

bro que sólo puede sostenerse como ejercicio absoluto de negación, y por este motivo puede pasar a ocupar un lugar en esa zona tan estrecha, en ese vértigo raro en el que la literatura quiere destruirse sin poderlo, y se capta en un mismo movimiento, destructora y destruida. Pocas obras entran en este margen mortal, pero hoy son sin duda las únicas que cuentan: en la coyuntura social del tiempo presente, la literatura sólo puede estar a la vez acorde con el mundo y adelantada con respecto a él, como requiere todo arte de superación, en un estado de pre-suicidio permanente; sólo puede existir bajo la figura de su propio problema, mortificadora y perseguidora de sí misma. Si no es así, sea cual sea la generosidad o la exactitud de su contenido, termina siempre por sucumbir bajo el peso de una forma tradicional que la compromete en la medida en que sirve de coartada a la sociedad alienada que la produce, la consume y la justifica. *El Mirón* no puede separarse del estatuto, por el momento constitutivamente reaccionario, de la literatura, pero al intentar aseptizar la forma misma del relato, tal vez prepare, sin llegar a realizarlo, un *descondicionamiento* del lector con respecto al arte esencialista de la novela burguesa. Ésta es al menos la hipótesis que este libro permite proponer.

1955, *Critique*.

CÓMO REPRESENTAR LO ANTIGUO

Cada vez que nosotros, hombres modernos, tenemos que representar una tragedia antigua, nos hallamos ante los mismos problemas, y cada vez aportamos, para resolverlos, la misma buena voluntad y la misma incertidumbre, el mismo respeto y la misma confusión. Todas las representaciones de teatro antiguo que he visto, empezando por las mismas en las que yo he tenido mi parte de responsabilidad como estudiante, dan muestras de la misma indecisión, de la misma incapacidad de tomar partido entre exigencias contrarias.

De hecho, conscientes o no, nunca llegamos a librarnos de un dilema: ¿hay que representar el teatro antiguo como de su época o como de la nuestra? ¿Hay que reconstruir o transponer? ¿Subrayar parecidos o diferencias? Oscilamos siempre de una solución a otra, sin llegar nunca a elegir claramente, bien intencionados y confusos, preocupados tan pronto por revigorar el espectáculo mediante una fidelidad intempestiva a una determinada exigencia que consideramos arqueológica, como por sublimarlo mediante efectos estéticos modernos, propios, según pensamos, para demostrar la condición eterna de este teatro. El resultado de estos compromisos es siempre decepcionante: de ese teatro antiguo

reconstruido, nunca sabemos qué pensar. ¿Nos concierne? ¿Cómo? ¿En qué? La representación nunca nos ayuda a responder claramente a estas preguntas.

La Orestíada de Barrault¹ da muestras una vez más de la misma confusión. Estilos, propósitos, artes, decisiones, estéticas y razones se mezclan aquí extremadamente, y a pesar de un trabajo visiblemente considerable y de ciertos logros parciales, no llegamos a saber por qué Barrault ha montado *La Orestíada*: el espectáculo no queda justificado.

Sin duda Barrault ha profesado (si no realizado) una idea general de su espectáculo: para él se trataba de romper con la tradición académica y de volver a situar *La Orestíada*, si no en una historia, al menos en un exotismo. Transformar la tragedia griega en fiesta negra, re-encuentrar lo que pudo contener en el propio siglo V de irracional y de pánico, librarla de la falsa pompa clásica, para reinventarle una naturaleza ritual, hacer aparecer en ella los gérmenes de un teatro del trance, todo eso, que por otra parte procede mucho más de Artaud que de un conocimiento exacto del teatro griego, todo eso podría admitirse muy bien, con tal de que se llevara a cabo realmente, sin concesión. Ahora bien, incluso en este aspecto los propósitos han quedado a medio camino: la fiesta negra es tímida.

