

# La renovación del teatro

SON característicos del nuevo siglo los múltiples intentos de renovación del teatro. Surgen en Francia como en Rusia, en Alemania como en Inglaterra; hasta en los Estados Unidos, donde la renovación implica rehacer lo que apenas se había comenzado.

La renovación del drama, se me dirá, es proceso espontáneo y constante. Así es, y el nuevo siglo no ha introducido aceleración ni retardo en el proceso. Y la evolución del arte del actor se relaciona con la del drama: obran el uno sobre el otro, según la frase de las escuelas, alternativamente como causa y efecto. Pero la renovación que hoy preocupa, la que se manifiesta en innumerables tentativas, es principalmente la renovación del escenario, sujeta, más que las otras, a la tiranía de la materia. Sorprende, en los países de habla española, la escasez de tentativas semejantes.

## LA HISTORIA DEL ESCENARIO.

EL escenario de los teatros actuales es producto de larga evolución. En la Edad Media, las representaciones sacras nacen en la iglesia. No podían quedarse allí: se hallaban cohibidas dentro de la arquitectura del templo cristiano, escena adecuada sólo para el esquemático drama ritual del sacrificio. Del templo, pues, los milagros y misterios salen adonde todos los fieles puedan contemplarlos: al atrio, y luego a la plaza, a la calle.

Allí se les une la farsa, nacida en las ferias populares; y tragedia y comedia van desarrollándose lentamente, a la par que se desarrolla el escenario. Del suelo, al nivel de los espectadores, el drama tiende a levantarse, busca la altura de la plataforma, para que todos vean mejor: así se crea el «tablado». En círculo, al rededor de él, se agrupa la multitud; los actores, para subir y bajar, necesitan abrirse camino: bien pronto hay que inutilizar para los espectadores uno de los tres lados de la plataforma, y así nace «el fondo de la escena».

Pero la escena, el escenario-plataforma, si ya tiene fondo, tardará mucho (más o menos, según cada país) en tener costados libres, a derecha e izquierda. Cuando el drama, durante el Renacimiento, enriqueciéndose con elementos clásicos, y renovando sus formas literarias, entra a los palacios—o siquiera al patio, al «corral»,—los espectadores, generalmente, están todavía demasiado cerca de la escena o hasta tienen asientos en ella, y sólo dejan libre el fondo. Los teatros públicos, creados en el siglo XVI, en interiores o en patios de edificios o entre edificios, ponen techo a la escena y van poco a poco alejando de ella al público. El golpe final se da en Italia: se obliga a la concurrencia, o a la mayor parte de ella, a contemplar la representación desde uno solo de los tres lados por donde antes podía verla; y para hacer definitiva la separación entre pú-

blico y actores, y hacer mayor la libertad de la escena, se crea el «telón».

## EL ESCENARIO COMO CUADRO.

Los elementos materiales de que dispone el teatro moderno para contribuir a la ilusión dramática—trajes, muebles, decoraciones, luz—no se desarrollaron paralelamente: cada uno tiene su evolución propia. Los trajes solían ser lujosos desde la época de los dramas litúrgicos: de entonces acá, su riqueza varía según los recursos de que disponen los actores. El hábito de la exactitud histórica en la indumentaria es producto del siglo XIX. Los muebles y hasta los árboles de bulto, hicieron su aparición muy temprano, a veces antes que las decoraciones pintadas. La evolución de las decoraciones es larga y compleja; hasta el siglo XVII hubo teatros que prescindían de ellas, o las reducían a indicaciones elementales; pero, a la vez, desde la Edad Media existían las «decoraciones simultáneas», cuya expresión sintética es la triada de los dramas religiosos: el cielo, la tierra, el infierno. Con el telón de boca, que hizo concebir el escenario como cuadro, las decoraciones alcanzan nueva etapa de su desarrollo, y su porvenir parece incalculable, sobre todo cuando el drama romántico destierra definitivamente el principio de la «unidad del lugar». Y la iluminación vino a adquirir todo su valor con la invención de la luz eléctrica—la única invención de la moderna industria, dice Alice Meynell, que tiene calidad estética.

