

CAMUS CRÍTICO DE TEATRO
INÉS DE CASASGNE
(COLOQUIO DE AMIENS, 1988)

Camus nunca hizo crítica teatral como especialista. No dejó ningún tratado de teoría dramática. Pero ejerció el oficio teatral en toda su amplitud desde su juventud hasta su muerte. Director escenógrafo, actor, director de compañía, dramaturgo, traductor, adaptador, él extrae su teoría del teatro de esta práctica agregándole su reflexión. Su crítica se apoya en esta teoría y nace como complemento de su actividad en este terreno para contribuir a la rehabilitación de este arte al que ubica “en la cúspide de los géneros literarios”.

Todo su esfuerzo de teórico y de crítico se inserta, en efecto, en el movimiento de renacimiento y de reforma de la escena francesa comenzada antes por Jacques Copeau. Ya hay crítica en su afirmación: “En la historia del teatro francés hay dos períodos: antes de Copeau y después de Copeau” (I, p. 1700). Camus subraya el grito de indignación de Copeau frente a todo lo que degradaba la escena: el “bluff”, el “menosprecio del creador”, el “odio a la belleza”, una “producción loca y vana”, una “crítica cada vez más consentidora” y en consecuencia “un gusto público cada vez más perdido”. “Después de aquel bello grito –continúa Camus– seguido de la creación del *Vieux-Colombier*, el teatro entre nosotros ha reencontrado sus títulos de nobleza, es decir, un estilo. Gide, Martin du Gard, Giraudoux, Montherlant, Claudel y tantos otros le han devuelto un fasto y unas ambiciones desaparecidas desde hace un siglo. Al mismo tiempo, un movimiento de ideas y de reflexión sobre el teatro cuyo producto más significativo es el hermoso libro de Antonin Artaud *Le théâtre et son double*, y la influencia de teóricos extranjeros como Gordon Craig y Appia, instalaron la dimensión trágica en el centro de nuestras preocupaciones” (I, p. 1704).

Este párrafo nos es útil para establecer el punto de partida histórico de la teoría y de la crítica camusiana y para notar que él liga estrechamente estas actividades a las del dramaturgo y las de las personas del oficio. Cree por otra parte que es preferible que la práctica y la teoría se nutran mutuamente, y él mismo se lanza de un solo golpe a estas dos vías complementarias creando en Argel el “Theatro del Equipo” y dando a conocer entonces su concepción en su *Manifiesto*.

Desde entonces, gracias a su propia experiencia, precisará sus ideas e intentará aplicarlas a sus obras dramáticas y a sus creaciones escénicas. Por eso es que la teoría y la crítica de Camus se encuentran un poco esparcidas por todos lados en textos variados, que redacta para evaluar lo que ha hecho. Se trata en su mayoría de textos de introducción: prefacios, así como “presentaciones” en los programas. Pero contamos también con las conferencias de asuntos

más generales, como la de Atenas/1955 sobre “El futuro de la tragedia” y el “Gran plan” – televisado/1959– “Por qué hago teatro”. Se pueden agregar las entrevistas publicadas en revistas y las reflexiones consignadas en sus *Carnets*.

A pesar de esta dispersión de textos, se puede extraer una teoría dramática completa, muy precisa y de una gran coherencia de la que me limitaré a dar solamente algunos rasgos, los más salientes, que fundamentan su crítica teatral.

La naturaleza y las “leyes” del teatro

Para empezar, Camus observa que el teatro posee una naturaleza y unas formas propias “sine qua non”. El “grito” de indignación de Copeau, del que se hace eco, por ejemplo, nos permite darnos cuenta de esto. Funciona un poco como el grito del “hombre rebelde” (révolté). Dice “no” a ciertas cosas en nombre de otras que se afirman por ellas mismas. Dice “no” a la vulgaridad en nombre de la “grandeza” y de la “nobleza” de este arte. Dice “no” a la propaganda en nombre de su “universalidad”. El teatro se le aparece como “un hecho de cultura, de cultura universal”, en el que todos los hombres pueden reencontrarse” (I, p. 1700).

