Para el público francés no es concebible el teatro sin unidad...

Me gusta Faulkner y lo admiro; creo comprenderlo bastante bien. Aunque no haya escrito para el teatro, es, a mí ver, el único dramaturgo de esta época verdaderamente trágica...Nos queda un tema antiguo pero siempre actual que es quizás la única tragedia del mundo: el hombre ciego, trastabillando entre su destino y sus responsabilidades. Hay que encontrar un diálogo simple, admisible entre gente simple también que accede a la grandeza a pesar de trajearse con saco. Sola-

mente Faulkner ha sabido encontrar una intensidad de tono y de situación a tal punto intolerable que los héroes deban librarse de ella mediante un acto violento sobrehumano."

(Combat, 1956)

"El Requiem no era una pieza, sino una novela con grandes escenas dialogadas plenas de un acento histórico-poético que me propuse conservar, así como su clima psicológico..."

Quise despejar una profesión más escénica que novelesca... Desarrollé solamente el papel del marido que encuentro muy bello... La pieza no plantea problemas de raza. Faulkner es un creador demasiado grande para no ser universal. En el Requiem, sobre todo en el séptimo cuadro, la religión del sufrimiento alcanza la catarsis, esa purificación antigua."

(Les Nouvelles Littéraires), 1956)

- ¿El encuentro de Albert Camus y de William Faulkner nos valdría una primera tragedia moderna?
A.C.- Este decorado ya le debe haber dicho que en esta tragedia hay un fuerte elemento policial. Lo toleran todas las tragedias, por lo demás. Mire Electra o Hamlet. Bien lo sabe Faulkner, quien nunca desdeñó buscar sus personajes entre los diversos hechos que refieren los diarios. Un secreto, entonces. Y un conflicto. El que opone los protagonistas con su destino y que se resuelve en la aceptación de ese destino. He ahí las claves de la tragedia antigua. Faulkner se sirvió de ellas para abrirle las puertas a la tragedia moderna. Aunque no fue escrita para la escena, me parece que su obra, cuya intensidad es dramática por completo, es una de las que se acercan más a un cierto ideal trágico.

- Creo que este problema de la tragedia moderna le interesó siempre. ¿Es ésta la razón por la que aceptó montar este Requiem?

A.C.- Esta misma. Unida a la admiración que evidentemente le tengo al que considero como el mayor novelista americano. Vea usted, vivimos una época alta-mente dramática que todavía no tiene teatro. Faulkner deja entrever el tiempo en que lo trágico de nuestra historia podrá por fin ponerse el coturno.

- ¿La dificultad no consiste justamente en hacer hablar un lenguaje trágico a contemporáneos?
A.C.- Sin duda, pero espero haberla superado. El estilo jadeante de Faulkner, que me esforcé por imitar, es el estilo mismo del sufrimiento...

- Base de toda su religión...

A.C.- ¡Por cierto! Religión extraña, más claramente expresada en su última obra, Una fábula, cuyos símbolos dejan entrever la esperanza de una redención por el dolor y por la humillación. Aquí le dejó a Nancy Mannigoe, asesina y prostituta, el cuidado de llevar su mensaje. No es un azar.

- Y el sentido de su título, Requiem para una monja, ¿se lo explicó él?

A.C.- ¿El? Ni pensar, No lo vi sino diez minutos y no me dijo ni tres palabras. No, ese título cobra todo su significado cuando se sabe el rol que los burdeles y las prisiones juegan en su universo. Nancy y Temple son dos monjas que han entrado en el Monasterio de la abyección y de la expiación.

- Por difusa que sea la creencia de Faulkner, ¿no choca con su agnosticismo personal?

A.C.- Yo no creo en Dios, es verdad. Sin embargo, no soy ateo. Y hasta estaría de acuerdo con Benjamin Constant en encontrar en la irreligión algo de vulgar y de...sí, de gastado.

(Le Monde, 31/7/1956)

"Aquí, nada más que una subida interior...Se parte en el disimulo para llegar a la tragedia mediante el develamiento progresivo de la verdad, como en una novela policial."

(Figaro Littéraire, 22/9/1956)

"Es la religión del sufrimiento. El universo de Dostoievsky más el rigor protestante...Lo que ve Faulkner es que el sufrimiento es un agujero. Y que la luz viene a ese agujero, sí."

(a Dominique Arban, citado por Quillot, Obras I)

SOBRE LOS POSEÍDOS

20

PRESENTACION de "LOS POSEÍDOS" de DOSTOIEVSKY

(adaptación y puesta en escena de Albert Camus-1959)

Los Poseídos son una de las cuatro o cinco obras que coloco por encima de todas las otras. En más de un aspecto, puedo decir que me he nutrido de ella y en ella me he formado. En todo caso, hace más de veinte años que veo a sus personajes sobre la escena. No sólo tienen la estatura de los personajes dramáticos, sino también la conducta, las explosiones, el ritmo rápido y desconcertante. Por lo demás, Dostoievsky tiene, en sus novelas, una técnica de teatro: procede por medio de diálogos, con algunas indicaciones de lugares y de movimientos. El hombre de teatro, ya sea actor, ya escenógrafo, ya autor, encuentra siempre en él todas las informaciones que necesita.