En primer lugar, el exotismo está lejos de ser continuo: sólo en tres momentos es explícito: la predicción de Casandra, la invocación ritual a Agamenón y el canto de las Erinias. Todo el resto de la tragedia está ocupado por un arte totalmente retórico: ninguna unidad entre la intención pánica de estas escenas y los efectos de velo de Marie Bell. Tales rupturas son insoportables, puesto que relegan infaliblemente el objetivo dramatur-

gico al nivel de accesorio pintoresco: lo negro se convierte en decorativo. El exotismo era una elección probablemente falsa, pero que al menos podía salvarse por su eficacia: su única justificación hubiera sido transformar físicamente al espectador, desazonarlo, fascinarlo, «encantarlo». Ahora bien, nada de eso: permanecemos fríos, un poco irónicos, incapaces de creer en un pánico parcial, inmunizado previamente por el arte de los actores «psicológicos». Había que elegir: o la fiesta negra o Marie Bell. Queriendo complacer a todos (Marie Bell para la crítica humanista y la fiesta negra para la vanguardia), era imposible no contrariar un poco a todos.

Y por otra parte, este exotismo, en sí es demasiado tímido. Comprendemos la intención de Barrault en la escena de magia en la que Electra y Orestes conminan a responder a su padre muerto. Sin embargo, el efecto resulta muy deficiente. Si se decide llevar a cabo un teatro de la participación, hay que hacerlo completamente. Aquí, los signos ya no bastan: hace falta que se comprometan físicamente los actores; ahora bien, el arte tradicional les ha enseñado a imitar ese comprometerse, no a vivirlo; y como estos signos están desgastados, se hallan demasiado vinculados a mil diversiones plásticas anteriores, ya no creemos en ellos: unas cuantas vueltas por la escena, una dicción ritmada a contratiempo, unos golpes en el suelo, no bastan para imponernos la presencia de una magia.

Nada más penoso que una participación que no arrastra. Y nos asombra que los defensores encarnizados de esta forma de teatro sean tan tímidos, tan poco inventivos, tan miedosos, podría decirse, en el momento en que por fin tienen la oportunidad de realizar este teatro físico, ese teatro total, del que nos han hablado hasta la saciedad. Si Barrault había tomado la decisión, discutible, pero al menos rigurosa, de la fiesta negra,

1. Representaciones del Théâtre Marigny.

hubiera debido llevarla hasta sus últimas consecuencias. Cualquier sesión de jazz, *Carmen* cantada por negros, le hubiese dado el ejemplo de lo que es esta presencia intimidadora del actor, esta agresión del espectáculo, esta especie de expansión visceral, de todo lo cual su *Orestíada* sólo ofrece un reflejo demasiado pálido. No todo el que quiere puede ser negro.

Esta confusión de los estilos reaparece en la indumentaria. Temporalmente, *La Orestíada* comprende tres planos: la época supuesta del mito, la época de Esquilo, la época del espectador. Había que elegir uno de estos tres planos de referencia, y mantenerse en él, pues, como veremos enseguida, nuestra única relación posible con la tragedia griega está en la conciencia que podemos tener de su situación histórica. Ahora bien, el vestuario de Marie-Hélène Dasté, en algunos casos plásticamente muy bello, contiene estos tres estilos mezclados caprichosamente. Agamenón y Clitemnestra visten a lo bárbaro, orientan la tragedia hacia una significación arcaica, minoana, lo cual sería perfectamente legítimo si la decisión fuera general. Pero he aquí que Orestes, Electra y Apolo vienen rápidamente a oponerse a esta actitud: ellos son griegos del siglo V, introducen en el gigantismo monstruoso de la indumentaria primitiva la gracia, la medida, la humanidad sencilla y sobria de las siluetas de la Grecia clásica. Finalmente, como ocurre demasiado a menudo en el Marigny, la escena resulta invadida de vez en cuando por el manierismo lujoso, la plástica «gran modisto» de nuestros teatros bien parisienses: Casandra es toda pliegues intemporales, el antro de los Atridas tiene por puerta una moqueta recién salida de «chez Hermès» (la *boutique*, no el dios), y en la apoteosis final, una Palas toda enharinada surge de un azul azucarado, como en estado de fusión, lo mismo que en el Folies-Bergère.