Sin dejar de reconocer diferentes estéticas, Camus decide subrayar solamente esos caracteres que, a través de la historia, se revelan como indispensables para la conformación del “hecho teatral”. No deja de contemplarlo y de preguntarse cuáles son las claves que aseguran su cumplimiento. También el fracaso de algunas piezas sobre el escenario se convierte en la prueba negativa que, por contraste, le devela la afirmación. Por ejemplo, cuando el joven Camus, después de sus primeras tentativas de aficionado en Argel, experimenta, en ocasión de las representaciones de *Ondine*, de Jean Giraudoux, una decepción que analiza en un artículo publicado por “La Lumière” en mayo de 1940:

“Nadie puede negar a M. Giraudoux la calidad, la sensibilidad siempre, la emoción a veces, (...) Uno querría poder adherir plenamente a una expresión que, por lo menos, no sea jamás vulgar. Sin embargo parece que el teatro tiene sus leyes que no parecen ser las de M. Giraudoux, a juzgar por esa extraña decepción que, para algunos, sigue a todos sus espectáculos. Siempre es inútil reducir un arte a una sola estética. Pero es preciso que por lo menos cada una de ellas obedezca a los movimientos que le son propios. La obediencia a esos movimientos, la humildad frente a las reglas que a su vez sirven al escritor, constituyen las condiciones de una obra maestra. Y el teatro es un arte demasiado singular como para que puedan evitarse sus sujeciones. Hasta el día de la primera representación, una obra dramática es un poco como la Bella Durmiente. No es nada sin el Príncipe que viene a despertarla. Y por más que sea Dullin, Jovet o Copeau, nada puede todavía por sí solo y le faltan una cantidad de monstruos que son tanto los actores como los maquinistas o los electricistas. Que el teatro represente la realización colectiva del pensamiento de uno solo, es lo que muestra cuál es

su verdad profunda y el éxito correspondiente. Con respecto a los que lo aplauden, así como hacia los que lo hacen vivir, este arte está sometido al sufragio universal. Y los sentimientos que ilustra deben, en consecuencia, recibir el acuerdo de todos. Lo que cuenta en teatro, por consiguiente, es la evidencia y la acción. El costado elemental constituye, por otra parte, su nobleza y si un arte se mide por las dificultades contradictorias que presenta, éste es uno de los más grandes, que exige al artista ser evidente sin ser llano, simple sin vulgaridad y vivaz sin grandilocuencia. (...) Así pues, el secreto del gran teatro es ubicarse en el lugar geométrico de lo familiar y de lo inhumano. Porque justamente es para lanzarse a iluminar las pasiones bien humanas, que se aleja tanto más de la realidad. Y por una paradoja emocionante y singular, es con materiales sacados del corazón del hombre, con lo que edifica ese mundo aparte... (II, p. 1405-6).

En este como en otros textos, la crítica apunta tanto a la obra del dramaturgo como a su encarnación en escena y la reacción del público. Él ve que el teatro es más que un género literario: es un arte de acción y de participación. En el acaso citado Camus no se opone a las calidades literarias de la pieza en cuestión, pero constata que ellas no son mostradas convincentemente a la hora de la prueba en el escenario. Saca conclusiones de orden general sobre el arte teatral que pone en relación con el efecto, contrario, producido por las grandes obras de Shakespeare, de Racine, de Esquilo. En esta confrontación, son estos modelos probados los que aportan las "reglas" de las que habla. No se trata de "leyes" impuestas arbitrariamente, sino de exigencias de este arte singular que se forja entre la literatura y el espectáculo. A la excelencia del texto se agrega entonces la otra condición: que "ese texto en acción que expresa directamente el personaje sea a la vez el que el arrastra al actor" (I, p. 1712).

"Una historia de grandeza contada con el cuerpo, he ahí el teatro" (I, p. 1717).

"El teatro es un arte de carne que entrega a los cuerpos vivos el cuidado de traducir sus lecciones, un arte al mismo tiempo grosero y sutil, un acuerdo excepcional de los movimientos, de la voz y de las luces" (I, p. 1691).