He aquí hoy a Los Poseídos sobre la escena. Hacerlo, ha costado muchos años de trabajo y de obstinación. ¡Y sin embargo sé y mido todo lo que separa a la pieza de esa prodigiosa novela! He intentado simplemente seguir el movimiento profundo del libro e ir, como él, de la comedia satírica al drama, y luego a la tragedia. Esto vale tanto para el texto como para el espectáculo que parte de un cierto realismo para desembocar en una estilización trágica. Por lo demás he intentado, en medio de ese mundo enorme, ridículo, jadeante, lleno de escándalos y de violencias, no perder el hilo de sufrimiento y de ternura que aproxima el universo de Dostoievsky a todos nosotros. Las creaturas de Dostoievsky -ahora lo sabemos muy bien- no son ni extrañas ni absurdas. Se parecen a nosotros, tienen el mismo corazón. Y sí "Los Poseídos" son un libro profético, lo es no sólo porque anuncian nuestro nihilismo, sino también porque ponen en escena almas desgarradas o muer-

tas, incapaces de amar y sufriendo por no poder hacerlo, que quieren y no pueden creer, que son las mismas que hoy pueblan nuestra sociedad y nuestro mundo espiritual. El tema de esta obra es tanto el asesinato de Chatov (inspirado por un hecho verdadero: el asesinato del estudiante Ivanov por el nihilista Netchaiev) como la aventura espiritual y la muerte de Stavroguine, héroe contemporáneo. Por ello, ponemos hoy sobre la escena, no sólo una obra maestra de la literatura universal, sino una obra de actualidad.

Albert Camus.

21

LOS POSEÍDOS

CUESTIONARIO PARA ESPECTÁCULOS" (1958)

¿Cómo explica Ud. este retorno a Dostoievsky que se manifiesta actualmente en Francia, en el teatro? (Adaptación de Una aventura escabrosa, de Crimen y Castigo, de El idiota, etc.) ¿Esta manía le parece sólo un hecho de azar?

A. Camus: Se creyó mucho tiempo que Marx era el profeta del siglo XX. Ahora descubrimos que el verdadero profeta era Dostoievsky. Profetizó el reino de los grandes Inquisidores y el triunfo del poder sobre la justicia.

- Con respecto a El hombre rebelde, ¿cómo situar en la línea de su obra la pieza que toma de la novela de Dostoievsky?

A. Camus: Un capítulo de El hombre rebelde se llama "Los Poseídos". Gracias a esta adaptación, lo tenemos ilustrado sobre la escena.

- Ud. sabe que Stanislavsky justificaba su tentativa de llevar a la escena el primer Dostoievsky "en nombre del arte". Por otra parte conoce las cartas que Gorki escribía en 1913 en contra de esa

adaptación. "Los Poseídos" eran considerados como un panfleto contra los revolucionarios y por las mismas razones la novela no ha sido reeditada todavía en la U.R.S.S. ¿Cuál es su opinión sobre esta cuestión?

A. Camus: Stanislavsky tenía razón. Gorki la tenía a medias. Los Poseídos son, en primer lugar, una obra de arte. En segundo lugar son un panfleto contra la revolución nihilista y contra ella sola.

- ¿Ud. sigue la novela de cerca o, al contrario, se ha tomado libertades respecto de la novela al transponerla al teatro?

A. Camus: Toda la novela, salvo algunos episodios entre el gobernador y su mujer, ha sido redistribuida en una arquitectura dramática.

- ¿Qué hace Ud., por ejemplo con la confesión de Stavroguine?

A. Camus: La recolo en donde estaba en la novela antes de ser suprimida por te-mor a la censura: en la segunda parte. Así, esta confesión figura como el nudo psicológico de la acción. Además, utilicé los "Cuadernos de Los Poseídos" (más de 500 páginas).

- ¿Cómo construye la pieza?

A. Camus: Tres partes. Cincuenta cuadros, distribuidos en diez decorados. Treinta actores.

- ¿Cómo resolvió el problema del tiempo?

A. Camus: No hay duración en Dostoievsky, como por ejemplo la hay. en "La guerra y la paz", sino condensaciones furiosas, seguidas de paroxismos. En mi opinión, es el verdadero "tempo" dramático. No tuve más que calcarlo.

Hace unos meses recibía yo a un joven y simpático soviético. Me asombró mucho el que se quejase de que los grandes escritores rusos no fuesen suficientemente traducidos en francés. Le informé que la gran literatura rusa del siglo XIX era, entre todas las literaturas de esa época, la más y

mejor traducida entre nosotros. Y a mí vez, llevé al colmo su asombro al afirmarle que sin Dostoievsky la literatura francesa del siglo XX no sería lo que es. Para acabar de convencerlo, le dije por fin: "Está usted en el escritorio de un escritor francés muy metido en el movimiento de ideas de su tiempo, ¿cuáles son los dos únicos retratos que se encuentran en este escritorio?" Se dio vuelta en la dirección que yo le indicaba y su rostro se aclaró al ver los retratos de Tolstoi y de Dostoievsky.

Esa luz que vi en el rostro de mí joven amigo y que, por sí sola, haría olvidar todas las tonterías y las crueldades que hoy en día son acumuladas para separar a los hombres, no la puse a cuenta de Rusia ni de Francia, sino del genio de la creación que resplandece por encima de las fronteras y que sentimos que actúa casi sin tregua en toda la obra de Dostoievsky.

Encontré esa obra a los veinte años y la conmoción que me produjo entonces dura todavía, después de otros veinte años. Yo pongo a Los Poseídos al lado de tres o cuatro grandes obras, como la Odisea, La Guerra y la Paz, Don Quijote y el teatro de Shakespeare, que coronan la enorme pila de creaciones del espíritu. Primero admiré a Dostoievsky a causa de lo que me revelaba de la naturaleza humana. Revelar es la palabra. Pues nos enseña sólo lo que sabemos pero nos negamos a reconocer. Además, satisface en mí un gusto bastante complaciente de la lucidez por ella misma. Pero muy pronto, a medida que vivía más cruelmente el drama de mí época, aprecié en Dostoievsky a quien vivió y expresó más profundamente nuestro destino histórico. Para mí, Dostoievsky es en primer lugar el escritor que, mucho antes que Nietzsche, supo discernir el nihilismo contemporáneo, definirlo, predecir sus consecuencias monstruosas e intentar indicar las vías de la salvación. Su asunto principal es lo que él mismo llama "el espíritu profundo, el espíritu de negación y de muerte", el espíritu que, reivindicando la libertad ilimitada del "todo está permitido", desemboca en la destrucción de todo y en la servidumbre de todos. Su sufrimiento personal está en participar de él y a la vez rechazarlo. Su esperanza trágica consiste en curar la humillación con la humildad y el nihilismo con el renunciamento.