Esta ingenua mezcla de Creta y de *Faubourg Saint-Honoré* contribuye en gran modo a perder la causa de *La Orestíada*: el espectador ya no sabe lo que ve: cree estar ante una tragedia abstracta (porque está visualmente estructurada), y se le confirma en una tendencia que ya le resulta demasiado natural: rechazar una comprensión rigurosamente histórica de la obra presentada. El esteticismo funciona aquí, una vez más, como una coartada, cubre una irresponsabilidad: por otra parte esto es algo tan constante en Barrault, que toda belleza gratuita del vestuario podría llamarse estilo Marigny. Ello ya era perceptible en la *Bérénice* de Barrault, que, a pesar de todo, no había llegado a vestir a Pirro de romano, a Tito de marqués de Luis XIV y a Berenice con un modelo de Fath: y sin embargo tal es el equivalente de esa mezcla que nos ofrece *La Orestíada*.

La disyunción de los estilos afecta también gravemente a la interpretación de los actores. Hubiera podido pensarse que al menos esa interpretación podría tener la unidad del error; pero ni siquiera eso: cada cual dice el texto a su modo, sin preocuparse por el estilo del vecino. Robert Vidalin interpreta un Agamenón según la tradición ya caricaturesca del Théâtre-Français: estaría mucho más en su lugar en alguna parodia de René Clair. En el extremo opuesto, Barrault practica una especie de «naturalidad» heredada de los papeles rápidos de la comedia clásica; pero, a fuerza de querer evitar el énfasis tradicional, su papel se adelgaza, se convierte en plano, en frágil, en insignificante: dominado por el error de sus compañeros, no ha sabido oponerles una dureza trágica elemental.

A su lado, Marie Bell encarna a Clitemnestra como si se representara a Racine o a Bernstein (de lejos, es un poco lo mismo). El peso de esta tragedia milenaria no le ha hecho abandonar ni un ápice de su retórica personal;

se trata en cada instante de un arte dramático de la *intención*, del gesto y de la mirada cargados de sentido, del *secreto significado*, arte adecuado para interpretar todo teatro de la escena conyugal y del adulterio burgués, pero que introduce en la tragedia una bribonería, y, para decirlo todo, una *vulgaridad*, que son totalmente anacrónicas. Precisamente aquí es donde el equívoco general de la interpretación se hace más enojoso, puesto que se trata de un error más sutil: es cierto que los personajes trágicos manifiestan «sentimientos»; pero estos «sentimientos» (orgullo, celos, rencor, indignación) no son en modo alguno psicológicos, en el sentido moderno del término. No son pasiones individualistas nacidas en la soledad de un corazón romántico; el orgullo no es aquí un pecado, un mal maravilloso y complicado; es una falta contra la ciudad, es una desmesura política; el rencor nunca es otra cosa que la expresión de un derecho antiguo, el de la venganza, mientras que la indignación no es más que la reivindicación oratoria de un derecho nuevo, el acceso del pueblo al juicio reprobador de las antiguas leyes. Este contexto político de las pasiones heroicas rige toda su interpretación. El arte psicológico es en principio un arte del secreto, de la cosa a un tiempo oculta y confesada, pues forma parte de los hábitos de la ideología esencialista el representar al individuo como habitado inconscientemente por sus pasiones: de ahí un arte dramático tradicional, que consiste en hacer ver al espectador una interioridad asolada, sin que, a pesar de ello, el personaje deje adivinar la conciencia del hecho; esta especie de *juego* (en el doble sentido de inadecuación y de engaño) funda un arte dramático del matiz, es decir, hace de él una disyunción engañosa entre la letra y el espíritu del personaje, entre su palabra-sujeto, y su pasión-objeto. Por el contrario, el arte trágico se funda en una palabra absolutamente li-

teral: en él la pasión no tiene ningún espesor interior, está totalmente extravertida, dirigida hacia su contexto cívico. Un personaje «psicológico» nunca dirá: «Soy orgulloso»; Clitemnestra lo dice, y toda la diferencia radica ahí. O sea que, nada más sorprendente, nada representa mejor el error fundamental de la interpretación que oír a Marie Bell proclamar en el texto una pasión de la que toda su manera personal, educada por la práctica de centenares de obras «psicológicas», manera hábil y de «actriz», desmiente la exterioridad sin sombra y sin profundidad. Sólo Marguerite Jamois (Casandra) me parece haberse aproximado a este arte de la constatación que hubiésemos deseado ver extenderse a toda la tragedia: ve y dice, dice lo que ve, nada más y nada menos.