Esta concepción fundamenta la admiración de Camus por Lope de Vega, Calderón de la Barca y el teatro español del Siglo de Oro: "Los grandes dramaturgos españoles", dice, en quienes "el espíritu de grandeza" y la "explosión" son incuestionables, "escribían en principio para los comediantes y en vistas a una representación". Es a causa de este doble aporte que Camus los elige para ponerlos en escena y, en sus adaptaciones, trata de "reencontrar el movimiento" que caracteriza a esos textos en acción" (I, p. 717-718).

Si en Camus hay una opción, ella proviene de la práctica y de la reflexión a partir de la práctica –no sólo de la suya sino también de aquellos que lo precedieron o lo acompañaron. A este respecto, escribía ya en el "manifiesto" del "Teatro del Equipo":

“Las ideas generales no son indispensables para las realizaciones. Pero las realizaciones imponen a veces las ideas generales. Y si el Teatro del Equipo concibe opta por trabajar en un sentido preciso, es porque alguna experiencia de la escena ha conducido a sus miembros hacia ciertas conclusiones...” (I, p. 1692).

Y la experiencia lo hace expresar esta paradoja: “Ella (la experiencia) me ha enseñado en primer lugar que había, como se dice, leyes del teatro, y después que esas leyes están hechas para ser violadas”. “Ni los trágicos griegos, ni Shakespeare, ni Molière, las han tenido en cuenta, llegado el caso” (I, p. 1747). Él sabe bien, por otra parte, que está en condiciones de reconsiderarlas en su aplicación concreta, y en los dos sentidos: “Puedo modificar el texto en función de la puesta en escena o adaptar la puesta en escena al texto” (I, p. 1717).

Una realidad viva no podría quedar fijada; es al desarrollarse cuando ella revela las leyes que la hacen vivir: a la vez constantes y flexibles. La confesión de Camus, poco antes de su muerte, “el teatro me ayuda a huir de la abstracción que amenaza a todo escritor” (I, p. 1724), se puede aplicar también a su actitud crítica frente al “hecho teatral”: dado que no aparece sino a través de la multiplicidad de sus manifestaciones, es hacia ellas a las que se dirige su mirada. Esta mirada insistente y penetrante es “teoría” (θεωρία) en el sentido griego del término: contemplación, reflexión, descubrimiento. Si en él la teoría se vuelve de alguna manera precepto, es al modo de Aristóteles más que al de los teóricos del Gran Siglo francés: compuesta, no *a priori* sino *a posteriori*, y, además, abierta. Él establece lo que “conviene al teatro” desde un confrontamiento continuo y no desde la proyección de un sistema concebido de antemano.

Fluctúa, entonces, entre la “intransigencia” y la acogida. Por una parte sus proposiciones “dogmáticas” apuntan a los trazos que considera como esenciales: los que condicionan en todo tiempo el éxito teatral. Por otra parte, recoge las formas cambiantes que traducen las épocas, los individuos, los ideales morales y éticos.

La “estilización” que conviene al teatro

En su conferencia “Por qué hago teatro”, en 1959, Camus da esta definición del arte: “No lo real totalmente solo, sino la imaginación a partir de lo real” (I, p. 1725). Lo que echa raíces en la realidad debe sufrir un proceso de “estilización”. Entonces, la estilización que conviene al teatro –“lugar de verdad y de grandeza” así como “lugar de reunión– se obtiene, según él, por la condensación y la exageración, por la simplificación y la desmesura, lo que se aplica a los sentimientos y a los caracteres que los encarnan, a las situaciones y a la arquitectura, tanto como a la traducción del texto en el espectáculo.

En cuanto a

Los sentimientos y los caracteres

“Lo propio de las grandes obras en este campo, observa Camus, es ilustrar un gran sentimiento que marcha sin detenerse hacia su fin” (II, p, 1406). En cierta manera, el carácter que lo encarna deviene de algún modo un “especialista de la pasión”. Camus da ejemplos: Hamlet, Oteló, Fedra... y hablando de su Calígula, señala que ha creado “el que conviene al teatro: simplificado y llevado al extremo” (I, p. 1747) Eso supone una elección y una exclusión, una suerte de “caricatura”. Dice que “esta constante caricatura de la pasión explica quizás algunos de los artificios dramáticos, aquellos que sirven para expresar un sentimiento o un personaje tipo, la máscara griega” entre otros (I, p, 1406).