El hombre que escribió "Las preguntas de Dios y de la inmortalidad son las mismas que las del socialismo aunque desde otro ángulo", sabía que en adelante nuestra civilización reivindicaría la salvación para todos o para nadie. Sabía que la salvación no podría extenderse a todos si se olvidaba el sufrimiento de uno solo. Dicho de otra manera, no quería saber nada de una religión que no fuese socialista, en el sentido más amplio de la palabra, pero rechazaba un socialismo que no fuera religioso en el sentido más amplio del término. De ese modo salvó el porvenir de la verdade-

ra religión y del verdadero socialismo, aunque el mundo hoy en día parece desaprobarlo en los dos planos. No obstante, la grandeza de Dostoievsky (como la de Tolstoi, que no dijo otra cosa, aunque de manera diferente), no cesará de acrecentarse pues, o nuestro mundo morirá, o le dará la razón. Muera o renazca, Dostoievsky, en los dos casos, será justificado. Es ésta la razón por la cual, a pesar y a causa de sus achaques, domina con toda su estatura nuestras literaturas y nuestra historia. Aún hoy nos ayuda a vivir y a esperar.

Albert Camus

texto escrito en. 1955, en ocasión de un homenaje colectivo de "Radio Europa" a Dostoievsky; publicado por la revista "Témoins", otoño 1957-58, nº 18-19.

TEXTOS CRITICOS DE RECAPITULACION

Entrevista para France-Soir

A.C.- Un autor, si no trabaja con los comediantes y sobre las tablas, tiene pocas probabilidades de encontrar aquel texto en acción que exprese directamente al personaje al mismo tiempo que arrebatara al actor.

- Usted no tiene teatro...

A.C.- Busco uno, y es difícil...En cambio, mi compañía está constituida; la llamo mi "célula volante". Está formada por actores que me gustan porque no están estropeados por esa falsa naturalidad que se debe a la influencia desastrosa del cine. Son amigos que no se conforman con aprender un rol, sino con los que creamos juntos los personajes en el transcurso de conversaciones y estudios. Nos liga un pacto tácito, que por otra parte me compromete a mí solamente: ellos quedan libres para proseguir en otra parte su actividad profesional, pero sólo se esfuerzan por darme la preferencia cuando recurro a ellos. Y cuando todo está listo (en general calculo uno o dos años de trabajo para un espectáculo), no me resta sino encontrar el teatro...

No me interesan ni la alcoba ni la proclama. Habrá que terminar con la irrisión, que no puede sino ser una etapa. El teatro de mí época es un teatro de confrontación, de la dimensión del mundo; allí la vida se debate, lucha por una mayor libertad, contra el destino más duro y contra el hombre mismo.

- ¿Shakespeare?

A.C.- Justamente. Estoy por la tragedia y no por el melodrama, por la participación total y no por la actitud crítica. Por Shakespeare y el teatro español. Y no por Brecht.

- ¿Y sin embargo usted nunca montó Shakespeare...?

A.C.- Traduje Othello, pero nunca me atreví a ponerlo en escena. He llegado sólo al bachillerato... ¡Shakespeare sería la licenciatura!

- Una última pregunta: ¿su actividad literaria no se vería trabada por su actividad teatral?

A.C.- En un momento lo temí, pero no lo temo ahora...Vea usted, hay cosas por las que tengo nostalgia, por ejemplo la camaradería tal como se daba en la Resistencia o en Combat. ¡Todo eso está lejos! Pero vuelvo a encontrar en el teatro esa amistad y esa aventura colectiva que necesito y que son todavía una de las maneras más generosas de no estar solo.

II

Entrevista para París-Théâtre

- ¿Cuál fue su primera emoción teatral? ¿Se debió a un espectáculo, a una retransmisión o a una lectura?

A.C.- Ya no me acuerdo. Pero no a un espectáculo por cierto: no los había en Argel; ni a una retransmisión, pues no había radio. Pero la historia del Vieux-Colombier y los escritos de Copeau me dieron el deseo del teatro primero y luego la pasión del teatro. Al Teatro del Equipo que fundé en Argel, lo puse bajo el signo de Copeau, y con los medios que tenía retomé una parte de su repertorio. Sigo pensando que a Copeau le debemos la reforma del teatro francés y que esta deuda es inagotable.

-¿Fue esa misma emoción, u otra, la que lo decidió a ingresar en el teatro?

A.C.- Lo que me decidió a crear aquella compañía fue que Argel era un Sahara teatral. Ya que no podía ver el teatro que me gustaba, decidí representarlo. Así monté el Tiempo del desprecio de Malraux, la Mujer silenciosa de Ben Johnson, los Bajos Fondos de Gorki, el Don Juan de Pusckin, la Celestina de Fernando de Rojas, el Prometeo encadenado de Esquilo, el Retorno del hijo pródigo de Gide, los Hermanos Karamazov de Dostoievsky. Traduje Othello (porque pensaba y sigo pensando que los traductores de Shakespeare no se preocupan jamás de traducirlo en función del comediante, de la dicción, de la acción y del movimiento), y lo ensayábamos cuando vino la guerra. Se trataba de otra comedia, y el Equipo se dispersó. Pero allí nacieron vocaciones teatrales.

Dos de nuestros buenos actores parisienses, Jean Negroni y Paul Chevalier, se iniciaron en el Equipo.

- ¿Cómo se las arregló? ¿Y cómo sucedió todo?

A.C.- La amistad, Algunos estudiantes, obreros, camaradas de deportes. Los primeros fondos nos los proporcionó la Casa de la Cultura de Argel, de la que yo me ocupaba. Luego, la acrobacia usual. Nosotros mismos lo hacíamos todo, desde las adaptaciones hasta los trajes y los decorados. Tres meses de trabajo y dos meses de ensayos para dos representaciones: ¡había que creer!