Sí, la tragedia es un arte de la constatación, y precisamente todo lo que contradice este modo de ser no tarda en convertirse en intolerable. Claudel lo había comprendido bien al reclamar para el coro trágico una inmovilidad tenaz, casi litúrgica. En su prefacio a esta misma *Orestíada*, pide que se coloque a los coreutas en estalos, que se les siente de un extremo al otro del espectáculo y que cada uno tenga ante sí un atril en el que lea su texto. Sin duda esta puesta en escena está en contradicción con la verdad «arqueológica», puesto que sabemos que el coro bailaba. Pero como estas danzas nos son mal conocidas, y como además, incluso bien reconstruidas, no ejercerían sobre nosotros el mismo efecto que en el siglo V, es absolutamente necesario encontrar equivalencias. Al restituir al coro, por medio de una correspondencia litúrgica occidental, su función de comentarista literal, al expresar la naturaleza masiva de sus intervenciones, al conferirle de un modo explícito los atributos modernos de la sabiduría (el asiento y el pupitre) y al redescubrir su carácter profundamente épico de recitante, la solución de Claudel parece ser la única que

pueda *dar cuenta* de la situación del coro trágico. ¿Por qué nunca se ha probado?

Barrault ha querido un coro «dinámico», «natural», pero de hecho esta decisión delata las mismas vacilaciones que el resto de la representación. Esta confusión aquí es aún más grave, puesto que el coro es el núcleo duro de la tragedia: su función debe ser de una evidencia indiscutible, es preciso que en él todo, palabra, atuendo, situación, sea de un solo bloque y de un solo efecto; finalmente, aunque es «popular», sentencioso y prosaico, en ningún momento puede obrar con una ingenuidad «natural», psicológica, individualizada, pintoresca. El coro debe seguir siendo un organismo sorprendente, es necesario que asombre y que extrañe. Evidentemente, éste no es el caso del coro del Marigny: en él encontramos dos defectos contrarios, pero que van ambos más allá de la verdadera solución: el énfasis y la «naturalidad». Tan pronto los coreutas evolucionan según vagos dibujos geométricos, como en una fiesta de gimnasia (nunca se hablará bastante de los estragos de la estética Poupard en la tragedia griega); tan pronto intentan actitudes realistas, familiares, juegan a la anarquía consciente de los movimientos; tan pronto declaman como pastores en el púlpito, como adoptan el tono de la conversación. Esta confusión de los estilos instala en el teatro un error fatal: la irresponsabilidad. Esta especie de estado veleidoso del coro parece aún más evidente, si no en la naturaleza, al menos en la disposición del sustrato musical: se tiene la impresión de innumerables cortes, de una mutilación incesante que corta el concurso de la música, que la reduce a unas cuantas muestras exhibidas a hurtadillas, de un modo casi culpable: en estas condiciones, resulta difícil juzgarla. Pero lo que sí puede decirse de ella, es que no sabemos *por qué* está ahí, y cuál es la idea que ha guiado su distribución.

La Orestíada de Barrault es pues un espectáculo ambiguo en el que se encuentran, por otra parte sólo en estado de esbozos, opciones contradictorias. Falta pues decir por qué la confusión es aquí más grave que en otros casos: porque contradice la única relación que nos es posible tener hoy con la tragedia antigua, y que es *la claridad*. Representar en 1955 una tragedia de Esquilo sólo tiene sentido si estamos decididos a responder claramente a estas dos preguntas: ¿qué era exactamente *La Orestíada* para los contemporáneos de Esquilo? ¿En qué nos afecta a nosotros, hombres del siglo XX, el sentido antiguo de la obra?