La psicología cuenta, por cierto, pero no los preciosismos psicológicos que podrían distraer la atención del sentimiento central. El teatro no requiere “acrobacias de la inteligencia” sino la fuerza de un “universo sin matices”: “Caminos emprendidos y acabados en tres horas, la absurdidad esencial que precipita a los héroes en conclusiones que los hombres eluden, esas figuras a la vez familiares y desproporcionadas, han definido un mundo en el que los juegos del espíritu ceden el lugar a las razones del cuerpo y las pasiones, Este movimiento único, esa fuerza, su lógica sin razón, esa consecuencia ciega e implacable, constituyen el teatro y su resonancia universal” (II, p, 1407). Es ésta una constatación “teórica” que se convierte en un criterio de juicio al cual él somete sus piezas y las de los demás escritores.

La duración o “tempo” dramático

En ocasión de su adaptación del *Requiem para una monja* de Faulkner, Camus destaca una distinción esencial entre la duración dramática y la duración novelesca:

“El acortamiento, la condensación, la alternancia del contenerse y la explosión, son las leyes de la primera. El libre desenvolvimiento y una cierta ensoñación son inseparables de la segunda. Ha sido preciso entonces redistribuir sus diálogos [los de la novela] en el interior de una continuidad propiamente dramática...” (I, 1867).

Su trabajo de adaptación se vuelve entonces “crítica en acción”.

Los conflictos dramáticos. El lenguaje.

Uno de los puntos más interesantes que guían la crítica camusiana es la relación que encuentra entre las situaciones o conflictos y su estilización para el teatro. Él observa en efecto que dos tipos de conflictos, cada uno llevado al extremo, se han cristalizado, en el curso de la historia de Occidente, en dos formas netamente características: la tragedia clásica y el drama ro-

mántico (al cual agrega el misterio medieval y el auto-sacramental español). En su conferencia de Atenas "*Sobre el porvenir de la tragedia*" dice:

"Es aquí donde me parece que está la diferencia: las fuerzas que se enfrentan en la tragedia son igualmente legítimas [...] En el drama, al contrario, sólo una es legítima [...] La fórmula del melodrama sería en suma: "Uno solo es justo y justificable", y la fórmula trágica por excelencia: "todos son justificables" (Antígona tiene razón, pero Créon no está equivocado") [...] Y uno se explicará en fin por qué el drama ideal, como el drama romántico, es en primer lugar movimiento y acción, dado que figura la lucha del bien contra el mal y las peripecias de esta lucha, mientras que la tragedia ideal, y particularmente la griega, es en primer lugar tensión ya que ella es la oposición, en una inmovilidad frenética, de dos poderes, cubiertos cada uno de las dobles máscaras del bien y del mal" (I, p. 1705-1706).

Estas son las consideraciones de "contenido" que explican, en Camus, el molde en el que cada tipo de conflicto es volcado. Después de haber reconocido que "entre estos dos tipos extremos la literatura dramática ofrece todos los intermediarios", Camus se pregunta: "¿Cuáles son los dos poderes que se oponen en la tragedia?". Él responde: "... por una parte, el hombre y su deseo de poder..., por otra parte, el principio divino que se refleja en el mundo" (I, p. 1706). Este principio puede además estar "personificado en un dios o encarnado en la sociedad" (id.). Pero en todo caso la afirmación que se desprende de un "orden" válido y necesario, comporta en el hombre el reconocimiento del "misterio de la existencia" en la experiencia vivida de lo "sagrado". Del mismo modo, la afirmación del hombre y su rebelión implican el ejercicio, en él, de la razón y la toma de conciencia de su derecho. Únicamente las épocas que han visto puestas en práctica estas dos experiencias, fuentes del contraste, son aquellas que han conocido también esta forma trágica que lo manifiesta. "Si todo es misterio, no hay tragedia. Si todo es razón, tampoco". En resumen: "Hacen falta una rebelión y un orden, siendo cada fuerza el arbotante de la otra y cada cual reforzando a la otra fuerza con su propia fuerza" (I, p. 1707).