- ¿Qué piezas, qué roles representó usted? ¿Cuáles le gustaron particularmente y por qué?

A.C.- Valerlo en El avaro, Delesprit en la Mujer silenciosa, el joven ladrón en los Bajos Fondos, Calixto en la Celestina, el hijo pródigo en el Retorno del hijo pródigo, etc., e Iván Karamazov. Ensayaba Yago cuando se declaró la guerra. Me gustó por encima de todo Iván Karamazov. Quizás lo representase mal, pero me parecía comprenderlo perfectamente. Me expresaba directamente al representarlo. Eso es mi ocupación, por lo demás. Me hubiera gustado representar Alcestes. ¡Ah!, representé a los gangsters también. Sí, todo eso hace una ocupación. En cuanto a mi última "interpretación", fue el papel del gobernador en Requiem para una monja, y sin preparación, improvisada.

- ¿Qué lo decidió a escribir para el teatro? ¿Qué quería expresar en particular en tanto autor dramático?

A.C.- Escribí para el teatro porque yo representaba y dirigía. Después comprendí que, a causa de sus mismas dificultades, el teatro es el más alto de los géneros literarios. No quería expresar nada, sino crear personajes, emoción, tragicidad. Más tarde, reflexioné mucho sobre el problema de la tragedia moderna. El Malentendido, el Estado de Sitio, Los Justos, son tentativas, por vías diferentes cada vez y por estilos diferentes, para acercarme a esa tragedia moderna.

- ¿Cómo llegó a adaptar el Tiempo del desprecio? ¿Qué quería hacer? ¿Qué cree haber hecho?

A.C.- Francamente, primero quise hacer teatro de agitación, directamente. Después comprendí que era un camino falso. En una palabra: yo comencé por donde ahora se quiere terminar. Pero el Tiempo del desprecio fue una experiencia interesante. Además, me gustaba ese libro...

- Usted dijo una vez: "El teatro será mi convento". ¿Puede desarrollar esta afirmación y decir el lugar que el teatro ocupa en su espíritu y en su vida?

A.C.- El trabajo teatral levanta del mundo. Yo llamo convento a una pasión exclusiva que separa de todo. Junto con la literatura, esa pasión está en el centro de mi vida. Ahora me doy cuenta mejor.

- ¿Qué direcciones asumió en Argelia? En Francia, ¿fue la primera La Devoción a la Cruz, en Angers?

A.C.- Lo primero ya lo dije. Lo segundo: la Devoción fue dirigida por Herrand en su lecho de muerte y por mí en Angers. Me encargué por entero de los Espíritus. Pero debo decir que me mezclé estrechamente en la dirección de mis propias piezas. Aparte, dirigí unas doce piezas.

- ¿Por qué la Devoción y los Espíritus fueron seguidos de un silencio y esperó hasta el Requiem para una monja para volver al teatro?

A.C.- Mucho tiempo temí que el teatro me impidiera escribir. Ya no le temo.

- Cómo le vino la idea de adaptar el Requiem?

A.C.- Me lo propusieron. Acepté.

- Quién decidió la elección del Caballero de Olmedo para Angers? ¿Y cómo llegó a encarar igualmente la puesta en escena?

A.C.- Fui yo quien eligió el programa de Angers. Me gustaba el Caballero de Olmedo, y además quería hacer conocer el gran teatro español, poco conocido en Francia, por ser poco o mal traducido. En cuanto a mi rol personal, cuando adaptaba el Requiem decidí volver por completo a la puesta en escena. Y continuaré en la medida que me lo propongan. Pero me gustaría más tener un teatro propio. Tengo una idea bien precisa de lo que es el teatro, de lo que debe ser la interpretación de los actores. Me gustaría hacer vivir mis concepciones.

- ¿Cómo considera ahora a Calígula? ¿Al ponerlo en escena lo modificó? ¿Ha cambiado para usted?

A.C.- En Calígula hay cosas que me gustan y otras que no. Lo modifiqué para las representaciones de Angers, pero como siempre: en función del escenario y de los actores que tenía.

- ¿Qué lugar le atribuye a Los Justos en su teatro? Lo mismo para El Estado de Sitio. ¿Aceptaría que esas piezas fueran retomadas? ¿Les haría algún cambio?

A.C.- Me gustaría volver a montar Los Justos que ahora son de mayor actualidad todavía. Y me gustaría ver el Estado de Sitio al aire libre. No cambiaría nada en Los Justos, sino lo que se cambia en cada nueva serie de representaciones, El Estado de Sitio podría ser modificado en muchos lugares.

- Como autor dramático, ¿está trabajando en alguna obra?

A.C.- Me ocupo en este momento de la adaptación de los Poseídos de Dostoievsky.

- ¿Qué autores le gustaría montar?

A.C.- Shakespeare, Esquilo, Dostoievsky, los grandes Españoles, Molière y Corneille. Racine, después. Los modernos, cada vez que sea posible.

- ¿Qué autores y decoradores le gustaría emplear?

A.C.- Los que trabajaron conmigo y algunos otros que espero trabajen conmigo.

- ¿Puede indicar algunos altos en su vida teatral?

A.C.- La guerra y sus consecuencias, una de ellas el periodismo, me separaron de este oficio durante algunos años. Pero vuelvo y tengo la impresión de no haberlo dejado nunca ya que, en el ínterin, he reflexionado sobre los problemas de la escena.

- ¿Cuáles son sus triunfos y sus fallas?