Varios escritos contribuyen a responder a la primera pregunta: en primer lugar, la excelente introducción de Paul Mazon a su traducción en la colección Guillaume Budé; luego, en el plano de una sociología más amplia, los libros de Bachofen, de Engels y de Thomson.² En su época, y a pesar de la posición política moderada del propio Esquilo, *La Orestíada* era innegablemente una obra progresista; un testimonio del paso de la sociedad matriarcal, representada por las Erinias, a la sociedad patriarcal, representada por Apolo y Atenea. No es éste el lugar adecuado para explicar estas tesis, que se han beneficiado de una explicación ampliamente socializada. Basta con convencerse de que *La Orestíada* es una obra profundamente politizada: es el ejemplo mismo de la relación que puede unir una estructura histórica concreta con un mito determinado. Que otros se dediquen, si quieren, a descubrir en ella una problemática eterna del Mal y del Juicio; ello no impedirá que

2. Bachofen, *Das Mutterrecht* (El derecho materno), 1861; Engels, *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (Origen de la familia de la propiedad privada y del Estado), 4.ª ed., 1891; George Thomson, *Aeschylus and Athens* (1941).

La Orestíada sea ante todo la obra de una época concreta, de un estado social determinado, y de un debate moral contingente.

Y precisamente, esta aclaración es lo que nos permite responder a la segunda pregunta: la relación de *La Orestíada* con nosotros, hombres de 1955, es la evidencia misma de su particularidad. Cerca de veinticinco siglos nos separan de esta obra: el paso del matriarcado al patriarcado, la sustitución de dioses antiguos y de la ley del talión por dioses nuevos, nada de todo eso forma ya casi parte de nuestra historia; y precisamente por esta alteridad flagrante, podemos juzgar con una mirada crítica un estado ideológico y social del que ya no participamos, y que se nos aparece objetivamente en toda su lejanía. *La Orestíada* nos dice lo que los hombres de entonces intentaban superar, el oscurantismo que trataban poco a poco de aclarar; pero nos dice al mismo tiempo que estos esfuerzos son para nosotros anacrónicos, y que los dioses nuevos que quería entronizar son dioses que nosotros, a nuestro tiempo, ya hemos vencido. Hay una marcha de la historia, un levantamiento difícil pero indiscutible de las hipotecas de la barbarie, la seguridad progresiva de que el hombre es el único que posee el remedio de sus males, de todo lo cual debemos constantemente hacernos conscientes, puesto que viendo el camino recorrido, se adquiere valor y esperanza para todo el que queda aún por recorrer.

Así pues, dando a *La Orestíada* su exacta figura, no digo arqueológica, sino histórica, es como manifestaremos el vínculo que nos une a esta obra. Representada en su particularidad, en su aspecto monolítico, progresivo en relación con su propio pasado, pero bárbaro en relación con nuestro presente, la tragedia antigua nos concierne en la medida en que nos permite comprender claramente, por medio de todos los prestigios del teatro,

que la historia es plástica, fluida, al servicio de los hombres, por poco que éstos quieran hacerse dueños de ella con toda lucidez. Captar lo específicamente histórico de *La Orestíada*, su originalidad exacta, es para nosotros el único modo de hacer de ella un uso dinámico, dotado de responsabilidad.

Por estas razones, rechazamos una puesta en escena confusa, en la que las opciones, tímidas y parcialmente tratadas, tan pronto arqueológicas como estéticas, esencialistas (un debate moral eterno) como exóticas (la fiesta negra), concurren todas ellas finalmente, en su enredado ensamblaje, a arrebatarlos el sentimiento de una obra clara, definida en y por la historia, lejana como un pasado que ha sido el nuestro, pero que ya no queremos. Pedimos que, a cada golpe, venga de donde venga, el teatro nos diga la frase de Agamenón:

«Los lazos se deshacen, el remedio existe»

1955, *Théâtre populaire*.