Esta relación entre la realidad histórica y la tragedia se vuelve en Camus un criterio a aplicar en su época. Apunta a la resurrección de la tragedia porque la considera como la forma que mejor conviene para expresar el desgarramiento del hombre contemporáneo, situado entre "el mundo de la historia" que "ha tomado la forma monstruosa del destino" y su propio ímpetu contestatario.

El crítico permanece atento a las manifestaciones dramáticas contemporáneas que "anuncian" la nueva tragedia. Pero él no descubre sino "tanteos en esa dirección" y ve sobre todo "la búsqueda de un lenguaje trágico" y "el esfuerzo por reintroducir lo sagrado en la escena".

Dos piezas tales como el *Edipo* de Gide o *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Giraudoux, trasponen la tragedia griega, pero bajo las formas de la parodia o de la fantasía, lo cual evidentemente no conviene para nada a la tragedia. Ésta requiere un lenguaje “que refleje las contradicciones de la situación trágica”: “a la vez hierática y familiar, bárbara y erudita, misteriosa y clara, altiva y mísera” (I, p. 1711). Es por otra parte esta especie de lenguaje el que Camus procuró dar a los personajes de su *Malentendido*: “suficientemente insólito para ajustarse al tono trágico” y “suficientemente natural para ser dicho por los contemporáneos”. Juzgándose a sí mismo, confiesa no estar seguro “de haber obtenido la dosis adecuada” (I, p. 1371). Pero al menos ha encontrado un ejemplo acabado que puede ser puesto para beneficio de los autores en busca de ese lenguaje: El de Faulkner en su *Requiem para una monja*. Camus entiende que el novelista americano ha logrado “introducir en nuestros apartamentos el gran lenguaje del dolor y de la humillación” (I, p. 1868) y que su estilo “nos proporciona un equivalente moderno del parlamento trágico” (I, p.1868). Este hallazgo, así como el de “lo sagrado” vivido dentro de un conflicto de tipo “tensional”, incluyendo “la aceptación del destino”, justifica también su adaptación, que por esa vía se vuelve crítica en acción”: “El *Requiem* es, según mi opinión, una de las raras tragedias modernas” (I, p.1865).

Camus observa también el despertar de lo “sagrado” en la escena francesa. Discierne dos tipos de manifestación: “la imitación de las imágenes antiguas de lo sagrado” y “la resurrección de un sentimiento cristiano auténtico”. Pero por un lado, la imitación es insuficiente, requeriría un sentimiento vívido; por otro lado, el sentimiento cristiano no es trágico, porque no contiene reproches. Camus saluda de todos modos ese sentimiento en el primer Claudel –el de *Cabeza de Oro* y *La Ciudad*, anteriores a su conversión- porque, fundado en la historia del Teatro, piensa que “el teatro litúrgico (la liturgia dionisiaca y el misterio medieval) es siempre anterior a la tragedia y la anuncia” (I, p. 1710). Es posible que este juicio esté en el origen de su propio *Estado de sitio*: “centrado en torno a lo que me parece ser la única religión viva en el siglo de los tiranos y de los esclavos, la libertad” (I, p. 1733).

En fin, Camus clasifica sus *Justos* en la categoría “tragedia”, precisando que ha “tratado de obtener una tensión dramática por los medios clásicos, es decir, el enfrentamiento de personajes iguales en fuerza y en razón”, lo que deriva en hacer revivir la “lección” de “mesura” del universo trágico en un conflicto contemporáneo: “He querido mostrar que la acción misma tenía límites”, y mostrarlo, por medio de esta estilización, “al mundo fabricado por hombres que se adjudican el derecho de franquear esos límites” (I, p. 1733).