A.C.- Creo que sé explicar a los actores lo que espero de ellos, porque sé los problemas que se les plantean, en particular los problemas de la actitud y el gesto, de lo que yo llamaría la encarnación del juego. Además, puedo modificar el texto en función de la puesta en escena o adaptar la puesta en escena al texto. En suma, es la ventaja de ser al mismo tiempo autor, actor y escenógrafo. Mi verdadera falla es que me desaliento demasiado rápido ante algunos actores. Tampoco he estudiado los problemas que conciernen al material, los trucos, etc. Pero me esfuerzo por aprender.

- ¿A qué le debe su mayor satisfacción?

A.C.- A los actores. A El Actor, que es el principal, el principio, el alma encarnada del espectáculo. Ver a un actor entrar en su papel, habitarlo, oírlo hablar con la misma voz que había sido oída en el silencio y la soledad, es el mayor gozo que pueda encontrarse en este oficio. Es un gozo que recibí muchas veces, y guardo siempre una gratitud viviente para con aquellos que me lo han dado.

- ¿En qué atmósfera le gusta trabajar en el teatro?

A.C.- La amistad, y la consagración total a la pieza que se está creando. Montar un espectáculo es un casamiento de muchos por muchos meses. Después puede haber divorcio. Pero en el intervalo, nada de adulterios.

- ¿Qué gana en el teatro: sensibilidad, instinto o inteligencia?

A.C.- Los tres, y ninguno debe dominar. El teatro es una historia de grandeza contada por cuerpos. Y esto requiere todas las facultades juntas y concentra-das hasta la extrema tensión.

- ¿Qué proyectos tiene? ¿Qué le gustaría agregar?

A.C.- Tener un teatro con un escenario cómodo. Y mostrar que el teatro actual no es ni el de alcorba ni el de proclama. Que tampoco es tablado de patronazgo, moralizante o político. Que no es una escuela de odio sino de reunión. Nuestra época tiene su grandeza, que puede ser la de nuestro teatro. Pero con tal que pongamos en escena grandes acciones en las que todos puedan reconocerse; que en él la generosidad luche con la desesperación; que se enfrenten, como en toda verdadera tragedia, fuerzas iguales en razón y en desgracia; que palpiten por fin en nuestros escenarios el verdadero corazón de la época, esperanzado y desgarrado. Pero esto supone un estilo de actores, desembarazados de esa falsa naturalidad que nos viene del cine, y plegados al juego colectivo (por lo tanto: una escuela y una compañía), escritores, una escena estudiada, un escenario donde se pueda abrir los brazos, jugar amplio, mostrarse los cuerpos y su belleza, reencontrar la "desmesura proporcionada" que, en mi opinión, caracteriza la verdad de la actitud y de la emoción dramáticas. Sí consiguiera un teatro, creo que trataría al menos de despejar la entrada a ese camino.

COPEAU, ÚNICO MAESTRO

Jacques Copeau ha irritado mucho a sus contemporáneos. Basta leer, para saberlo, lo que se ha escrito con respecto a su empresa. Y no estoy seguro sí no irritaría más todavía hoy en día. Tomó posición, en efecto, acerca de todos los problemas que se nos plantean a nosotros y sus posiciones no causarían placer. Lo que él dijo a propósito del teatro de ganancia es aún valedero, tanto más en cuanto los animadores de ese teatro se han vuelto más susceptibles a medida que se volvían menos competentes y nos asesinarían con comunicados vengativos si osáramos retomar el lenguaje de Copeau. Pero el teatro de arte no se sentiría más feliz. Copeau colocaba antes que todo al texto, al estilo, a la belleza; pretendía al mismo tiempo que una obra dramática debía reunir, y no dividir, en una misma emoción o en una misma risa a los espectadores presentes. ¡Cuántas obras sin estilo, cuántas obras de patronazgo ricas sólo en propaganda, cuántas empresas de demolición o de división, que, hoy en día, lo hallarían despiadado! En lo concerniente a los actores, ciertamente no estaba a favor del "distanciamiento". Decía: "Darse es todo en el comediante". Ciertamente agregaba en seguida: "Para darse, primero debe poseerse". Lo cual, por el contrario, podría disgustar a aquellos actores que creen que la emoción sustituye a la técnica y al oficio, mientras que el oficio es exactamente el liberador de la emoción. Quería también que, por su parte, el escenógrafo fuera discreto, "sugerir el sentimiento en el actor, no dictarlo". En suma: escondía al escenógrafo detrás del actor y al actor detrás del texto. Resumiendo: el mundo al revés... Pero no quiero impacientar con estos recuerdos a una familia a todos cuyos miembros amo, aun los más dispares. Recordemos solamente que Copeau consideraba a la obra dramática como un hecho de cultura, y de cultura universal, en la cual todos los hombres podían reconocerse. Sabía que la cultura está siempre amenazada, y más en el teatro que en otra parte, por el dinero, la cobardía, el odio, la política, por los intereses financieros o ideológicos, y que convenía ser intransigente en ese punto. FUI intransigente. En consecuencia, fue adorado y detestado a la vez. Pero esto no le concierne más que a él. Lo que nos concierne a nosotros es lo que él hizo por la virtud de la intransigencia. Y eso se resume brevemente. En la historia del teatro francés hay dos períodos: antes de Copeau y después de Copeau. A nosotros nos toca acordarnos de él y so-meternos siempre en el pensa-

miento al juicio severo del único maestro que puede ser reconocido a la vez por los autores, los comediantes y los animadores.