Con la conquista de la luz, el escenario-cuadro llegó al apogeo; se le profetizaba el progreso indefinido... La colaboración de la pintura con el drama sería cada vez más eficaz... ¿Por qué, pues, cuando más seguro parecía su imperio, se levantan innumerables protestas contra el escenario moderno?

## EL ODIADO SIGLO XIX

PROBABLEMENTE, la causa primordial de tantas protestas es el empleo que del escenario-cuadro hizo el odiado siglo XIX. El siglo de Napoleón III, de Victoria, y—así lo esperamos—de Guillermo II, comenzó por aceptar la herencia de las decoraciones de tipo académico, *pompier*, y con ellas combinó luego el tiránico realismo de los por menores. Academicismo y realismo se dieron la mano sin esfuerzo: ¡como que representan dos fases de una sola estética limitada, la estética de la «imitación de la naturaleza»!

Más que como cuadro, llegó a concebirse el escenario «como habitación a la cual se le ha suprimido una de las cuatro paredes». Quedaban, para el escenógrafo con imaginación, las escenas de bosque, de jardín, y aun las de calles, y las salas históricas... Pero allí también hicieron presa la pintur-

académica y su legítimo descendiente el realismo fotográfico.

Para apreciar cuán corto vuelo tuvo el siglo XIX en sus concepciones escénicas, recuérdese la torpeza de Wagner, su manía de reducir a pueril realismo, en la representación plástica, los prodigios del mito escandinavo y de la leyenda cristiana: mientras más complicados son los artificios que se emplean para producir la ilusión, más pobre es el efecto que se obtiene.

O recuérdese a Sir Henry Irving en sus interpretaciones de Shakespeare: profusión de trajes, de muebles, de decoraciones, en que abundaba la nota parda, muy seria, muy victoriana. ¡Imaginad la Venecia de *Merceder*, la Venecia de los Bellini y de Crivelli, llena de manchones pardos!

—Gané una fortuna, y la he gastado toda en la propaganda de Shakespeare—decía Irving en su vejez.

—No hay tal—afirma Bernard Shaw.—Irving ganó una fortuna con las obras de Shakespeare, pero la gastó en decoraciones.

El colmo del realismo lo alcanza probablemente el norteamericano David Belasco: sus decoraciones de interior tienen tanta exactitud que ya, más que como decoraciones, deben clasificarse como muebles: son sólidas, macizas, de madera y metal. No me asombrará que llegue a construirlas de piedra e invite a los periodistas a que las toquen con las manos y las hagan célebres en el mundo.

## ¿PARA QUE SIRVE EL REALISMO?

EL realismo del escenario-cuadro podrá servir para *Casa de muñeca*, para *Los tejedores*, para *El abanico de Lady Windermere*, para *Demi-monde*, para *El Gran Galeoto*. Para dramas de interiores modernos, el realismo es una conquista que debe aprovecharse, con prudencia, eso sí, con sencillez.

Pero, ¿basta, o cabe siquiera, en *Cuando resucitemos?* ¿En *La nave?* ¿En *Dunsany?* ¿En *Tagore?* ¿En *Maeterlinck*, que comenzó escribiendo para marionetas? ¿Basta, en rigor, para *Los intereses creados*, para *Las hijas del Cid?* ¿Y qué hacer con los clásicos griegos y latinos, ingleses y españoles, que no escribieron para escenarios como los actuales? ¿Qué hacer con Racine, con las mejores comedias de Molière, que apenas requieren escenario? ¿Y qué hacer con tantas obras que no se representan, pero que son representables, contra la vulgar opinión, desde *La Celestina* hasta las *Comedias bárbaras*, de don Ramón del Valle-Inclán?

Es evidente: el escenario moderno obliga a reservar para la biblioteca la mayor parte de las grandes obras dramáticas de la humanidad, y en cambio, condena al concurrente asiduo de teatros a contemplar interminables exhibiciones de mediocridad, que a menudo ni siquiera son nuevas.

(Pasa a la página 318).