De la comedia al drama y a la tragedia

El teatro, donde “lo que cuenta es la evidencia y la acción”, hace volver a salir los conflictos de la realidad, estilizándolos desde puntos de vista diferentes. Afirmar que “el drama es simplista, la tragedia (...) ambigua”, quiere decir nuevamente, según el punto de vista de Camus sobre lo

real, que la primera viene de una óptica restringida, mientras que la segunda abarca con una mirada amplia y penetrante toda la realidad y tiene en cuenta entonces sus aspectos contrastados y contradictorios. Ahora bien, su último trabajo, la adaptación y puesta en escena de *Los Poseídos* de Dostoievski –de lo cual dice: “resumen lo que yo sé y lo que creo actualmente del teatro” (I, p. 1727)– le proporcionan al teórico Camus la ocasión de incluir la comedia en esta concepción y de completarla por medio de una relación entre los tres géneros.

Él indica: “Simplemente traté de seguir el movimiento profundo del libro y de ir como éste de la comedia satírica al drama y luego a la tragedia. Esto es verdad para el texto como para el espectáculo que parte de un cierto realismo para culminar en una estilización trágica” (I, p. 1886). Él agrega todavía: “el drama que se ha urdido en la comedia se acabará en las llamas de la tragedia” (I, p. 1891).

En primer lugar, distinguiendo con ojo crítico lo que en el flujo de la narración puede pasar inadvertido –a saber, que las tres partes de la novela tienen virtualidades teatrales de calidades diferentes–, él los pone en evidencia en la arquitectura en las tres partes de su pieza, netamente cortadas por los entreactos, en las que la primera será entonces de “comedia”, la segunda, “drama” y la tercera “tragedia”. Y tuvo la intención de marcar las diferencias en el espectáculo:

“Cuando mi amigo Mayo dibujaba los decorados de los *Poseídos*, estábamos de acuerdo en pensar que era necesario comenzar por los decorados construidos, un salón pesado, muebles, lo real en definitiva, para llevar poco a poco la pieza a una región más elevada, menos arraigada en la materia, y estilizar entonces el decorado. La pieza se termina así en una especie de locura irreal pero habiendo partido de un lugar preciso y cargado de materia” (I, p. 1725).

Lo más interesante en la concepción de Camus es que él ve la comedia, el drama y la tragedia, no como géneros separados, cada uno circunscripto a su propio terreno, sino comunicantes entre sí, uno reenviando al otro, como si se tratase de grados sucesivos, uno preparando el salto hacia el siguiente en un proceso completo que alcanzará su cima en la tragedia. Al proceso de profundización en los conflictos de la realidad correspondería el movimiento de elevación estilística.

Si bien Camus jamás hizo el “discurso de la comedia”, las pocas líneas de su presentación de *Los Espíritus* de Pierre Larivey sugieren la óptica de la pintura cómica de los tipos sociales: el avaro, el rufián, etc.; cada personaje retoma ahí un rol social que se vuelve estilizado por la caricatura y el pintoresquismo. Ahora bien, desde ese punto de vista es que nos son presentados los personajes de los *Poseídos* en la primera parte. Y, fuera del contexto de la narración, los episodios piden prestados sus movimientos a la comedia: entradas, salidas, la gimnasia de Krylov, agresiones físicas... La variedad y la rapidez nos remiten a los comentarios de Camus

sobre la comedia de Lope de Vega: “escenas cortas, distribuidas en diferentes lugares, cortadas por frecuentes entradas y salidas”, en las cuales casi siempre “la psicología está sacrificada al movimiento” (I, p, 717). La puesta en escena así como los decorados contribuyen a dar la ilusión de ese “cierto realismo” que conviene a la comedia.

Pero ese “realismo” enmascara la psicología solamente en vistas a develarla en la segunda parte. Los rasgos del pintoresquismo habían sido bien elegidos para preparar la manifestación de los conflictos entre caracteres que surgen y son mostrados en el drama. La observación de Camus “el drama se ha urdido en la comedia...” sugiere que ésta lleva al nudo dramático (el idealismo de buena fe de Chatov choca con el escepticismo cínico de Stavroguin; la solemne candidez de Stepan Trophimovich, a la lógica sin escrúpulos de su hijo Pedro; éste proclama su desprecio frente a los candidos ideólogos de provincia que le temen y de los cuales se sirve; y la suficiencia y el desdén de Stavroguine crean un abismo entre él y los demás, que lo admiran también por eso mismo). Acá la óptica sociológica es reemplazada por la óptica psicológica, más penetrante, que establece netamente la división entre los “buenos” y los “malos”, pero que todavía no llega a develar lo que mostrará la tragedia: que todos son “al mismo tiempo buenos y malos”, y más aún, que son atraídos por poderes misteriosos: los demonios.