Albert Camus (fecha incierta)

25

POR QUÉ HAGO TEATRO

¿Cómo?, ¿por qué hago teatro? Y bien, me lo he preguntado con frecuencia. Y la única respuesta que pude hacerme hasta ahora le parecerá banal: simple mente porque una escena de teatro es uno de los lugares del mundo en que soy feliz. Sin embargo advierta Ud. que esta reflexión es menos banal de lo que parece. Hoy en día la felicidad es una actividad original. La prueba es que más bien se tiende a ocultar su ejercicio, a ver en él una especie de "ballet rose" del que hay que excusarse. ¡En eso todos están bien de acuerdo: A veces leo, de plumas austeras, que hombres de acción que han renunciado a toda actividad pública se han refugiado o abrigado en su vida privada. Hay un poco de desprecio ¿no es cierto? en esa idea de refugio o abrigo. De desprecio y -una cosa no va sin la otra- de necesidad. En efecto, por mi parte conozco muchos más que se refugiaron en la vida pública para escapar a la vida privada. Los poderosos son con frecuencia los fracasados de la felicidad: eso explica que no sean tiernos. ¿Por dónde iba? Si, la felicidad. Y bien, sucede hoy con la felicidad como con el crimen de derecho común: no confiese nunca. No diga ingenuamente, así, sin pensar mal: "soy feliz". En seguida leerá a su alrededor, sobre labios arremangados, su condena. "¡Ah, Ud. es feliz, muchacho! Y dígame: ¿cómo se arregla con los huérfanos de la Cachemira y los leprosos de las Nuevas Hébridas que no son felices, como Ud. dice? Ah, sí, ¿qué hacer con los leprosos? ¿Cómo librarse de ellos, como dice nuestro amigo Ionesco. Y en seguida nos ponemos tristes como escarbadientes.

Yo, en cambio, creo que hay que ser fuerte y feliz para ayudar a la gente en desgracia. El que arrastra su vida y sucumbe bajo su propio peso no puede ayudar a nadie.

Al contrario, el que se domina y domina su vida puede ser verdaderamente generoso y dar eficazmente. Veá, conocí un hombre que no amaba a su mujer y que por eso se desesperaba. Un día decidió consagrarle su vida, en compensación en suma, y de sacrificarse por ella. Y bien, a partir de ese momento la vida de esa pobre mujer, soportable hasta entonces, se convirtió en un verdadero infierno. El marido, como Ud. comprende, hacía el sacrificio ostensible y la consagración estruendosa. Así, en nuestros días, hay muchos que se consagran tanto más a la humanidad cuanto menos

la aman. Amantes morosos en suma, que se casan por lo peor, nunca por lo mejor. Asómbrese después de esto de que el mundo tenga mala cara, y que sea difícil publicar la felicidad, sobre todo ¡ay! cuando se es escritor. Y con todo, yo personalmente trato de no dejarme influir, les guardo respeto a la felicidad, a la gente feliz y, en todo caso, me esfuerzo por higiene en hallarme lo más frecuentemente posible en uno de los lugares de mí felicidad, quiero decir: el teatro. A diferencia de otras felicidades, ésta dura desde hace más de veinte años y, aunque yo quisiera, no podría estarme sin ella. En 1936 reuní una compañía de infortunio y monté, en un dancing popular de Argel, espectáculos que iban desde Malraux a Dostoievsky pasando por Esquilo. Veintitrés años después, sobre el escenario del teatro Antoine, pude montar una adaptación de "Los Poseídos" del mismo Dostoievsky. Asombrado yo mismo de una tan rara fidelidad o de una tan larga intoxicación, me interrogué acerca de las razones de esta virtud o este vicio obstinados. Y encontré dos clases de razones, unas que se deben a mi naturaleza, otras que se deben a la naturaleza del teatro.

Mi primera razón (y la menos brillante, lo reconozco), es que esquivo por el teatro lo que me aburre en mi oficio de escritor. En primer lugar, me es-capo de lo que llamaré estorbo frívolo. Supóngase que Ud. se llama Fernandel, Brigitte Bardot, Ali Khan, o más modestamente Paul Vallry. En todos esos casos, su nombre está en los diarios. Y desde que su nombre está en los diarios, empieza el estorbo. Sobre Ud. cae el correo, llueven las invitaciones, y hay que responder: Una gran parte de su tiempo se pasa en rechazar perderlo. Así, la mitad de una energía humana se emplea en decir no de todas maneras. ¿No es idiota? Por cierto, es idiota. Pero de ese modo somos castigados por nuestras vanidades por la vanidad misma. Sin embargo he notado que todo el mundo respeta el trabajo del teatro, aunque sea un oficio de vanidad, y que basta que uno anuncie que está de ensayos para que en seguida se instale alrededor un delicioso desierto. Y cuando se tiene, como yo, la astucia de ensayar todo el día y una parte de la noche, es, francamente, el paraíso. Desde ese punto de vista, el teatro es mi convento. La agitación del mundo muere al pie de sus muros, y en el interior del recinto sagrado, durante dos meses, consagrados a una sola meditación, vueltos hacia un solo objeto, una comunidad de monjes trabajadores, arrancados del siglo, preparan el oficio que será celebrado una noche por primera vez.

Y bien, hablemos de esos monjes, quiero decir: de la gente de teatro. ¿Le sorprende la palabra? Una prensa especializada (o especial, ya no lo sé) le ayuda quizás a imaginarse la gente de teatro

¡como animales que se acuestan tarde y se divorcian temprano! Lo decepcionaré sin duda diciéndole que el teatro es más banal que eso, y hasta que allí hay menos divorcios que entre los textiles, la remolacha o el periodismo. Simplemente, cuando ocurre, se habla más del asunto, forzosamente. Digamos que el corazón de nuestras Sarah Bernhardt le interesa más al público que el del Sr. Boussac. Y se comprende. Pero no impide que el oficio de las tablas, por la resistencia física y el esfuerzo respiratorio que supone, pida, en cierta manera, atletas bien equilibrados. Es un oficio en que el cuerpo importa, no porque se lo disperse en locuras (o en todo caso, no más que afuera), sino porque se está obligado a mantenerlo en forma, es decir: a respetarlo. En suma, se es virtuoso por necesidad, que es quizás la única manera de serlo. En fin, me pierdo...Lo que quería decir es que prefiero la compañía de la gente de teatro, virtuosa o no, a la de los intelectuales, mis hermanos. Y no sólo por qué es sabido que los intelectuales, que raramente son amables, no llegan a amar se entre sí. No, en la sociedad intelectual, no sé por qué, tengo siempre la impresión de que me deben perdonar algo. Sin cesar tengo la sensación de haber infringido alguna de las reglas del clan. Eso me quita naturalidad, por supuesto, y, privado de naturalidad, yo mismo me aburro. Sobre el tablado del teatro, al contrario, soy natural, es decir, no pienso en serlo o no serlo, y con mis colaboradores sólo comparto las molestias y las alegrías de una acción común. Esto, creo, se llama camaradería, y ha sido una de las grandes alegrías de mí vida, perdida en la época en que me fui de un diario que habíamos hecho en equipo, reencontrada desde que volví al teatro. Usted ve, un escritor trabaja solitariamente, es juzgado en la soledad, y sobre todo se juzga a sí mismo en la soledad. Eso no es bueno, ni sano. Sí está normalmente constituido, llega una hora en que siente necesidad de un rostro humano, del calor de una colectividad. Esto explica también la mayoría de las obligaciones de escritor: el matrimonio, la academia, la política. Por otra parte esos expedientes no arreglan nada. Apenas se pierde la soledad, se empieza a extrañarla; uno querría tener al mismo tiempo las pantuflas y el gran amor, uno querría ser de la Academia sin dejar de ser no-conformista, y a los comprometidos en política les gustaría que actúen y maten en su lugar pero a condición de reservarse ellos el derecho de decir que no está bien del todo.

Créame, la carrera de artista hoy en día no es una sinecura. En todo caso, a mí el teatro me ofrece la comunidad que necesito, las servidumbres materiales y las limitaciones que todo hombre y todo espíritu necesita. En la soledad, el artista reina, pero sobre el vacío. En el teatro, no pus de reinar. Lo que quiere hacer depende de los otros. El escenógrafo depende del actor y el actor del escenó-

grafo. Esta dependencia mutua, cuando es reconocida con la humildad y el buen humor que convienen, funda la solidaridad del oficio y le da un cuerpo a la camaradería de todos los días. Aquí, estamos todos ligados los unos con los otros sin que ninguno deje de estar libre, o poco menos: ¿no es una buena fórmula para la sociedad futura? ¡Oh, entendámonos: Los actores, en cuanto personas, son tan decepcionantes como cualquier criatura humana, incluido el escenógrafo, y tanto más cuánto uno se deja llevar y se encariña mucho. Pero las decepciones, si las hay, sobrevienen por lo común después del periodo de trabajo, cuando cada uno retorna a su naturaleza solitaria. En este oficio que no se caracteriza por la lógica se dice con la misma convicción que el fracaso estropea a las compañías, y el éxito también. No hay nada de ello. Lo que estropea a las compañías es el fin de la esperanza que durante los ensayos las mantenía reunidas. Pues esta colectividad no se une estrechamente sino por la proximidad del propósito y de la apuesta. Un partido, un movimiento, una iglesia, son también comunidades, pero el propósito que persiguen se pierde en la noche del porvenir. En el teatro, al contrario, el fruto del trabajo, amargo o dulce, será recogido una noche conocida por anticipado desde tiempo atrás, a la que acerca cada día de trabajo. La aventura coman, el riesgo conocido por todos crea entonces un equipo de hombres y de mujeres vuelto enteramente hacia un solo fin y que nunca será mejor ni más bello que esa noche, tan esperada, en que se juega al fin la partida. Las comunidades de constructores, los talleres colectivos de pintura del Renacimiento debieron conocer la suerte de exaltación que experimentan los que trabajan en un gran espectáculo. Hay que agregar aún que los monumentos permanecen, mientras que el espectáculo pasa y que tanto más lo aman sus obreros por eso, porque un día debe morir. Por mí parte, sólo en el deporte de equipo, en mi juventud, conocí esa sensación poderosa de esperanza y de solidaridad que acompaña las largas jornadas de entrenamiento hasta el día del partido victorioso o perdido. En verdad, lo poco de moral que sé lo aprendí en las canchas de fútbol y en las escenas de teatro, mis únicas universidades.

Para quedarme en las consideraciones personales, debo agregar que el teatro me ayuda también a huir de la abstracción que amenaza a todo escritor. Así como en la época en que hacia periodismo prefería la compaginación sobre el mármol de la imprenta a la redacción de esas especies de prédicas que se llaman editoriales, asimismo me gusta que en el teatro la obra se enraíce en el barullo de los proyectores, de los practicables, de las telas y de los objetos. No sé quien dijo que para poner en escena bien había que conocer con los brazos el peso del decorado. Es una gran regla de

arte, y yo amo este oficio que me obliga a considerar, al mismo tiempo que la psicología de los personajes, el lugar de una lámpara o de una maceta de geranios, el grano de una tela, el peso y el relieve de un cajón que debe ser llevado a las cimbras. Cuando mí amigo Mayo dibujaba los decorados de los "Poseídos", estábamos de acuerdo los dos, pensando que había que empezar por decorados construidos, un salón pesado, muebles, lo real, en fin, para levantar poco a poco la pieza hacía una región más elevada, menos enraizada en la materia, y estilizar entonces el decorado. Así, la pieza termina en una especie de locura irreal, pero ha partido de un lugar preciso y cargado de materia. ¿No es acaso la definición misma del arte? No lo real, ni la imaginación sola, sino la imaginación a partir de lo real.