Por fin el drama deriva hacia la tragedia: la confesión de Stavroguin, reemplazada por Camus al final de esta segunda parte, figura, como él señala, “el nudo psicológico de la acción” (I, p. 1892), el momento en el que los conflictos anteriores revelan su origen y se confunden en ese personaje ambiguo por excelencia.

A partir de ahí es que comienza la tragedia, descubriendo los corazones humanos: esas “almas desgarradas, incapaces de amar y sufriendo por no poder, queriendo y no pudiendo creer” (I, p. 1886), es decir ambiguas, “cada una cubierta por la doble máscara del bien y del mal”; desmesuradas y en tensión entre ellas, y chocándose cada una contra ese “orden de la existencia” que más golpea cuanto más se lo desconoce o se lo contradice. Por otra parte el misterio del mal se manifiesta: el poder demoníaco que se ha apoderado de todos, que los hace “mentir”, según la confesión final de Stepan, el demonio, gran “mentiroso” y gran destructor. En esta última parte casi no hay acción, sino cierta “tensión” que no cesa sino después de la catástrofe final, de donde resurge el “Todo está bien” purificador.

El caso único de los *Poseídos*, que enhebra “comedia”, “drama” y “tragedia” ubicándolas como etapas sucesivas de un desarrollo completo, manifiesta un aspecto importante de la concepción camusiana, y nos permite asistir a una processus de estilización gradual de lo real. Se pasa de la óptica más superficial a la más profunda. Un mismo material concreto (ese pequeño mundo de provincia) es transfigurado en cada etapa de una manera diferente. La comedia, lejos de ser una simple copia de lo real, configura los “tipos” netamente definidos y llevados a la caricatura en los conflictos sociales que los enfrentan. El drama implica un grado más elevado

de estilización: separando y dibujando netamente la contradicción de los caracteres que encarnan los valores antitéticos bajo las máscaras del “bien” y del “mal”. La tragedia, finalmente, aporta la estilización reveladora que permite atisbar las fuerzas que juegan en el origen de los conflictos de la realidad: el hombre afirmando lo que hasta una cierta medida es válido, al pasarlo en su desmesura, va a chocar con el orden de la existencia que tiene su legitimidad y la hace valer...

Para llegar allí hace falta que el artista pueda al mismo tiempo escarbar hasta lo más hondo en los conflictos de la realidad y de utilizar la forma trágica transformadora que los refleje.

Lo que ilustra este caso privilegiado –una misma realidad a la que se aplican luces cada vez más incisivas– autoriza a pensar que Camus llegó a concebir el proceso de estilización de lo real por los medios teatrales como un “develamiento”: la verdad liberándose poco a poco y empujando cada vez más, desde la faz social (la de las costumbres) a la faz ética (la de los vicios y virtudes), luego a la faz metafísica. Conviene recordar aquí que Camus señala en el *Mito de Sísifo* la intención metafísica de Dostoievski, y que más adelante sitúa los *Poseídos* entre “las tres o cuatro grandes obras que coronan las creaciones del espíritu” (...) “por lo que revela(n) de la naturaleza humana” (I, p. 1888); y también porque Dostoievski ha “sabido discernir el nihilismo contemporáneo” y “trata de indicar las vías de salvación” (id.).

Ponencia de **INÉS DE CASSAGNE**

En el Coloquio Internacional CAMUS ET LE THÉÂTRE”,

Amiens (Francia) mayo 1988

Bajo la dirección de Jacqueline Lévi-Valensi

(Société des Études Camusiennes)

Editado en ACTAS “CAMUS ET LE THÉÂTRE”:

(las citas están tomadas de la edición, en la Pléiade, de *Obras Completas* a cargo de Robert Quilliot, tomo I, 1962, tomo II, 1965)