He ahí bastantes razones personales que explican, me parece, que le dé al teatro un tiempo que les niego con obstinación a las cenas en la ciudad y al mundo en que uno se aburre. Son razones de hombre, pero tengo otras razones, de artista, es decir, más misteriosas. En primer lugar encuentro que el teatro es un lugar de verdad. Es cierto que se dice que es el lugar de la ilusión. No lo crea. Es más bien la sociedad la que viviría de ilusiones, y encontrará menos cómicos en el escenario que en la ciudad. En todo caso, tome uno de esos actores no profesionales que figuran en nuestros salones, nuestras administraciones o simplemente nuestras salas de estreno. Póngalo sobre ese escenario, en ese lugar exacto, suelte sobre él cuatro mil watios de luz, y la comedia entonces no se sostendrá, lo verá Ud. completamente desnudo, de una cierta manera, a la luz de la verdad. Sí, las luminarias del escenario son despiadadas, y todos los trucos del mundo serán incapaces de impedir que el hombre, o la mujer, que camina o habla sobre esos sesenta metros cuadrados se confiese a su modo y, a pesar de los disfraces y las ropas, decline su verdadera identidad. Y estoy completamente seguro que a algunos seres que he conocido mucho y mucho tiempo en la vida, los conocería verdaderamente a fondo si consintieran en ensayar y representar conmigo los personajes de otro siglo y otra naturaleza. Es aquí a donde deben venir los que aman el misterio de los corazones y la verdad oculta de los seres, a que su curiosidad insaciable sea casi colmada. Sí, créame, ¡para vivir en la verdad, hay que hacer comedia!

Me dicen a veces: "Cómo concilia en su vida el teatro y la literatura". Por Dios, hice tantos oficios, por necesidad o por gusto, y hay que creer que de todos modos logré conciliarlos con la literatura puesto que permanecí siendo un escritor. Hasta tengo la impresión de que dejaría de escribir pre-

cisamente desde el momento en que consintiera en ser tan sólo un escritor. En cuanto al teatro, la conciliación es automática puesto que para mí el teatro es justamente el más alto de los géneros literarios, o al menos el más universal. Conocí y estimé a un escenógrafo que les decía siempre a sus autores y a sus actores: "Escriba, o actúe, para el único imbécil que está en la sala". Y, tal como era, no quería decir "Sea también usted tonto y vulgar", sino simplemente "Hábleles a todos, sean como sean". En suma: para él no había imbéciles, todos merecían interés. Pero hablar a todos no es fácil. Uno se arriesga siempre a apuntar demasiado bajo o demasiado alto. Así, hay autores que quieren dirigirse a lo que hay de más tonto en el público –y créame, lo consiguen bien–, y otros que solamente quieren dirigirse a los que se supone inteligentes –y fracasan casi siempre. Los primeros prolongan esa tradición dramática bien francesa que se podría llamar la epopeya de la cama; los otros le agregan algunas verduras al puchero filosófico. Por el contrario, desde el momento en que un autor consigue hablarles a todos con simplicidad a la vez que sigue siendo ambiciosos en su tema, sirve a la verdadera tradición del arte: reconcilia en la sala a todas las clases y a todos los espíritus en una misma emoción o una misma risa. Pero hay que ser justos: sólo los muy grandes llegan a ello.

También me dicen, (con una solicitud que me conmueve, por cierto): "Por qué adapta textos cuando podría escribir piezas Ud. mismo". Por supuesto. De hecho escribí piezas, y escribiré otras, y me resigno por anticipado a que éstas les proporcionen a esas mismas personas pretextos para echar de menos mis adaptaciones. Sucede que, cuando escribo mis piezas, es el escritor el que trabaja, en función de una obra que obedece a un plan más vasto y calculado. Cuando adapto, el que trabaja es el escenógrafo, según la idea que tiene del teatro. En efecto, creo en el espectáculo total: concebido, inspirado y dirigido por el mismo espíritu, escrito y puesto en escena por el mismo hombre, lo que permite obtener la unidad del tono, del estilo, del ritmo, que son los triunfos esenciales de un espectáculo.

Como tengo la suerte de haber sido tanto escritor como comediante o escenógrafo, puedo tratar de aplicar esta concepción. Me encargo entonces textos, traducciones o adaptaciones, que después puedo remodelar sobre el escenario, durante los ensayos, y de acuerdo con las necesidades de la puesta en escena. En suma, colaboro conmigo mismo, lo que excluye al mismo tiempo, nóte-lo bien, los roces tan frecuentes entre el autor y el escenógrafo. Y tan poco disminuido me siento

por este trabajo, que continuaría haciéndolo tranquilamente mientras tenga esa suerte. Sólo tendría la impresión de desertar respecto de mis deberes de escritor sí en cambio aceptase montar espectáculos que pudieran gustar al público por medios disminuidos, empresas de gran éxito como las que se han visto y pueden verse sobre nuestras tablas parisienses y que me indignan. No, no he tenido el sentimiento de desertar de mi oficio de escritor montando estos "Poseídos" que resumen lo que actualmente sé y creo del teatro.

He ahí lo que amo en el teatro, he ahí lo que en él sirvo. Quizás no sea posible mucho tiempo. Este oficio duro está amenazado hoy en día en su nobleza misma. El aumento incesante de los precios, la funcionarización de los cuerpos de oficios, llevan poco a poco a las escenas privadas hacia los espectáculos más comerciales. Agregó que, por su lado, demasiados directores brillan sobre todo por su incompetencia y no merecen detentar la licencia que les dio un día un hada misteriosa. Es así como este lugar de grandeza se puede convertir en un lugar de bajeza. ¿Es razón para dejar de luchar? No lo creo. Bajo sus cimbras, tras sus telas, anda siempre errática una virtud de arte y de locura que no puede perecer y que impedirá que todo se pierda. Ella nos espera, a cada uno de nosotros. Es cuestión nuestra no dejarla dormirse e impedir que sea echada de su reino por los mercaderes y los fabricantes. Como recompensa, ella nos mantendrá de pie y nos guardará en bueno y sólido humor. Recibir y dar, ¿no es acaso la felicidad y la vida inocente de la que hablaba al principio? Claro que sí, es la vida misma, fuerte, libre, la que necesitamos. Vayamos entonces a ocuparnos del próximo espectáculo.

"Gran plan" televisado el 12 de mayo de 1959,